Kritik

Objekttyp: **Group**

Zeitschrift: **Zoom : Zeitschrift für Film**

Band (Jahr): **44 (1992)**

Heft 11

PDF erstellt am: **02.05.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Conte d'hiver

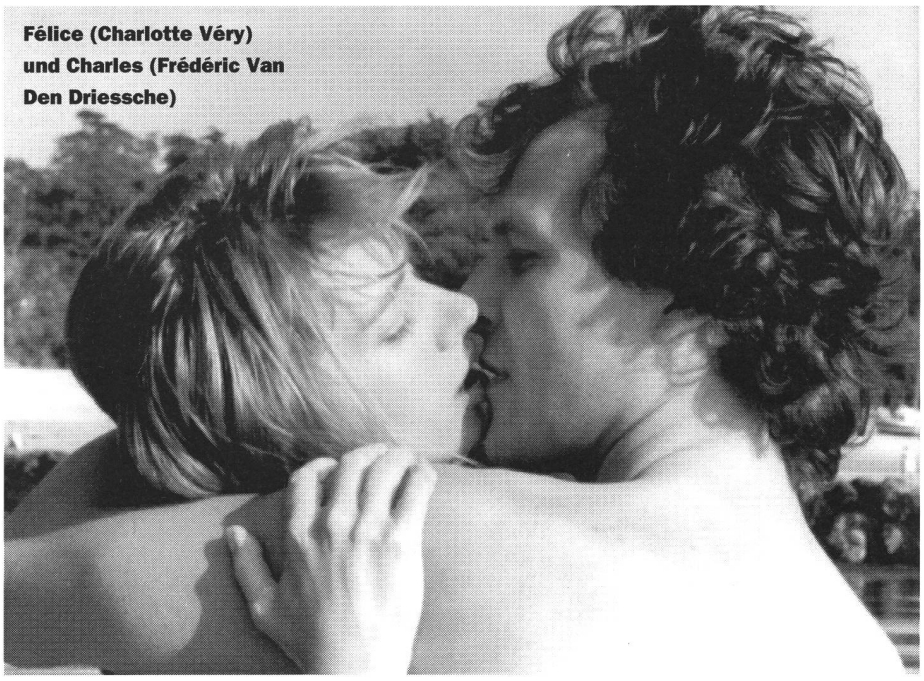
Regie: Eric Rohmer
Frankreich 1991

Dominik Slappnig

Der Franzose Eric Rohmer wurde am 4. April 1920 in Nancy geboren. Er ist gläubiger Katholik, Professor der Geisteswissenschaften und langjähriger Filmkritiker. Von 1957 bis 1963 war er verantwortlicher Redaktor der Cahiers du cinéma. 1959 drehte er seinen ersten Spielfilm. Heute umfasst sein Werk rund dreissig Filme. Diese ordnet er in thematische Blöcke: Nach den «Six contes moraux» von 1962 bis 1972, den «Comédies et proverbes» von 1980 bis 1987 folgen ab 1989 die «Contes de quatre saisons». Obwohl die Namen der Zyklen wechseln, blieb er in seinen Filmen einem Thema treu. Immer wieder geht es Rohmer um Momente der Erleuchtung und der Gnade. Dabei sind seine Filme unmodisch, geradlinig und natürlich. Dennoch sind es diese Filme, die Eric Rohmer zum grossen Künstler erheben.

«Conte d'hiver», der, wie es die logische Reihenfolge vermuten lässt, vor dem 1989 erschienenen «Conte de printemps» hätte realisiert werden sollen, aus finanziellen Gründen aber zurückgestellt wurde, besteht aus einem kurzen Prolog und einem hundertzehnminütigen Hauptteil. Wie ein Fotoroman zeigen die ersten fünf Minuten die Liebe zwischen Félice (Charlotte Véry) und Charles (Frédéric Van Den Driessche). Beide treffen sich in den Sommerferien an der französischen Atlantikküste. Es sind Bilder des Glücks: eine Segeljacht im Wind, Charles beim Kochen und Félice, die ihm durch seine langen Haare streichelt. Félice, die sich nackt im Meer badet, die beiden, wie sie sich lieben. Sie machen Fotos voneinander, so wie es Verliebte tun, mit Selbstauslöser und strahlendem Lachen. Doch ihr Glück ist kurz. Beim Abschied im Bahnhof verwechselt Félice den Namen ihrer Stadt. Statt Lavallois notiert sie Courbevoie. Eine Geschichte, wie sie das Leben schreiben könnte, nimmt ihren Anfang. Ein weisser Zwischentitel auf schwarzem Grund folgt: «Fünf Jahre später». Auf die sonnige Bretagne folgt das kalte Paris. Es ist der 14. Dezember.

Die fünfminütige Einleitung könnte die Fortsetzung sein von Rohmers «Le rayon vert». Damals, 1986, wartete eine junge, unschlüssige Frau, nachdem sie sich nach einer wahren Odyssee durch Frankreich endlich dazu durchgerungen hat, ihre Ferien am Atlantik in Biarritz zu beenden, lesend am Bahnhof auf ihren Zug, der sie zurück nach Paris bringen sollte. Durch Zufall trifft sie dort auf einen jungen Mann. Zusammen sehen sie beim Untergang der Sonne den grünen Strahl, jenes Naturphänomen, das für einen kurzen Augenblick und nur bei ganz klarer Sicht entstehen kann, wenn die Sonne gerade im Meer versunken ist. Wer dieses Schauspiel als Paar erlebt, so sagt man, entdeckt sich und den anderen



Félice (Charlotte Véry) und Charles (Frédéric Van Den Driessche)

Félice (Charlotte Véry) und ihre Tochter Elise (Ava Loraschi)

bis an den Grund seiner Seele. Die beiden bemerken ihre Liebe, und durch den magischen Moment des grünen Lichts werden ihre Seelen zu Zwillingsseelen. Dass sich Zwillingsseelen auch verlieren können, sich aber, wenn nur die Hoffnung nicht erlischt und die Beharrlichkeit nicht erlahmt, auch wiederfinden, davon handelt Eric Rohmers neuster Film.

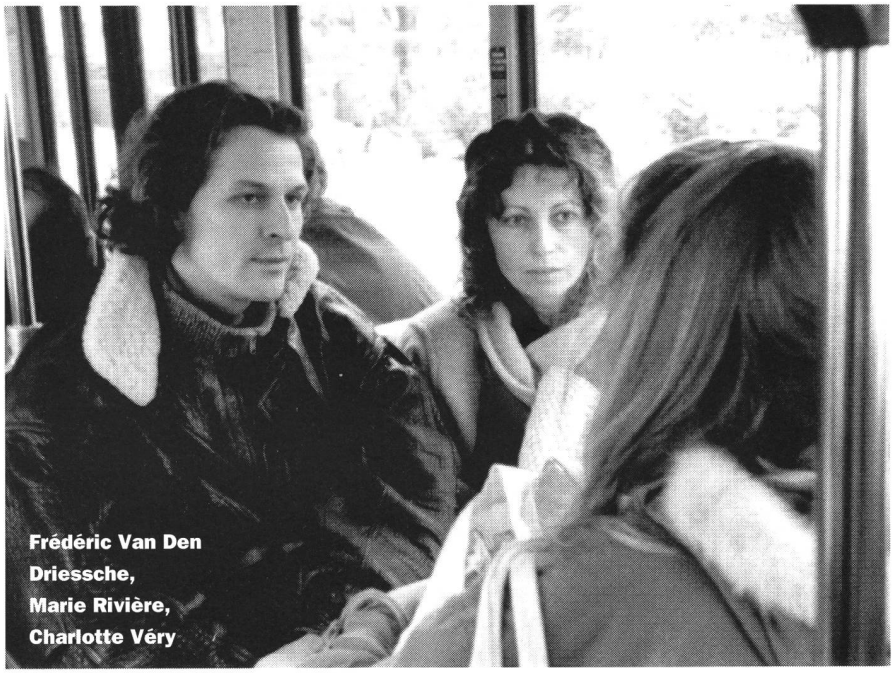
Der zweite Teil von «Conte d'hiver» ist tagebuchartig erzählt und eine Lektion über die Hoffnung. Félice hat eine vierjährige Tochter. Elise heisst die Frucht ihrer Liebe zu Charles. Doch vom Vater fehlt seit Félices Verwechslung der beiden Städtenamen jede Spur. So lebt sie halbherzig zwischen zwei Männern: Am Morgen des 14. Dezembers erwacht sie bei Loïc (Hervé Furic), dem Bibliothekar, der auf eine Heirat drängt; sie arbeitet im Coiffeursalon von Maxence (Michel Voletti), ihrem zweiten Freund, der mit ihr nach Nevers ziehen will. Dort eröffnet er vor Weihnachten einen eigenen Salon. Am gleichen Abend besucht Félice ihre Tochter, die zeitweise bei der Grossmutter wohnt. So pendelt Félice zwischen den Menschen hin und her, in der Métro, im Bus, in der Eisenbahn. Immer mit der leisen Hoffnung, irgendwo im Getümmel von Paris Charles wiederzufinden. Beispielsweise an jenem Dezembermorgen, als sie kurz der Silhouette eines Mannes folgt, der Charles sein könnte.

So nehmen die Tage ihren Lauf. Félice hat sich unterdessen von beiden Männern getrennt, als sie am 28. Dezember zusammen mit Loïc, der sich über ihr erneutes Auftauchen zaghaft freut, im Theater Shakespeares «Wintermärchen» anschaut. Als die totgeglaubte Hermione auf der Bühne aus ihrer Erstarrung erwacht, bricht Félice in Tränen aus. Félice und Loïc fahren nach der Vorstellung mit dem Auto nach Hause. Während der Fahrt erzählt Félice von einem Moment der Erleuchtung, der sich bei ihr am Tag zuvor in der Abgeschiedenheit der Kirche von Nevers eingestellt habe. In absoluter Klarheit habe sie ihren Entschluss gefasst, nach Paris zurückzukehren, allein zu leben und die Hoffnung, Charles zu finden, nicht aufzugeben. Auch wenn diese Hoffnung längst niemand mehr mit ihr teilen mag.

In diesen beiden Szenen ist jedesmal eine Folge von sieben Tönen der spärlichen Filmmusik zu hören. Sie stammt aus «Krótki film o miłości» (ZOOM 15/89)

von Krzysztof Kieślowski, einer kurzen Lektion über die Liebe und einem kleinen Meisterwerk. Die Melodie, die Zbigniew Preisner für den Film komponierte, erklingt dort, als Tomek Magda gesteht, dass er sie liebe, kurz bevor er sie fragt, ob er sie zu einem Eis einladen dürfe. Oder sie ertönt im Off, wenn Tomek Magda durch ein Fernrohr beobachtet, als sie eines Abends nach einem Streit nach Hause kommt, allein in ihrer Wohnung die Milch mit dem Ellenbogen ausschüttet und anfängt zu weinen. Diese Momente, zusammen mit der Musik, haben sich in mein Gedächtnis eingeprägt. Seltsam, dass Rohmer diese Melodie für seinem Film verwendet.

Und da ist noch etwas: das Licht. Ein Film schöpft seine Stimmung aus dem Licht. In Rohmers «Le rayon vert» konnte man das grüne Leuchten des Himmels auf den Gesichtern von Marie Rivière erkennen. Sophie Maintigneux führte damals die Kamera. Sie beherrschte dieses Spiel mit den Farben, Licht und Schatten meisterhaft. In «Conte d'hiver» ist dieses Licht verschwunden. Stattdessen flimmert eine helle Sauce. Hier merkt man dem Film an, dass gespart wurde. Hätte Rohmer genauso beharrlich das Optimum gesucht wie seine Félice hoffte, Charles wieder zu treffen, er hätte ein besseres Licht gefunden. Nun taucht eine grosse, starke Leuchte die jeweiligen Räume in gleichmässiges, fades Licht. Alles ist gleich wichtig und damit ist nichts mehr wirklich von Bedeutung. Beispielsweise als Félice ihre Mutter zum ersten Mal besucht. Sie sitzt auf einem Sofa, die Mutter am Tisch ihr gegenüber. In der Einstellung ist das Licht überall gleich: Mutters Gesicht ist wie die Gläser und die Früchte auf dem Tisch, ist wie die Rosenbilder hinten an der Wand. Das ist schade. In anderen Szenen ist der belanglose Inhalt von Schränken hinter den Personen genauso ausgeleuchtet wie die Gesichter davor. Film ist im besten Fall ein Gesamtkunstwerk und die Ausleuchtung eine Kunst. Sie setzt die Akzente und verhindert den Bilderbrei. Ohne Ausleuchtung ist der Film kraftlos und krank. Angesteckt von einem Virus, der sich bei vielen monotonen Fernsehproduktionen bereits durchgesetzt hat und der das Kino zerstören kann. Dass das Licht ausgerechnet bei Eric Rohmer, einem der grossen des europäischen Autorenfilms, keine Bedeutung mehr haben soll, ist traurig.


Frédéric Van Den Driessche, Marie Rivière, Charlotte Véry

Doch der Film ist eine Lektion über die Hoffnung. In einem völlig unerwarteten Moment - Félice ist einmal mehr mit Elise in Métro und Bus unterwegs - setzen sich die beiden, ohne es zu bemerken, vis à vis von Charles. Als Félice endlich aufschaut und Charles, der sie erstaunt betrachtet, sieht, reagiert sie völlig überstürzt: «Du bist in Frankreich?». Und nach einem kurzen Unterbruch, «Wenn du nur wüsstest, wie blöd ich gewesen bin, ich habe die Stadt verwechselt». Noch bevor Charles viel sagen kann, rennt sie mit Elise aus dem Bus, überwältigt und in Panik: Sie hat ihre grosse Liebe wieder gefunden. So steigt sie im Affekt aus, vielleicht gerade weil die langersehnte Begegnung so ganz anders verlaufen ist, als sie es sich in diesen fünf Jahren unzählige Male erträumt hat. Dies ist der wunderbarste Augenblick des Films. Aus diesem Moment schöpft «Conte d'hiver» seine grosse Leuchtkraft. Er gibt dem Film alles Licht zurück, das ihm die Kamera und die Ausleuchtung versagen. Wenn man einmal in der Geschichte des Kinos die Momente des echten Lebens aufzählt, die darin enthalten sind, dann wird man diesen Moment an erster Stelle nennen. Und wer einmal in fünfzig Jahren wissen will, wie die Menschen im Paris unserer Zeit gelebt, gefühlt und emotional gehandelt haben, der muss sich die Filme von Eric Rohmer anschauen.

Danach ist der Film bald zu Ende. Charles ist auch aus dem Bus ausgestiegen. In der Wohnung der Mutter gibt es Tränen, es sind Tränen des Glücks. Félice weint in den Armen von Charles. Die kleine Elise beobachtet die Szene und drückt sich verlegen aus dem Zimmer. Sie setzt sich aufs Sofa und beginnt ebenfalls zu weinen. Als die Grossmutter dies sieht, will sie Elise trösten. Doch die kleine sagt trotzig: «Ich weine vor Freude». ■

Benny's Video

Regie: Michael Haneke
Österreich/Schweiz 1992

Alexander J. Seiler

«Warum hast du's getan?» fragt der Vater (Ulrich Mühe) gegen Schluss des Films seinen Sohn. «Ich weiss nicht», antwortet Benny (Arno Frisch), «ich wollt' halt sehen, wie's ist, wahrscheinlich.» «Wie was ist?» fragt der Vater zurück - und bekommt keine Antwort.

Keine Antwort gibt auch der dritte Kino-Spielfilm des 1942 geborenen Michael Haneke auf die Frage, warum der vierzehnjährige Wiener Gymnasiast Benny an einem ganz gewöhnlichen Samstag ein ihm unbekanntes, etwa gleichaltriges, für ihn wie für den Zuschauer namenloses Mädchen (Ingrid Strassner) in die elterliche Wohnung mitnimmt und auf buchstäblich bestialische Weise umbringt: mit einem Bolzenschussgerät nämlich, wie es auf dem Wochenend-Bauernhof seiner betuchten Eltern zum Schlachten der Schweine benutzt wird. «Halt sehen, wie's ist». Gleich zu Beginn, noch vor den Vorspanntiteln, sieht und hört man es: das Schwein, das von zwei Männern festgehalten wird, das Schlachtschussgerät, das ihm ein dritter Mann an die Stirn setzt, den trocken klickenden Schuss, und wie dem Schwein die Beine wegrutschen und es noch ein paar Sekunden die Augen verdreht und kreischt, bis – in der Sprache der Medizin – «der Tod eintritt». Es ist eines von Bennys Videos, das wir sehen und das er sich immer wieder ansieht, in Rückwärtsgang und Zeitlupe die Augenblicke zwischen Schuss und Tod einkreisend.

Benny, einziges Kind eines Managers und einer Geschäftsfrau (Angela Winkler), ist von seinen vielbeschäftigten Eltern mit Zuwendung knapp, mit Videogeräten und Taschengeld dafür umso reichlicher bedacht worden. In seinem Zimmer sind die Fenster meist verdunkelt, die «Aussicht» zeigt ihm auf dem Monitor eine seiner beiden Kameras, die andere ist gleichsam nach innen, auf ihn selber, gerichtet. Ob er nun seine Schularbeiten macht oder im Bett liegt – irgendetwas «läuft» permanent über Bildschirm und Lautsprecher beziehungsweise Kopfhörer: Kriegsgreuel in Jugoslawien, die letzte Party seiner Eltern, Action- und Brutalofilme – und eben immer wieder das Video vom Schlachten des Schweines. Das zeigt er als erstes auch dem scheuen, fast sprachlosen Mädchen, das scheinbar permanent vor dem Schaufenster der Videothek steht, wo er sich, zu den Fertigmahlzeiten aus Tiefkühlfach und Mikrowellenofen, seinen eigentlichen Proviant für die Abende und fürs Wochenende besorgt. Und dann holt er aus der Schublade das Schlachtschussgerät, das er samt Munition vom Bauernhof hat mitlaufen lassen, und lädt es und gibt es dem Mädchen in die Hand und sagt: «Drück ab!», und als sie es nicht tut: «Feigling!» Und so gibt sie ihm das Mordinstrument zurück, und er hält es an ihre Brust, und sie sagt: «Drück *du* ab, Feigling!» Und er drückt ab.

Mädchen (Ingrid Strassner)

Aber das ist in Hanekes Film bloss die Vorgeschichte.

Denn so unfasslich Bennys Tat auch immer sein mag - noch viel unfasslicher ist, wie er und seine Eltern darauf reagieren. Benny holt sich, nachdem er das wimmernde Mädchen mit zwei weiteren Schüssen endlich zum Schweigen gebracht hat, erst einmal ein Yoghurt aus dem Kühlschrank und löffelt es aus... Dann nimmt er seine Hefte aus der Schultasche und beginnt zu arbeiten. Zwischendurch schleift er den Leichnam immer wieder ein Stück weit durch die Wohnung und wischt dahinter die Blutspur auf, die aus dem blonden Haarschopf quillt. Schliesslich wickelt er die Leiche in eine Plastikplane und verstaut sie in einem Schrank. Abends geht er mit einem Freund in die Disco und übernachtet bei ihm, und anderntags lässt er sich vom Frisör seinen hübschen braunen Lockenkopf kahlscheren: einziges Anzeichen, dass sich durch seine Tat etwas in ihm verändert haben könnte.

Und Benny's Eltern? Es bleibt unklar, ob er ihnen das Video vom Schlachten des Mädchens – denn selbstverständ-

lich lief die Kamera mit – eigens vorführt oder ob sie zufällig hinzukommen, wie er es für sich selber abspielt. Jedenfalls bedarf es keiner Erzählung, keiner verbalen Mitteilung, es ist alles «aufgezeichnet in Bild und Ton». So stellt sich die Frage gar nicht nach Hergang und Ursachen, sondern einzig danach, wie man die Tat verheimlichen und den Leichnam los werden kann. «Hat euch jemand zusammen gesehen? Hast du jemandem davon erzählt? Weisst du, wie das Mädchen heisst?»

Benny (Arno Frisch)

Damit der Vater, ganz souveräner Technokrat, Tat und Leiche ungestört aus der Welt schaffen kann, buchen Mutter und Sohn, gegenüber Bennys Schule den Tod einer fernen Oma vorschützend, eine Woche Badeferien in Ägypten. Auch hier ist «Bennys Video» dabei und zeichnet auf: das Strandleben am Roten Meer, Exkursionen zu Kunstdenkmälern, bettelnde Kinder, aber auch Bennys Mutter beim Urinieren im Badezimmer und Benny selbst, wie er einen Reisebericht an den Vater in die Kamera spricht. Einmal, während der Siesta im Hotelzimmer, bricht Bennys Mutter zusammen. Doch das geht vorbei: Braungebrannt werden die Reisenden vom Vater am Flughafen in Wien abgeholt, in den Zeitungen stand nichts von einem vermissten Mädchen, Bennys Schrank ist leer, sein Zimmer aufgeräumt und umgestellt. Auch Veränderungen gibt's: Bennys Vater setzt sich abends zu seinem Sohn aufs Bett und sagt ihm «Ich liebe dich», und um gemeinsam mit Benny frühstücken zu können, nimmt es die Mutter in Kauf, ihre Boutique vormittags eine Stunde später zu öffnen. Das Leben könnte - wie lange? - etwas besser und menschlicher weitergehen, aber nachdem er bei einer Schulfeier im Knabenchor noch die Bach-Motette «Jesu, meine Freude» mitgesungen hat, gibt sich Benny damit nicht zufrieden. Er bringt «Bennys Video» zur Polizei und zeigt sich selbst an.

Als zweiter Teil einer Trilogie nach «Der siebente Kontinent» (1989) berichte «Benny's Video» «vom Fortschreiten der emotionalen Vergletscherung meines Landes», schreibt Haneke über seinen Film. Und: «In der mit protokollarischer Distanz vorgenommenen Beschreibung von Ausnahmefällen berichten sie über die Schrecknisse der Kälte und den Horror der bürgerlichen Norm.» «Benny's Video» zeigt diese Schrecknisse und diesen Horror unter dem spezifischen Aspekt eines Sehens, das alles und jedes und zugleich gar nichts mehr sieht – eines Sehens, das sich von Wahr-nehmen und Erkennen abgespalten hat und nur mehr wahllos Oberflächenreize registriert. Auch mit Voyeurismus hat dieses gänzlich unerotische, unsinnliche Sehen nichts mehr zu tun, schon eher damit, dass einer, in Umkehrung des Volksmundes, «vor lauter Wald die Bäume nicht sieht».

Haneke ist das Kunststück gelungen, dieses Nichtsehen so darzustellen, dass es zu sehen ist. Die Zufälligkeit, die Ziel- und Rastlosigkeit von Bennys Videoaufnahmen kontrastiert scharf mit den sehr ruhigen, wie mattglänzende Seide ausgeleuchteten und auf's genaueste kadrierten Bildern von Christian Berger. Und so knapp und spröde Haneke – in Anlehnung an sein erklärtes Vorbild Robert Bresson – im Dialog wie in Bildführung und Schnitt sich zunächst einmal gibt, nie erliegt er der Gefahr, Unterkühlung einfach durch Unterkühlung darzustellen. Hanekes Blick auf eine Gesellschaft, die dem Tod eben darum geweiht ist, weil sie ihn leugnet, ist nicht nur schonungslos und unbestechlich; er ist zugleich erfüllt von einer leisen, aber intensiven Zärtlichkeit gegenüber den Menschen, die Täter und Opfer sind in einem. Das gilt in erster Linie für die beiden Jugendlichen: Kinder beinahe noch, zu scheu für die Liebe und doch schon abgebrüht und hoffnungslos heimisch in der Todeswelt der Erwachsenen. In der hochgestylten High-Tech-Wohnung seiner schicken Eltern herrscht rund um Benny Toten- oder besser gesagt Studio-Stille, sobald er «den Ton ausschaltet». Und die Beine, an denen er das tote Mädchen durch die Wohnung schleift, stecken nackt und sehr rührend in – so scheint es – viel zu grossen Schuhen. ■

Den goda viljan

Regie: Bille August
Schweden 1992

Die besten Absichten

Matthias Rüttimann

«Der Vater: Christine, verzeih mir ... alles! Die Mutter: Ja was denn? Verzeih du mir, Lieber; wir haben einander gequält; weshalb? Das wissen wir nicht! Wir konnten nicht anders!»
Johan August Strindberg: Ein Traumspiel

«Mein Bruder versuchte, Selbstmord zu begehen, meine Schwester wurde aus Rücksicht auf die Familie zu einer Abtreibung gezwungen. Ich riss von zu Hause aus. Meine Eltern lebten in einer aufreibenden Krise ohne Anfang oder Ende. Sie taten ihre Pflicht. Sie gaben sich Mühe. Sie flehten Gott um Barmherzigkeit an. Ihre Normen, Wertvorstellungen und Traditionen halfen ihnen nicht. Nichts half.» – Das Drama seiner Familie hat der schwedische Regisseur Ingmar Bergman in seiner 1987 erschienen Autobiografie «Mein Leben» schonungslos offen ausgebreitet. Auf der scharf erleuchteten Bühne des Pfarrhauses – Vater Bergman war Pastor – zerfiel die Familie, die unter der strengen Zucht der Eltern vorbildlich sein wollte. Wenn es in Bergmans Lebensrückschau einen Angelpunkt, ein Zentrum gibt, so sind es Vater und Mutter sowie die verzweifelte Frage des Sohnes an diese: «Warum wurde alles so elend?». Vor «Mein Leben» hat Bergman aus Fotos von seiner Mutter einen kleinen Dokumentarfilm gemacht. In «Fanny och Alexander», seinem erklärtermassen letzten Spielfilm, hat er sich 1982 den eigenen Jugendjahren angenähert. Dieser autobiografische Weg zurück findet nun seinen (vorläufigen?) Abschluss in «Den goda viljan» (zu deutsch: der gute Wille).

Das Drehbuch stammt von Bergman. Seine Verfilmung jedoch hat – auf Bergmans ausdrücklichen Wunsch – der dänische Regisseur Bille August besorgt, der mit der preisgekrönten Verfilmung von Martin Andersen-Nexös Landarbeiter-Epos «Pelle Erobreren» (Pelle, der Eroberer, 1987) internationales Renommee errungen hat. Angesichts dieser Chargenverteilung mag es vielleicht seltsam erscheinen, wenn eine Filmbesprechung dem Drehbuchautor mehr Bedeutung zumisst als dem Regisseur. Vergleicht man aber «Den goda viljan» mit Bergmans Filmen der letzten Periode, so ist er ganz von Bergmanschem Geist, und nur die Handschrift ist die eines andern.

«Den goda viljan» umfasst zehn Jahre aus dem Leben von Bergmans Eltern Karin und Erik, die im Film Anna und Henrik heissen. Von der ersten Begegnung im Jahre 1909 folgt der Film ihrer schwierigen Beziehung bis zur Geburt ihres zweiten Sohnes Ernst Ingmar 1918. Im Gegensatz zu «Fanny och Alexander», wo das Biografische in einer fingierten, von den Tatsachen abweichenden Familiengeschichte verdichtet wurde, hält sich «Den goda viljan» recht eng an die Realität. Den Grund mag man darin finden, dass Bergman sich einer Vergangenheit annimmt, die nicht durch eine eigene, erinnerte Wahrnehmung infiltriert ist. Das Leben seiner Eltern vor seiner Geburt liegt unberührt von subjektiven Gefühlen und Eindrücken in einem Zeitabschnitt, dessen Rekonstruktion aus der Sicht des Spätergeborenen schon an sich «Fiktion» ist. Diese Fiktion stellt aber nicht, quasi dokumentarisch, eine Epoche und die Begegnung zweier Menschen in derselben wieder her (auch wenn die aufwendige Ausstattung von Anna Asp, die schon für «Fanny och Alexander» gearbeitet hat, und die detailgenauen Kostüme von Ann-Mari Anttila dies zuweilen suggerieren), sondern sie spiegelt den Versuch eines Menschen, der verstehen möchte, warum später alles so elend wurde. Der bergmansche Blick richtet sich – wie so oft in seinen Filmen – kaum bis gar nicht auf die historischen, gesellschaftlichen Gegebenheiten, um so mehr hingegen auf die «condition humaine» zwischenmenschlicher Beziehungen. Beim Betrachten der Vergangenheit stehen im Mittelpunkt die Menschen mit all ihren existentiellen Verstrickungen, die sie, sind sie auch noch so guten Willens, immer wieder straucheln, versagen und schuldig werden lassen. Diese konzise Perspektive hat August in den Film umgesetzt. Ohne Schnörkel und ohne ausschweifende Epik, zu der das spannungsreiche historische Umfeld des Stoffes hätte verleiten können, bleibt der Film stets ganz nah an den Menschen. In einem Reigen von prägnantester Choreografie kreuzen sich die Figuren des Films, bis jede die hellen und dunklen Seiten ihres Wesens offenbart hat.

Die Exposition ist bestechend: Geräusche eines ankommenden Zuges (Das Motiv wird am Ende des Films variiert!).

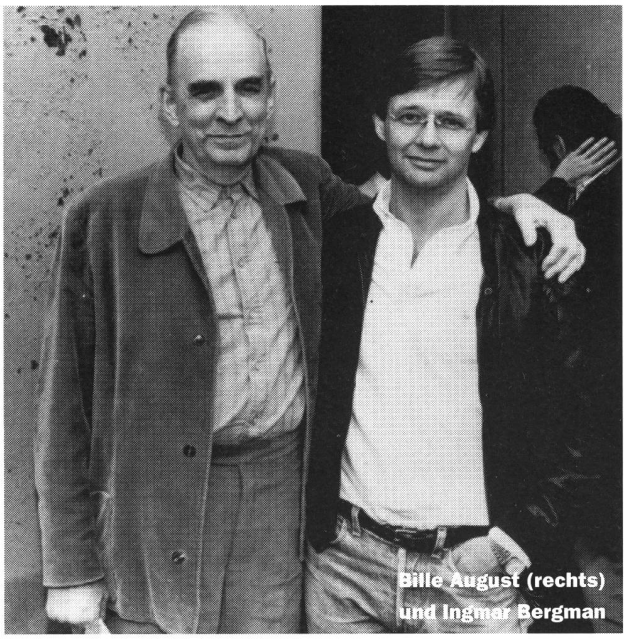
Henrik betritt ein Hotel. Die Farben sind bräunlich, das Licht ist düster, das Interieur dunkel. In einem Hotelzimmer trifft Henrik seinen Grossvater. Die Unterredung ist kurz und kühl, aber heftig. Der Grossvater verlangt, dass Henrik die im Sterben liegende Grossmutter besuche. Diese bitte ihren Enkel um Verzeihung für das Unrecht, das sie an ihm und seiner Mutter begangen habe. Henrik weigert sich. Der Grossvater offeriert dem mittellosen Theologiestudenten ein Darlehen, appelliert an den christlichen Glauben des zukünftigen Pfarrers, doch vergebens. Henrik verzeiht seiner Grossmutter nicht. Nach wenigen Einstellungen ist der Konflikt der zukünftigen Beziehung von Henrik und Anna im Kern dargestellt und das Grundthema angeschlagen. Annas Mutter wird an die Stelle der Grossmutter treten, und die Fähigkeit zu verzeihen wird in immer neuen Variationen auf die Probe gestellt werden.

Die nächste Szene führt ins stattliche Bürgerhaus der Ingenieursfamilie Akerblom. Anna, im weissen Sommerkleid, betritt einen hellen Salon. Ihr Vater ist auf einem Stuhl eingenickt. Wie eine geschmeidige, zierliche Katze umstreicht sie den Schlafenden und schnurrt: «Schläfst du Papa?» Ihre Augen sprühen von Zärtlichkeit, Schalk und Übermut. «Ich träume, dass ich schlafe und dass die Schönste aller Schönen zu mir tritt und fragt: Schläfst du Papa?» antwortet der Papa. – In der nächsten Szene werden sich Anna und Henrik erstmals gegenübertreten. Doch bereits ist das Kapital ihrer Herkunft ausgebreitet. Henrik entstammt bedrückenden, schwierigen Verhältnissen, die ihn hart und verschlossen entlassen haben. Anna lebt unbeschwert, verwöhnt und behütet im Schoss einer grossen Familie, die von der Mutter exakt dirigiert wird.

Sie verliebt sich in den scheuen, stillen Freund ihres Bruders. Die Zuneigung ist gegenseitig und intuitiv. Das Erbe, das beide mitbringen, wiegt jedoch schwer. Beinahe unüberwindlich sind die Standesunterschiede, die nicht bloss den Widerstand von Annas Familie mobilisieren, sondern auch die Komplexe aus Henriks Kindheit heraufbeschwören. Henrik ist zudem heimlich verlobt, was Annas Mutter herausfindet und benützt, um die ungewünschte Verbindung vorerst zu verhindern. Der Tod von Annas Vater bricht schliesslich den Widerstand der Mutter. Das Wiedersehen der Liebenden nach zwei Jahren der Trennung ist von stillem Einvernehmen erfüllt. Noch vor der Hochzeit begleitet Anna ihren Verlobten nach Nordschweden, wo der frisch geweihte Pfarrer seine erste Stelle antreten soll. Bei der Besichtigung der Kapelle werden sie von ihren Dämonen eingeholt. Henrik will sich gleich an Ort und Stelle trauen lassen. Anna beharrt auf einem standesgemässen Fest in der Kathedrale von Uppsala. Der Streit endet in Vorwürfen, Anschuldigungen, Verleumdungen. Anna wacht als erste auf und bittet um Verzeihung. Henrik schlägt sie, dann bricht er zusammen. Verzweifelt sitzen sie in der verwahrlosten Kapelle, einem ehemaligen Gewächshaus. Ernüchtert stellt sie fest: «Wir haben unser Kapital der Liebe für Nichtigkeiten vertan». Das Leben in Forsboda ist rauh und streng. Anna führt

den Haushalt und sorgt für ihren ersten Sohn. Henrik wird in die Auseinandersetzung zwischen den armseligen Arbeitern und den Fabrikherren hineingezogen. Das Angebot einer lukrativen Stelle in der Hauptstadt schlägt Henrik gegen den Willen von Anna aus. Die beiden geraten mehr und mehr in Einsamkeiten, die kaum mehr eine gemeinsame Grenze haben. Schliesslich reist Anna mit dem Kind zu ihrer Mutter zurück. Henrik bleibt verbissen in seiner Gemeinde zurück, die sich allmählich von ihm abwendet. Abblende. Geräusche eines ankommenden Zugs. Henrik ist nach Uppsala gekommen. In einem Park begegnet er Anna. «Was willst du?» – «Ich habe die Stelle angenommen. Wir werden nach Stockholm ziehen.» – «Vielleicht werden wir einander nie verzeihen!» wendet Anna ein. – «Willst du nicht weitermachen?» fragt Henrik, und in dieser Frage liegt für einen Moment seine ganze Existenz. Anna antwortet überzeugt und im Bewusstsein der ganzen Schwere dieses Wortes: «Ich will. Das ist das einzige, was ich will.» – Aus der Nahaufnahme springt das Bild in die Totale. Inmitten einer Frühlingswiese, einer Flut von zartem Grün, stehen zwei Bänke. Auf der einen sitzt Anna, auf der andern Henrik. Ein klareres und ehrlicheres Bild für diese Liebe – oder die Liebe überhaupt? – könnte nicht gefunden werden.

Die simple Nacherzählung der Stationen von Anna und Henrik muss den Film verfehlen, der weniger eine Geschichte erzählt, als die Abgründe zweier Seelen auslotet und behutsam eine Vision vom Wesen der Liebe wagt. Bille August setzt richtigerweise nicht auf die oberflächliche Dramatisierung des Stoffes. Nur einmal lässt er sich verleiten (ein Pflegekind versucht Annas Sohn zu ertränken), doch die bemühten Spannungselemente des Mainstream-Kinos bleiben platt und überzeugen wenig. Das Drehbuch baut auf Begegnungen auf, kurze Gespräche meist unter vier Augen. In diesen Begegnungen und den Dialogen werden die äusseren und inneren Zustände und Befindlichkeiten reflektiert. Wie am augenscheinlichsten in «Persona» (1966) oder «Scener ur ett aektenskap» (Szenen einer Ehe, 1973) die Protagonisten sich gegenseitig zum Spiegel ihres Wesens werden, so spiegeln sich Anna und Henrik in den verschiedenen Konfrontationen. Die filmische Umsetzung dieser dramaturgischen Formel erfolgt in einer banalen fernsehmässigen Schnitt-Gegenschnitt-Auflösung der Szenen. Doch in diesem Fall ist das Banale die treffendste und beste Lösung, da sie nicht unter dem ökonomischen Aspekt als die billigste, sondern unter einem künstlerischen als die notwendige gewählt wurde. Allein das lebendige, authentisch wirkende Ausdrucksspiel von Pernilla August als Anna macht die bescheidene Form vergessen und rechtfertigt sie. Samuel Fröler als Henrik sowie Ghita Norby und Max von Sydow als Annas Eltern tragen das Ihre dazu bei. Die Nahaufnahmen ihrer Gesichter entwerfen das Panorama der Gefühle und ihrer Verdrängungen. Dies hat oft mehr mit Theater, als mit Kino zu tun. Ein Kammerspiel über die Liebe, inszeniert mit den zurückhaltendsten Mitteln der Filmsprache.


Bille August (rechts) und Ingmar Bergman

«**W**as ich mit Sicherheit sehe», schreibt Bergman in seiner Vita, «ist, dass unsere Familie aus Menschen guten Willens bestand, die durch ein katastrophales Erbe mit übertriebenen Forderungen, schlechtem Gewissen und Schuld belastet waren». Anna und Henrik sind solche «Menschen guten Willens». Dieser gute Willen hat nichts mit dem arithmetisch sachlichen kantschen Imperativ zu tun. Er ist Ausdruck einer intuitiven Ahnung vom Wert des Menschen. Und er ist bei Bergman das Fundament der Liebe. Im guten Willen, gemeinsam weiterzumachen, trotz der unvermeidlichen Verletzungen, trotz der Schwächen und Fehler, der eigenen wie der des andern, äussert sich eine Liebe, die tiefst menschlich und christlich zugleich ist. «Vielleicht werden wir einander nie verzeihen», ahnt Anna am Ende des Films, und Bergman gibt ihr in seiner Autobiografie recht. Doch worauf es ankommt - das hat Bergman schon in «Höstsonaten» (Herbstsonate, 1978) vorweggenommen – ist die Fähigkeit, um Verzeihung bitten zu können, und die Bereitschaft zu verzeihen.

In «Den goda viljan» ist unter Bille Augusts einfühlsamer Regie noch einmal das bergmansche Universum in einem wunderschönen Credo an die Liebe erstanden. In einem Interview mit Olivier Assayas und Stig Björkman bekannte Bergman: «Vielleicht wissen Sie es, es ist eine Gnade im Leben mit seinen Eltern Freundschaft schliessen zu können». Von dieser Gnade die Bergman gegenüber seinen Eltern kurz vor deren Tod zuteil wurde, und dieser Freundschaft ist «Den goda viljan» durchwirkt. ■

Brandnacht

Regie: Markus Fischer
Schweiz 1992

Simon Koenig

«*The Emmental is hilly country, looking rather sombre from a distance but charming and homely at close quarters.*» *Jeremias Gotthelf*

Dieses Zitat stellt Sam Jaun vor seinen 1986 erschienen Kriminalroman «Die Brandnacht». Der in aaliges Werbeenglisch übersetzte Ausspruch Gotthelfs dient in der Swissair Gazette zu Werbezwecken für das Emmental. Mit dieser Verfremdung signalisiert der dort aufgewachsene Schriftsteller Jaun Distanz zu seiner Heimat. Er erzählt «Die Brandnacht» zwar in genauer Kenntnis der dortigen Sitten und Bräuche, gleichsam aus den Innereien heraus, geschrieben hat Jaun das Buch aber in New York, aus sicherer Distanz.

Der Regisseur Markus Fischer geht als Zürcher noch einen Schritt weiter und erzählt die Geschichte aus der Perspektive des Aussenstehenden. Er verkehrt das Zitat von Gotthelf ins Gegenteil. Während dieser seine Heimat zwar von weitem etwas düster findet, dafür aus der Nähe reizend (charming) und heimelig (homely), kehrt Markus Fischer dieses Prinzip um. Je näher er hinschaut, desto feindseliger und bedrohlicher wird die Gegend.

Peter Keller (Bruno Ganz) kehrt aus Berlin in seinen Heimatort Schwant zurück, um die Wahrheit über die Vergewaltigung und den Mord an einem achtzehnjährigen Mädchen herauszufinden. Der scheinbar klare Fall, ein unbeholfener Bauernknecht wird verdächtigt, entpuppt sich als verwirrende und undurchsichtige Intrige. Zusammen mit dem selbsternannten Ermittler Keller werden wir in ein saftig-grünes Emmental geführt. Die Landschaftsaufnahmen des erfahrenen Kameramannes Jörg Schmidt-Reitwein fangen ein idyllisches, in seiner Unschuld schon fast verdächtig wirkendes Emmental ein: Nebelschwaden über hügeligen Wäldern, sanftes Licht, dampfende Miststöcke. Doch Keller wird schon bei seiner Einfahrt gestört. Ein Schuss: Er duckt sich. Direkt vor den Zielscheiben eines Schiessstandes bringt er das Auto zum Stehen und steigt aus. Doch nur sein Reifen ist geplatzt. Der Grossstadtmensch behilft sich mit einem souveränen Lächeln und geht zu Fuss weiter: hinein ins Labyrinth des Emmentaler Bauerndorfes, wo die Einheimischen fast ausnahmslos verschrobene, abweisende Gestalten sind.

Keller sucht auf den weitverstreuten Gehöften viele in den Fall verwickelte Personen auf und erfährt schnell, dass er dort nicht erwünscht ist. Vom schmierigen Zuhälter bis zum Dorfpolizisten bekommt er unzweideutige Hinweise, die Gegend zu verlassen. Das Drehbuch, als grosse Recherche des einsamen Detektivs angelegt, verliert nach halber Filmlänge an Griff. Es ist die Präsenz von Bruno Ganz, die den Film wesentlich zusammenhält. Er gibt diesem modernen Wachtmeister Studer etwas weltmännisch Verschmitztes, den leicht ironischen Unterton der Grossstadt, und sein unwiderstehliches Lächeln. Trotz der Sanftheit hat er etwas ungestümes und beinahe Anarchisches in seiner fanatischen Suche nach der Wahrheit. Aus dem anfänglichen Fall wird eine Besessenheit. Unterstützung findet Keller bei der Aussenseiterin Uta (Barbara Auer), die in einer misstrauisch beäugten Wohngemeinschaft lebt. Seinen zerschlissenen Anzug vertauscht er mit Bauernhosen und kragenlosem Hemd, fährt mit dem Moped herum und fällt buchstäblich in den Mist. Immer mehr gleicht er den Leuten aus dem Dorf und verkrallt sich in diesen Fall und seinen Heimatort. Damit lebt er genau die Hassliebe, die so viele Schweizer mit ihrer Heimat verbindet. Er erliegt als Heimatloser der Faszination Heimat.

Am Schluss wird Keller von seinem Freund, dem Rechtsanwalt, aus dem Dorf gekarrt. Er blickt aus dem Fond des arg zerbeulten Volvos zurück aufs Dorf mit einer Mischung aus Ekel und Sehnsucht. Für sich hat er den Fall gelöst, doch der Mörder konnte, mangels Beweisen, nicht überführt werden. Um den unschuldigen Bauernknecht freizubekommen, hat er die Wahrheit zurechtgebogen und einem Toten die Schuld zugeschoben. Damit spielt er das düstere Spiel der Dorfbevölkerung mit. «Wir begehen die Verbrechen nicht, wir nutzen die der andern.» Die ebenso bitteren wie wahren Worte des Freundes schluckt Keller und unterschreibt das Protokoll.

Markus Fischer hat die detailreiche Sprache der Romanvorlage präzis umgesetzt. Der Autor Sam Jaun, der selbst nicht am Drehbuch mitgearbeitet hat und die Selbständigkeit des Films gegenüber dem Buch unterstützt, war auf Anfrage positiv überrascht vom Film. Die Vorlage wurde leicht gestrafft, einzelne Figuren weggelassen, andere verändert, doch die Grundzüge blieben dieselben. Nach Arbeiten fürs Schweizer Fernsehen («Eurocops», «Tatort») hat Fischer in seinem fünften Kinospielfilm effektvolles Kino gemacht. Einzig in den Rückblenden greift er etwas tief in die ihm vertraute Thriller-Kiste. Mit Schulterkamera aufgenommene, überbelichtete Bilder zeigen in bewährt schokkiger Manier verschiedene Varianten des Mordes an der jungen Frau. Ein sicherer, aber unnötiger Weg, um die Handlung voranzutreiben. Hier zeigt sich auch Fischers Blick aus der Distanz. Ein Blick, der leicht zu teilnahmsloser Beliebigkeit werden kann. «Mein Film ist eine Art moderner Heimatfilm», sagte er während den Dreharbeiten zu einer Journalistin, «einer, der zwar im Emmental angesiedelt ist, aber überall spielen könnte». ■

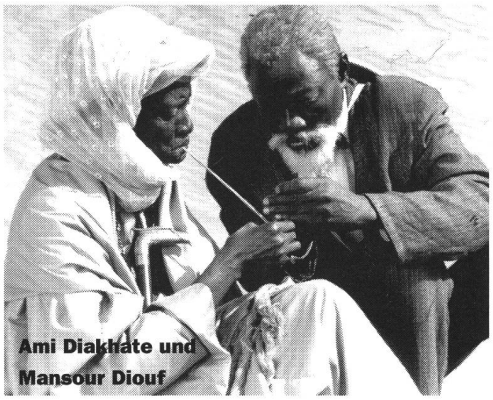
Hyènes

Regie: Djibril Diop Mambety
Senegal/Schweiz/Frankreich 1992

Robert Richter

Im Hafenviertel von Dakar prostituierte sie sich, ein Flugzeugunglück überlebte sie halb verstümmelt, und jetzt zieht die alte Dame mit ihrer goldenen Handprothese die Notbremse des Schnellzugs, der den vergammelten Provinzort Colobane mitten in der Sahelzone schon lange nicht mehr bedient. Die Dorfbewohnerinnen und -bewohner sind beeindruckt vom Reichtum der einst Verstossenen Linguère Ramatou; ihr Angebot, das heruntergekommene Colobane mit Geld, mit viel Geld aufzumöbeln, ist verlockend. Alles hat seinen Preis, auch das Geld. Die alte Dame verlangt Gerechtigkeit, ihre Vorstellung von Gerechtigkeit: Ihre erste Liebe, Draman Drameh, Kolonialwarenhändler im umgekehrten Sinn und zukünftiger Dorfpräsident, der ihr ein Kind gemacht und sie fallengelassen hat, soll sterben. Geblendet von den Goldprothesen der invaliden Alten wandeln sich die gelangweilten Dorfbewohner zu Hyänen.

Vor Jahren ist der senegalesische Filmautor und Schauspieler Djibril Diop Mambety dem Bühnenklassiker «Der Besuch der alten Dame» von Friedrich Dürrenmatt zum ersten Mal begegnet. Nicht dem Buch oder einer Theateraufführung, sondern der Filmadaption von Bernhard Wicki mit Ingrid Bergman und Anthony Quinn in den Hauptrollen. Seither hat ihn die Idee einer Übertragung dieses im schweizerischen Kleinbürgermief verankerten Stücks nicht mehr losgelassen. Über Jahre hinweg hat Djibril Diop Mambety an der Entwicklung und vor allem an der Finanzierung seines nach «Touki Bouki» (1973) zweiten Spielfilms gearbeitet. In Dürrenmatts Stück ist Djibril Diop Mambety einer Frau begegnet, die ihn an eine senegalesische Prostituierte erinnert hat. Einer Frau, die im Hafenviertel von Dakar lebte, und der die Leute mit einer Mischung aus Achtung und Furcht begegneten. «Mein Film ist eine Hommage an die Frauen, die Opfer, die Verletzten», sagt der Regisseur. Seinen Film nennt er «Hyènes», weil die Geschichte vom Besuch der alten Dame in ihrem Heimatdorf die Menschen als schwach und opportunistisch, als Profiteure und Hyänen entlarvt. Bei Friedrich Dürrenmatt wie bei Djibril Diop Mambety kehrt die alte Dame das Dreieckspiel zwischen Täter, Opfer und Zuschauer mit der Macht des Geldes um.


Ami Diakhate und Mansour Diouf

Formal indes bleibt «Hyènes» im Schatten von Dürrenmatts Klassiker stehen. Sowie Drameh wie eine Fliege im Spinnennetz der alten Damen zappelt, so wird Djibril Diop Mambety zum Gefangenen seiner Ambitionen, die Vorlage Stück für Stück nach Senegal zu tragen und daraus einen Film zu machen, der die senegalesische Wirklichkeit mit jener Intensität spiegelt wie dies Dürrenmatt mit der Schweiz getan hat. Djibril Diop Mambety verpasst viele Gelegenheiten, sowohl mit der gesellschaftlichen Situation in seiner Heimat wie auch mit den Mitteln des Films virtuos umzugehen. In vielen Szenen bleibt der Film am Dialogischen und Theaterhaften kleben; zudem verlieren die Psychologie und die Entwicklung der Personen wie auch die Skurrilität der Geschichte durch die Vereinfachung und Kürzung der Vorlage.

Dennoch gibt es Lichtblicke. Da ist die Szene vom Ende von Drameh in der Steppe: Eingekreist von den Dorfbewohnern, die das Bekenntnis zur Gewaltlosikgkeit über ihre Lippen bringen, bleibt von Drameh nur die Jacke übrig, die an die schlaffe Haut eines ausgehöhlten Tierkadavers erinnert. Auch die Idee, der alten Dame eine japanische Bedienstete zur Seite zu stellen, die die «Herald Tribune» liest, gehört zu den kongenialen Einfällen, die zu Abbildern der senegalesischen Gegenwart wachsen könnten, wären sie nur prägnanter weiterentwickelt und mit anderen Elementen der Filmstruktur verbunden. Schliesslich sind auch die schauspielerischen Leistungen der Hauptfiguren zu erwähnen, die durch stilistischen Kontrast getragen werden: Mit zurückhaltender Strenge zeichnet Ami Diakhate die verschlossene und unverrückbare alte Dame, während Mansour Diouf mit extrovertierter Unruhe das nervöse Zappeln des Opfers skizziert.

Djibril Diop Mambety erinnert an seine Hauptfigur, die alte Lingère Ramatou: Auf einem Betonbunker stehend, blickt sie am Ende des Films aufs Meer hinaus, ohne eine Vision zu haben, und sagt, die Möglichkeit der Wiedergeburt offenlassend, zu ihrem ehemaligen Liebhaber: «Geh, stirb und komm zurück». «Hyènes» lässt mit seinen Schwächen und Qualitäten die Hoffnung auf eine Rückkehr von Djibril Diop Mambety offen. ■

Strictly Ballroom

Regie: Baz Luhrmann
Australien 1991

Hans Messias

Nur noch wenige beschwingte Schritte und Scott (Paul Mercurio) steht vor dem Ziel seiner jungen Karriere, dem Meistertitel beim Pan-Pacific-Tanzturnier. Doch dann geht die Leidenschaft mit dem jungen Burschen durch. Er zaubert ein paar Schrittfolgen aufs Parkett, die so in keinem Regelwerk stehen, und wird prompt vom Turnier ausgeschlossen. Die enttäuschte Partnerin wendet sich einem anderen Tänzer zu. Scotts Mutter, eine Ex-Meisterin, ist masslos enttäuscht, nur sein Vater scheint Verständnis für die Experimentierfreude des Jungen zu haben.

Partner- und perspektivenlos scheint Scotts Karriere vor ihrem Ende zu stehen. Da taucht die unscheinbare und tanzunerfahrene Fran (Tara Morice) auf und bietet sich als Partnerin an. Wider besseres Wissen lässt sich Scott auf das Experiment mit der «grauen Maus» ein. Das Ergebnis ist ganz passabel, doch alle Beteiligten wissen, dass man mit dieser Leistung nicht gegen den amtierenden Meister, einen aufgeblasenen Schnösel, bestehen kann. Nun kommt Frans Familie, spanische Einwanderer, zum Zuge. Sie weist den jungen Tänzer in das Geheimnis das Paso Doble ein und geht dabei zu Werke, als gelte es, ihn an einer mittelschweren anarchistischen Beschwörung teilhaben zu lassen. Nach harten Proben stehen die Schrittfolgen, ist die Choreografie einstudiert, sitzen die feurigen Blicke; nur Scott ist mit seinem Herzen nicht dabei, steht sich und – soviel ist mittlerweile klar – auch seiner Liebe im Wege. Erst in letzter Minute und nachdem der Vater ihn in ein düsteres Familiengeheimnis eingeweiht hat, besinnt sich Scott und steht vollends zu Fran.

Gottseidank will «Strictly Ballroom» keine Botschaft vermitteln. Er ist einer jener kleinen Filme, die sich ganz auf sich selber konzentrieren und damit ihr Sujet und sich selber feiern. Es wird dunkel im Kino und dann gibt es nur noch Film - 94 Minuten lang. So einfach ist das manchmal. Danach kann es geschehen, dass die Zuschauerinnen und Zuschauer auf kleinen rosaroten Wolken aus dem Kino schweben, im Foyer einige Tanzschritte proben und in den Augen dieses gewisse Leuchten haben, das man manchmal hat - nach einem verheissungsvollen Blickkontakt, nach einem unverhofften Flirt oder auch nach einem wunderschönen Film, der ganz rigoros und radikal die Welt aussen vor lässt und einfach nur Kino-Zeit gelten lässt.

Paul Mercurio und Tara Morice

«Strictly Ballroom» ist in jeder Sekunde Leidenschaft, sein Hauptdarsteller kann tanzen was das Zeug hält und hat sichtlich seine Freude bei der Arbeit. Er tanzt den Paso Doble nicht einfach herunter, sondern zelebriert ihn. Der Tanz, ganz Macho, erzählt vom Kampf der Geschlechter, dargeboten als ritualisierte Unterwerfung. Doch Baz Luhrmann lässt es nicht bei feurigen Augenaufschlägen und einstudierten Posen bewenden. Bei aller Leidenschaft und wohl auch Liebe zum Sujet ist sein Film voller ironischer Brechungen. Was Wunder, schliesslich wurde der kleine Baz von seiner Mutter, einer Profitänzerin, von Turnier zu Turnier geschleppt, und da entwickelt man schon ein Auge für die Eigenheiten und Eitelkeiten dieses Sports, der von der grossen Geste, aber auch durch eine gewisse Selbstverliebtheit lebt.

Hätte Luhrmann seinem Helden irgendwelche Ambitionen angedichtet, Scott könnte glatt als jugendlicher Rebell durchgehen. Doch er hat nur Gefühl und Leidenschaft und muss sich so mit der Rolle des Grand-Prix-Siegers begnügen, dem immerhin die Herzen aller und besonders einer zufliegen. So gesehen unterscheidet sich «Strictly Ballroom» nicht sonderlich von vielen Tanzfilmen vor ihm, die den individuellen Erfolg ihrer Helden feierten. Der entscheidende Unterschied ist jedoch, dass «Strictly Ballroom» sich an keinen aktuellen Jugendtrend anghängt, sondern einfach nur stimmungsvoll seine beschwingte Geschichte erzählt. Die gediegene Ausstattung, prächtige Kostüme, wunderbare Farben, die mitunter fulminante Kameraarbeit, all das scheint reiner Selbstzweck, Staffage, Verschwendung, wenn man will. Doch gerade die schönsten Dinge sind ja nicht dazu da, um gewisse Grundbedürfnisse zu befriedigen. Vielmehr beschwört der Film mit opulenten Mitteln die Kinoherrlichkeit von einst und ist so gesehen überaus ehrlich. Zuschauerinnen und Zuschauern seien die rosaroten Wolken, das Glitzern in den Augen und die schüchternen Tanzschritte zugestanden, die Wirklichkeit wird sie schnell genug wieder einholen. ■

Sur la terre comme au ciel

Regie: Marion Hänsel
Belgien 1992

Ursula Ganz-Blättler

Ein Kind wird gezeugt, irgendwo zwischen Himmel und Erde. Ein Aufzug bleibt stecken, eine Frau und ein Mann kommen sich näher. Sie geniessen beide die flüchtige Begegnung mit dem Kitzel des erotischen Abenteuers – et voilà, es ist Schicksal. Die Frau ist alleinstehend, Fernsehjournalistin, vielbeschäftigt und vielseitig interessiert, und sie informiert ihren Mitarbeiterstab ganz nebenbei über die Neuigkeit. Et voilà, sie ist schwanger, sie freut sich auf das Kind und wird in den ersten Monaten nach der Geburt etwas kürzer treten. Schicksal.

In lakonischer Kürze und mit wenigen einfachen, kräftigen Strichen skizziert Marion Hänsel in ihrem Film «Sur la terre comme au ciel» den Beginn einer Schwangerschaft. Zärtlich und stolz streichelt Maria (Carmen Maura) ihren Bauch, der sich zusehends rundet. Sorgen um die Zukunft macht sie sich keine – eine heiter-beschwingte Liebesgeschichte zwischen Mutter und Kind nimmt ihren Lauf, so scheint es. Und auch die Sache mit dem Krippenplatz – ihn hätte Maria nach Auskunft des dienstbeflissenen Sozialbeamten schon Monate vor der Schwangerschaft reservieren müssen, denn man wisse doch, wie knapp bemessen das Angebot sei – wird sich irgendwie einrenken lassen ...

Und doch ist diese Wartezeit anders als andere. Da ist der kleine Jeremy, der von seinen Eltern nicht ernstgenommen wird und bei Maria eine verständnisvolle Zuhörerin findet: Er wäre lieber nie geboren worden, meint er, und sie erschrickt über die Entschiedenheit, mit der er das sagt. Da ist die verzweifelte Schwangere

Carmen Maura

beim Arzt, die Beruhigungsmittel erhält gegen ihre fixe Idee, das Kind in ihrem Bauch weigere sich, zur Welt zu kommen. Und da sind zunehmende Zweifel am Sinn der eigenen Arbeit, wenn Maria nach einem Anschlag auf die lokale Universität zerfetzte, blutende Leiber und fassungslose Menschen filmt. Je mehr Maria auf ihre innere Stimme (beziehungsweise die Stimme ihres ungeborenen Kindes) zu hören bereit ist, desto mehr wendet sich die Aussenwelt von der zunehmend «hysterischen» Mutter in spe mit ihren irrationalen Ängsten ab. Und gleichzeitig wird aus der filmischen Ode an die Freuden der Schwangerschaft so etwas wie ein, durchaus beklemmender, Science-Fiction-Streifen: Was wäre, wenn sich die Kinder dieser Welt weigern würden, zur Welt zu kommen? Wenn sie alle drin blieben, in den Bäuchen der Mütter, aus Protest vor dem unmenschlichen Umgang der Menschen mit dieser Welt, unserer wichtigsten und einzigen Lebensgrundlage?

Marion Hänsel stellt die Frage in den Raum, ohne sie intellektuell auszudeuten oder gar die Konsequenzen in aller Drastik aufzuzeigen. Die Stärke ihres Films liegt in der einfachen Radikalität der Aussage selbst und in der durchaus zynischen Schärfe, mit der sie die Mechanismen zeichnet, die eine so alarmierend pessimistische, globale Zukunftperspektive wohl mit sich bringen würde. Den überforderten Ärzten bliebe nichts anderes übrig, als die überfälligen Geburten einzuleiten und die Kinder zu zwingen, geboren zu werden (im Film sterben sie an dem Schock). Und den betroffenen Müttern würde – wie selbstverständlich und ohne zu zögern, denn das war schon immer so – die Schuld an der Misere zugewiesen. Et voilà, das wäre sie also, die schlimme Folge der vielgepriesenen Selbstverwirklichung der Frau, die ja partout auf Kosten der Familie und der herkömmlichen (patriarchalen) Welt-

Carmen Maura und Samuel Nussen

ordnung geschehen musste! Ein Stück Realsatire zum Mitlachen oder Mitweinen – je nachdem.

Ein Schwachpunkt von Marion Hänsels utopischem Filmmärchen (und als solches entpuppt es sich zum Schluss) liegt im Programmatischen, im – sagen wir einmal – Manifestcharakter des Films. Mutig ist es ja, dass sie den Fötus im Bauch der Maria zu Wort kommen lässt, ihm eine Stimme und ein Gesicht gibt (mit den immerzu geschlossenen Augen dessen oder derer, der oder die sich verweigert). Nicht verhindern kann sie allerdings, dass uns dieses ungeborene Kind fremd bleibt und lange nicht dieselbe Anteilnahme weckt wie etwa der heimatlose, verloren und doch so abgeklärt wirkende Jeremy. Das zaghaft angedeutete Happy-End mit dem Appell an den Glauben (zu Gott?) bleibt im Raum stehen wie eine einseitig angebotene Versöhnungsgeste, und es erinnert in frappanter Weise an gewisse humanitär angehauchte Werbeplakate der Firma Benetton. Frei nach dem Motto: «Lasst Euch nicht unterkriegen, Kinder. Kämpft, denn gemeinsam sind wir stark». Sind wir das wirklich?

So neu und radikal der Anspruch erscheint, einen Film ganz aus weiblicher Sicht über ein so elementares Ereignis wie eine bevorstehende Geburt zu drehen, so steht doch «Sur la terre comme au ciel» in einer Tradition von ähnlich gelagerten Werken. Sieht man einmal von Roman Polanskis Horrorstreifen «Rosemary's Baby» (1967) ab, in dem (wie hier) offen bleibt, ob die schwangere Protagonistin visionäre Ahnungen hat oder doch bloss unter akuten Depressionen leidet, so ist an Filme wie Volker Schlöndorffs «Die Blechtrommel» (1978) nach Günter Grass oder «Les enfants» (1984) von Marguerite Duras, Jean-Marc Turine und Jean Mascolo zu denken. Im einen Fall kann ein Kind seine Geburt nicht verhindern, weigert sich jedoch am dritten Geburtstag, auch nur einen Zentimeter weiter zu wachsen. Im anderen Fall bleibt ein Kind ganz bewusst Kind, auch wenn es nach aussen hin längst den Eindruck eines erwachsenen Menschen macht. Hier wie dort ist es die Unvernunft und Gedankenlosigkeit der Menschen, die zur Protesthaltung geradezu herausfordert. Und so könnte man ja die Botschaft von «Sur la terre comme au ciel» auch umdeuten: Was wäre, wenn sich die Frauen zu Anwältinnen der nächstfolgenden Generation machen würden und keine Kinder mehr in die Welt setzten bis zu dem Zeitpunkt, an dem die Kriege stoppen und die Zerstörung der Umwelt ein Ende hat? Keine völlig neue Idee, gewiss - aber etwas Bestechendes hat sie. ■

Charlotte: «Leben oder Theater?»

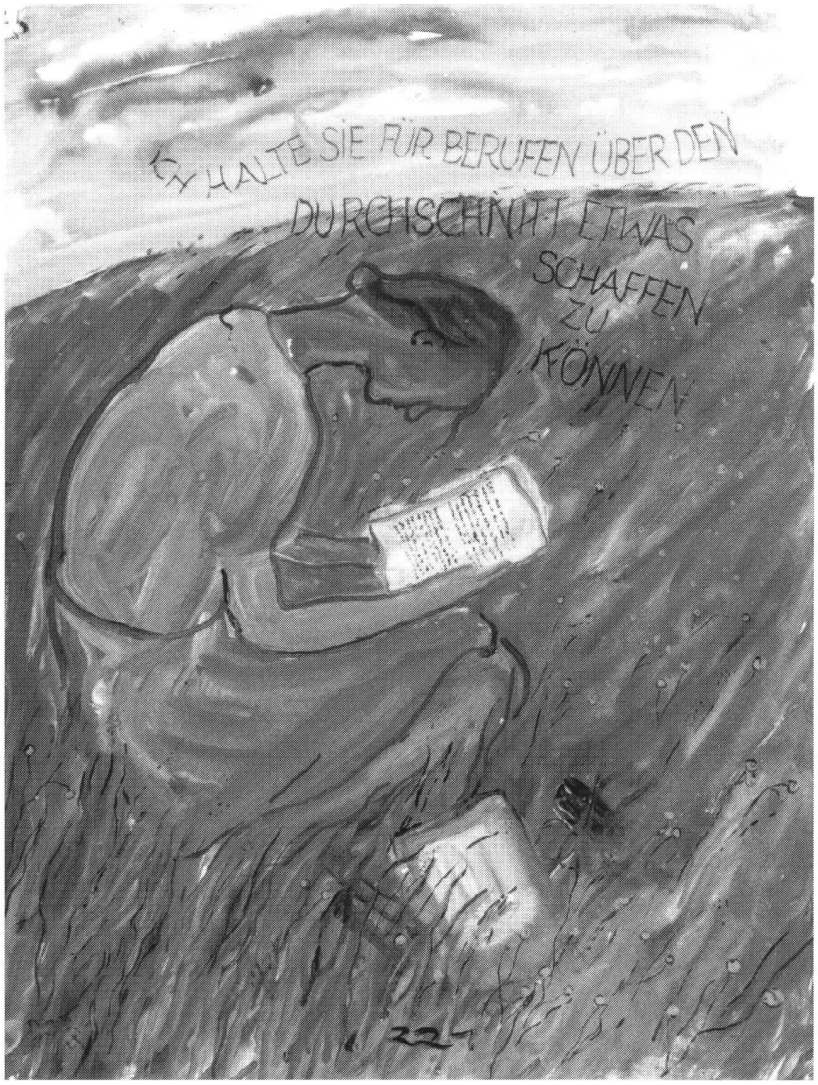
Regie: Richard Dindo Frankreich/ Schweiz 1992

Antonio Gattoni

«Wo ist Richard Dindo?», fragte ich mich als Filmkritiker in den letzten Jahren immer häufiger. Es gab so viele brennende schweizerische Themen, die dringend eines bissigen Polit-Dokumentaristen bedurften. Doch Richard Dindo, von Erwin Keusch als «einer der wenigen Regisseure proletarischer Herkunft» gepriesen, hat sich nach dem aufmüpfigen Film über den mysteriösen Tod von vier Repräsentanten der Zürcher Jugendbewegung der achtziger Jahre «Dani, Michi, Renato und Max» (1987) in hochgeistige Gefilde abgesetzt, oder sollte man besser sagen zurückgezogen? Seine akribische Verfilmung der Rimbau-Biografie (ZOOM 10/91) war zwar durchaus eine interessante Fortsetzung der Politik mit anderen Mitteln, immerhin ging es um das kompromisslos-radikale Leben des Dichterrebellen par excellence, doch wirkte das Ganze etwas allzu weit in die Vergangenheit versetzt.

Nun hat sich Dindo einer weiteren tragischen Biografie angenommen, und zwar der Biografie von Charlotte Salomon, einer jüdischen Malerin, die, 1917 in Berlin als Kind einer jüdischen Familie geboren, während des Zweiten Weltkrieges nach Ville sur Franche in der Nähe von Nizza ins Exil ging, um dort die Geschichte ihres Lebens zu malen. Ihre naiv-expressionistischen Bilder geben szenisch untertitelt Einblick in für sie wichtige Lebensereignisse.

Dindo versucht in seinem Film, die auf verschiedene Bilder verstreuten szenischen Bruchstücke zu einem Lebenspuzzle zusammenzusetzen. Er beschränkt sich allerdings weitgehend auf ein Abfilmen der gemalten Bilder Charlotte Salomons und verstösst dabei gegen ein ungeschriebenes Gesetz des Kinos. Malerei abzufilmen ist ähnlich wie gefilmtes Theater ein heikles Unterfangen, welches häufig dem Wesen des Films entgegenläuft. Der Film lebt von der Illusion des Wahren, die sich weitgehend auf den Abbildungscharakter der laufenden Bilder stützt. Paradoxerweise ist es gerade der Realismus der Abbildung, die Ähnlichkeit der Filmbilder mit den Bildern, die uns die Wahrnehmung oder die Erinnerung liefert, welcher die Grenzen zum Fiktiven – zur Vorstellung – so überschreitbar macht. Ein Filmen der Abbil-



dung der Abbildung der Abbildung ist insofern problematisch, als der zusätzliche Informationsverlust die Filmbilder stark ins Abstrakte verlagert und so eine assoziationsreiche Reibung am Konkreten verhindert.

Dindo erfüllt seine Forderung nach einem fiktiven Dokumentarfilm, «nach einem Dokumentarfilm, der über die blosse Abbildung hinausgeht und Zusammenhänge schafft, die es dem Zuschauer erlauben, mehr zu sehen als eigentlich darin enthalten ist» (wie sich Dindo in einem Interview äusserte), genau dort, wo er scheinbar nur Reales abbildet. Die wenigen Bilder von der gleissenden mediterranen Küste bei Nizza, von den mit Gras überwucherten Treppenstufen hinunter zum Meer, erzählen mehr über die Gefühlswelt Charlottes, über das Grauen und die Trauer, die sie angesichts des herrschenden Naziregimes empfunden haben muss, als die vielen von Dindo sorgsam geordneten und in Detailsicht gezeigten malerischen Episodenteile. Wären diese vielleicht in natura interessant und aufschlussreich, so lösen sie gefilmt nur Langeweile aus.

Dazu kommt, das ein Grossteil der Bilder um die mädchenhaft-idealistische Liebesbeziehung Charlottes zu ihrem Musiklehrer kreist, eine belanglose Beziehung, die durch die in die Bilder eingestreuten und von einem Kommentar nachgesprochenen Dialogfetzen gänzlich ins triviale Groschenromanniveau abgleitet. Charlotte relativiert später ihren jugendlichen Schwärmergeist, indem sie schreibt, Männer seien für sie nie besonders wichtig gewesen. Von grosser Bedeutung allerdings war für Charlotte seit Kindestagen ihre von Faszination und Angst geprägte Auseinandersetzung mit dem Tod. Der Selbstmord ihrer Grossmutter und der anfänglich als Grippetod deklarierte, später aber von ihrem Vater ebenfalls als Selbstmord erklärte Tod ihrer Mutter prägten auf unbestimmbare Weise ihre Stimmung und ihren Blick auf die Welt. Eine Art Vorahnung auf ihren eigenen, gewaltsamen Tod: Sie starb kurz nach Beendigung ihres Lebenswerks mit 26 Jahren in Auschwitz.

Dindo fand auch hier die richtigen Bilder im Realen. Er assoziiert dazu die melancholisch-schweren Bilder eines in herbstliches Dunkel getauchten jüdischen Friedhofs und weiter die Ansicht eines Sees, der so unberührt wirkt wie er still ist. Es gibt wahrscheinlich wenige Dokumentarfilmer wie Richard Dindo, die mit Bildern der Abwesenheit des Menschen so viel über Menschen erzählen können. Ich schaue jedenfalls noch heute, wenn ich in Zürichs Kreis vier herumlaufe, zu diesem ominösen Balkon hinauf, wo sich Max aus «Dani, Michi, Renato und Max» am liebsten aufgehalten hat, um von hier aus die Welt zu überblicken. A propos Zürich: Warum nicht mal wieder einen Film über und in der Schweiz, Herr Dindo? ■

DUISBURGER
FILMWOCHE

BEKANNTES
Das Festival des deutschsprachigen Dokumentarfilms 10. – 15. Nov. 1992
ENTDECKEN

Filmforum der VHS Am König-Heinrich-Platz · 4100 Duisburg 1
Tel. 0203/283 -41 64/-41 87/-41 71 Fax 0203/283 -41 30
Während der Filmwoche zentral: Tel. 0203/283-24 92

The Crying Game

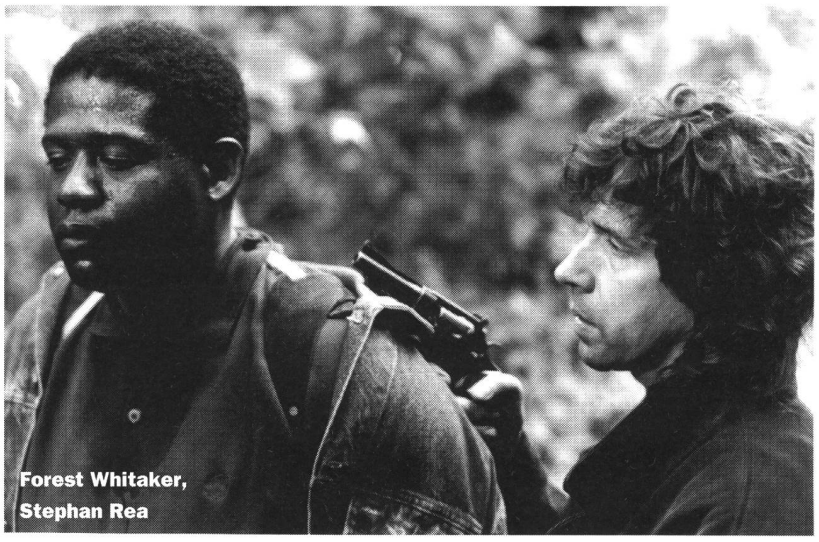
Regie: Neil Jordan
Grossbritannien 1992

Martin Schlappner

«The Crying Game», des Iren Neil Jordan jüngster Film, wird von seinem Autor selber mit «Mona Lisa», jenem anderen Film verglichen, der im Jahr 1986 seinen Namen bekannt gemacht hat. Allerdings greife «The Crying Game», so bekundet Neil Jordan seine Überzeugung, tiefer. Wohin? Ins Leben, in die Seele, in die Scheusslichkeit von Gewalt und Sex? Oder tiefer gar in die Künstlichkeit einer Machart, die schon «Mona Lisa» bestimmte?

Das Milieu ist in beiden Filmen das nämliche: Londons heruntergekommene Gegenden, die Orte, wo greifbar wird, wie kaputt die Weltstadt ist, die Spielplätze der Schändlichkeiten, die so alltäglich sind, dass keiner sich über sie mehr erregt. Und war in «Mona Lisa» die Protagonistin eine «dünne, lange, schwarze Nutte», die sich vom Strich von King's Cross in die Hotels von Westend emporgedient hat, dann sieht ihr in «The Crying Game» das Mädchen Dil (Jaye Davidson) zunächst zum Verwechseln ähnlich. Auch sie ist eine lange dünne Schwarze. Wie Simone in «Mona Lisa», die sich - mit Nat «King» Coles Song - die Frage gefallen lassen musste, ob sie warm und wirklich sei oder nur ein kaltes und verlassenes Kunstwerk, ist auch diese Dil eine Figur, die in sich ein Geheimnis birgt. Neil Jordan braucht, damit er bei Menschen der Tiefe fündig werde, offenbar eine Figur zumindest, die im Schutz eines Geheimnisses ihr gebrochenes Herz verhehlt.

Und zweifellos liebt es Neil Jordan, zu dieser Figur, die in beiden Fällen nun eben ein Mädchen ist, das im Milieu der


Forest Whitaker, Stephan Rea

käuflichen Liebe seinen Heimplatz hat, eine andere Figur in Beziehung zu setzen, einmal mehr einen Mann, der, seltsam genug in diesem Umfeld, die Rolle eines Behüters pflegt. In «Mona Lisa» war das der alte Knastbruder George, der die lange dünne Schwarze in seinem Auto zu den Stelldicheins fuhr; doch nicht nur das, er bevaterte sie regelrecht, so hilflos er in Wahrheit war, so prompt er denn auch hereingelegt wurde. Nun allerdings ist der Mann in «The Crying Game» kein gutherziger Alter: Fergus (Stephan Rea) ist noch jung, doch auch er, der gerne hart auftritt und sich durchaus zu schlagen weiss, entlarvt sich zuletzt als ein hilfloser Kerl. Als einer, der sich, so verquer ist seine Leidenschaft, zum Opfer bringt, wo doch die geheimnisvolle Dil es war, die die Strafe auf sich hätte nehmen müssen.

Was nun aber ist dieser Geschichte zwischen Fergus und Dil vorangegangen? Den ersten Teil der Geschichte erzählt der erste kürzere Teil des Films, der dann mit dem zweiten Teil, wo die wohlfeile Verschlamptheit des proletarischen London den Platz besetzt, dramaturgisch freilich nur mühsam zusammengehalten wird. Fergus ist ein Freiwilliger der IRA. Er muss, da er in der Untergrundarmee ein Neuer ist, eine Probe bestehen, soll einen britischen Soldaten, einen Schwarzen (Forest Whitaker), der als Geisel gefangengehalten wird, erschiessen, falls die Polizei der Drohung nicht Folge leistet, dass sie einen gefangen gehaltenen Mann aus den Reihen der IRA freizugeben habe.

Fergus hat den festen Willen zur Exekution, schliesslich will er sich vor seinen Kameraden nicht als Versager blossstellen. Doch das Herz, das ein gutes eben ist, spielt ihm einen Streich. Zwar führt er den Soldaten, Jody heisst er, in das

Dickicht des Waldes, die Pistole, sichtlich allzu krampfhaft, auf seinen Nacken gerichtet. Aber zum Schuss kommt es nicht, Fergus kann kein kaltblütiger Mörder sein, wo er Freundschaft in Tagen und Nächten der Wache eingeübt hat. Jody wagt also die Flucht, gerät dabei jedoch unter die Raupen eines Panzers, der, tatsächlich nun zur ungeeigneten Zeit, angefahren kommt, mit dem Auftrag offenbar, den gefangenen Briten freizukarren.

Jody, der Schwarze ist es, der Fergus die Anschrift von Dil hinterlassen hat. Der Ire, verunsichert und seinem toten Freund gegenüber sich schuldig fühlend, beobachtet die Schöne, nähert sich ihr, entbrennt zu ihr in Leidenschaft. Doch als Dil ihm ihr Geheimnis offenbart, schüttelt ihn Übelkeit - Dil ist ein Zwitter. Dennoch, die Leidenschaft bleibt, und ein Ausweg aus ihr öffnet sich auch dann nicht, als Fergus von seinen Kameraden in seinem Londoner Untergrund aufgespürt und zu einem Attentat gezwungen wird. Dil, der Stimme ihres toten Freundes Jody folgend, die geheimnisvoll in ihr nachklingt, tut, was Fergus eigentlich hätte tun sollen: Sie befreit, zielgenau die Waffe nutzend, Fergus aus den Fängen seiner Verfolger. An ihrer Stelle dann aber lässt sich Fergus hinter Gitter setzen.

Neil Jordan hat da eine so abenteuerliche wie sexualexotische Geschichte zusammengebraut. Er nimmt für sich zwar in Anspruch, auf den Bürgerkrieg in Irland einen kritischen Blick geworfen zu haben. Die Episode, wie der britische Soldat in einem verfallenen Gewächshaus gefangen gehalten wird, besässe diese kritische Note sehr wohl, wäre die ihr immanente Konsequenz wahrgenommen, etwa als das Drama der Verwirrungen und Widerstreite, wie Entführer zu Gefangenen ihres Gefangenen werden. So indessen ist diese Episode mehr nicht als eine beliebig austauschbare Exposition; mit ihrer Hilfe soll möglichst spektakulär in die eigentliche Geschichte übergeleitet werden.

Nun wäre es gewiss ungenau, würde man Neil Jordan vorwerfen, er tummle sich im Pornographischen. Das hat er schon seinerzeit, in «Mona Lisa», nicht getan. Nie macht er den Zuschauer zum Voyeur, und seine künstlerische Tugend ist sogar, dass er unentwegt dazu auffordert, aus der eigenen Phantasie zu ergänzen, was er als authentischen Anblick erspart. Nie lässt er zudem zu, dass der Zuschauer sich in einen Strom ausführlichen Erzählens einpassen könnte: der Schnitt ist kurzatmig, der Rhythmus des Erzählens nervös.

Jaye Davidson als Dil (oben)

Dass Dil, die Schöne, jedoch Zwitter zu sein hat, dafür besteht dramaturgisch keine Notwendigkeit. Die Figur wirkt als etwas anderes nicht denn als eine anthropologische Extravaganz - eingeführt als Vehikel der Irritation. Ob Neil Jordan diese Extravaganz wirklich als seinen Weg in die tieferen Schichten menschlicher Existenz verstanden hat? Die Geschichte wäre glaubwürdig, spielte sie sich nicht in solchen exotischen Bereichen der Sexualität ab. Keiner der Schauspieler hätte dabei an Brillanz eingebüsst, und der Kamera von Ian Wilson wären die Stimmungen von abgetakeltem Leben keineswegs vermiest worden. ■

Last Supper

Regie: Robert Frank
USA/Schweiz 1992

Antonio Gattoni

Ein Fotoband über die dunklen Seiten Amerikas («The Americans») machte ihn berühmt. Robert Frank, der Exilschweizer und Wahlamerikaner, «is still alive» und macht Filme. Kleine und kurze Filme. «Last Supper», sein letzter, ist allerdings nur noch eine Zelebration des Abschieds, ein weitgehend resignatives Dokument des Rückzugs. Bei einer Party zugunsten eines bekannten Buchautors kommen unterschiedliche Leute aus dem New-Yorker-Kulturkuchen zusammen, öden sich gegenseitig an und lassen das Essen erkalten. Doch der Autor, auf den sie alle warten, erscheint nicht.

Es ist unschwer zu erraten, dass der fehlende Autor Robert Frank selber ist. Er scheint sich immer mehr von der Welt und dem Rummel um seine Person zurückziehen zu wollen. Ein Thema, das bereits seinen ersten Spielfilm «Candy Mountain» (1988) durchzogen hat. Dort war es der legendäre Gitarrenbauer Elmore Silk, der sich, ähnlich wie Frank selber, von den Kommerzhaien in ein abgelegenes Nest Kanadas zurückgezogen hat.

Zuviel Schwanengesang auf die gute alte, verlorene Zeit wäre tatsächlich verlorenen Zeit, hätte der Verleiher nicht die Glanzidee gehabt, zum requiemartigen Spätwerk Franks einen sprühenden Erstlingsfilm mit ins Programm aufzunehmen. «Pull My Daisy» (1959) ist wohl eines der gelungensten Poems der Filmgeschichte, anarchistisch wie die Filme Jean Vigos und lustvoll improvisiert wie diejenigen eines Cassavetes. Dabei ist die Geschichte eine dieser Nonsense-Stories, wie sie die Dichter der Beat-Generation Ende der fünfziger Jahre zu erzählen liebten. Ein Bahnschaffner lädt einen Bischof zu sich nach Hause ein.

Dort befinden sich schon ein paar Beatniks und diese verwickeln den Bischof in ein unsinniges Frage-Antwort-Spiel. Das Besondere am Film liegt in der schrägen Kombination zwischen den grobkörnig und völlig improvisiert aufgenommenen Bildern und dem mit ungeheurem Sprachwitz und beissender Ironie vorgetragenen Kommentar von Jack Kerouac.

Robert Frank hat damals den jazzigen Rhythmus einer Zeit aufgenommen, in der New York das Zentrum eines neuen, künstlerischen Aufbruchs war. Gefilmt wurde mit Freunden und zwar so heftig und spontan, wie man lebte. Kurze Zeit später wurde Frank, der in seinen Fotos die Kehrseite des amerikanischen Traums mit all den verlorenen und einsamen Menschen belichtet hatte, selber zu einer Legende. Sein Stil und seine thematischen Vorlieben wurden von verschiedenen Fotografen und Filmemachern des «New American Cinema» kopiert, fortgeführt, kommerzialisiert und zu einem neuen Mythos verfestigt.

«Last Supper» wendet sich gegen diese totale Vermarktung jeglichen künstlerischen Ausdrucks. Die Party, die zum Unwillen der feinen Gesellschaft in einem Hinterhofgarten in Harlem stattfindet, wird zum Symbol für eine Kunst, die nicht mehr gelebt, sondern vermarktet wird. Robert Frank versucht zwar, seinem Unbehagen über die heutige Kultur in den letzten Bildern (ein inszeniertes Abendessen für die richtigen Bewohnerinnen und Bewohner des Quartiers, «Viridiana» von Buñuel zitierend) eine Vision entgegenzuhalten. Er betont damit aber ungewollt die Utopielosigkeit seiner Sichtweise. Die mittellosen Schwarzen stürzen sich wohl hungrig auf das bereitgestellte Essen, doch ihre egozentrierte Konsumgier unterscheidet sich wenig von der der Kunstschickeria. ■