

Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 45 (1993)
Heft: 2

Rubrik: Kritik

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 11.01.2026

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

Bram Stoker's Dracula

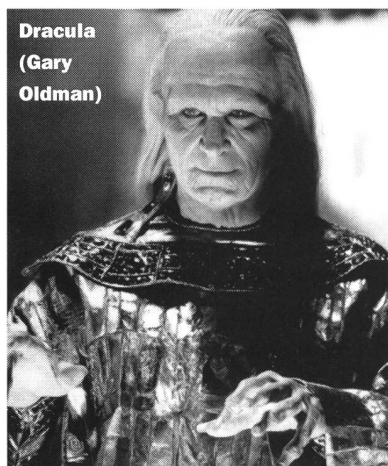
Regie: Francis Ford Coppola
USA 1992

Franz Everschor

Diese Dracula-Verfilmung ist ein neues Beispiel dafür, wie gleichgesinnte Geister sich finden müssen (sei es auch auf Umwegen), um einen Film entstehen zu lassen, von dem nachher alle behaupten, seine Perspektive des Sujets habe förmlich in der Luft gelegen. Doch zumindest innerhalb der etablierten Filmindustrie hatte offensichtlich niemand ein Gespür für die mit solchen Vermutungen angesprochenen Trends, denn der Autor James V. Hart («Hook») hat seit 15 Jahren versucht, seine Version des Dracula-Stoffes, die er mit Recht für authentischer hält als die zahlreichen früheren Film- und Fernsehfassungen von Bram Stokers Roman, irgendeinem Produzenten schmackhaft zu machen. «Alle Studios haben mein Buch abgelehnt. Niemand hat sich die Zeit genommen, den Roman zu lesen und zu verstehen, worum es eigentlich geht.» Hart war schon so weit, sich auf ein Fernsehspiel für das USA-Network einzulassen, als Winona Ryder den Kontakt zu Coppola herstellte.

Der Regisseur der «Godfather»-Trilogie muss sofort gespürt haben, dass Harts Interpretation der Dracula-Story alle erdenklichen Möglichkeiten eröffnet, eine Zeitperiode zu rekonstruieren, deren Umbruchstimmung ihm Gelegenheit bieten könnte, sowohl die Repressionen des 19. Jahrhunderts als auch den Aufbruch in eine individuelle, nicht zuletzt erotische Freiheit darzustellen. Friedrich Wilhelm Murnaus Vampirfilm «Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens» (1921/22) lässt sich als politische Allegorie verstehen, die den Untergang der Weimarer Republik vorwegnimmt, Carl Theodor Dreyers «Vampyr» (1932) ist eine Variante der

Grundthematik all seiner Filme – des Leidens am Bösen in der Welt –, und Werner Herzogs «Nosferatu – Phantom der Nacht» (1979) steigerte die mit der Vampirfigur verbundene Panik zu kollektiver Unterangststimmung: drei individuelle, unterschiedlich akzentuierte Auslegungen des Stoker-Romans und der Vampirgeschichten des ausgehenden 19. Jahrhunderts.



Das Hollywoodkino und seine Imitatoren verliessen sich vornehmlich auf die Figuren und auf die Schaudereffekte der Blutsauger (wobei Tod Brownings Version von 1931, die weniger Stokers Roman als einem Bühnenstück von Hamilton Deane und John Balderston folgte, nach wie vor die interessanteste ist). Mit all den Kino- und Fernsehfilmen, die das Sujet für vordergründige, später auch parodistisch akzentuierte Effekte ausgeschlachtet haben, ist für Generationen von Kinogängern Stokers vielgestaltiges, in seiner unorthodoxen Schichtung von Tagebuchauszügen auch formal reizvolles Buch in die Ecke sensationeller Trivialliteratur ge-

drängt worden, der es partout nicht zugehört. James Hart hingegen legt die Bezüge frei, die die Geschichte des transsylvanischen «Untoten», der im London des aufgeklärten, emanzipierten Bürgertums wieder auftaucht, zu den noch rudimentären Ansätzen einer neuentdeckten Individualität besitzt – ein Aspekt, der in früheren Verfilmungen bestenfalls eine Randexistenz geführt hat.

Francis Ford Coppola übernimmt (zumindest partiell) die Tagebuch-Konstruktion des Romans, beginnend mit einer kurzen, in ihrer Prägnanz jedoch sehr dramatischen Darstellung der Vorgeschichte, des (historischen) Kampfes des Fürsten Vlad gegen die Türken und seines (sagenhaften) Haderns mit Gott, als er vom verzweiferten Selbstmord der über alles geliebten Frau erfährt. 400 Jahre später versucht der zwischen Leben und Tod fortexistierende Herrscher (Gary Oldman), der den Beinamen «Drakul» (Teufel) erhielt, in London ein neues Reich zu gründen und entdeckt in der jungen und schönen Mina (Winona Ryder) die Wiederverkörperung der Frau, mit der ihn über die Jahrhunderte hinweg eine unauslöschliche Liebe verbindet. Sein Scheitern und seine schliessliche Zerstörung verdankt er dem Arzt Dr. Van Helsing (Anthony Hopkins), in dessen Erscheinung sich das fortschrittliche Denken der Zeit widerspiegelt: nicht nur in seinen analytischen Fähigkeiten, sondern auch in seiner Mischung aus Melancholie und Hysterie ein naher Verwandter seiner Zeitgenossen Sherlock Holmes und Sigmund Freud, nicht zuletzt auch des Autors Abraham (Bram) Stoker, dessen Vornamen er trägt.

Coppolas «Dracula» hat wenig gemein mit den Horrorklischees der Film- und Fernsehgeschichte; er ist von Anbeginn eine erschreckende Gestalt, die in der Tat «das Blut gefrieren» lässt, gleichzeitig aber auch eine Figur, an deren Schicksal Zuschauerinnen und Zuschauer Anteil nehmen und deren tragische Dimensionen von Szene zu Szene sie mehr zu begreifen lernen. Coppola bewegt sich damit durchaus im Geschmack unserer Zeit, denn die bevorzugten klassischen Horrorfilme sind nicht mehr «Frankenstein» und «Dracula», sondern «The Bride of Frankenstein» (James Whale, 1935) und «The Mummy» (Karl Freund, 1933), beides Filme, die ihre «Monster» ansatzweise psychologisieren und in denen das Motiv der verlorenen Liebe eine zentrale Rolle spielt.

Doch gegenüber den naiven, mit formelhaften thematischen Versatzstücken arbeitenden frühen Tonfilmen des Genres strebt Coppolas «Dracula» nach der Evokation ungleich komplizierterer Zusammenhänge, die den Vampir als das Negativbild des Puritanismus und als Katalysatorfigur von der Gesellschaft unterdrückter, vor allem erotischer Gefühle beschreibt (nicht ohne Querverbindung zu moderner AIDS-Problematik). Dracula erscheint in Stokers Roman und auch in Coppolas Film als Sinnbild der Natur, die aus dem Untergrund zurückkehrt und sich von den mythologischen Zwängen des Christentums befreit, als Versinnbildlichung der «Erkenntnis, wie sehr Natur und Gesellschaft auseinandergeraten waren und noch immer weiter auseinandergerieten. Die Natur kehrte aus dem Kirchenbann, aus dem Untergrund zurück, als erlösender und erschreckender Exzess des Gefühls, als Freiheit zu lieben und zu töten, als vermessbare bewohnbare Erde und als unbewohnbarer unauslotbarer Abgrund» (Dieter Sturm, Klaus Völker, Hrsg.: Vom Erscheinen der Vampire, München 1973).

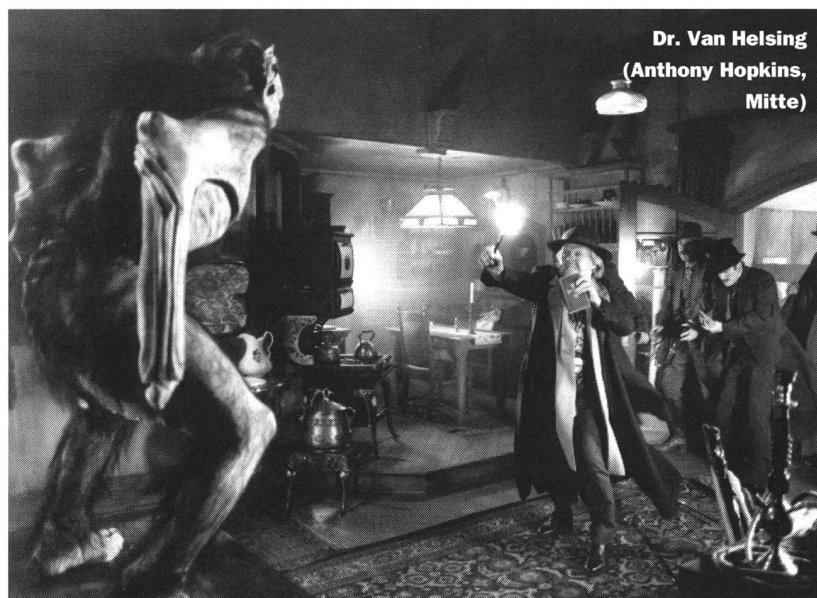
Ohne seine Ambition für zeitgeschichtliche Details und für die Kreation von Atmosphäre wäre Coppola wohl kaum in der Lage gewesen, die Mehr-

dimensionalität einer bis dato im amerikanischen Filmschaffen höchst eindimensional begriffenen Figur deutlich werden zu lassen. Es sind nämlich nicht nur die Schauspieler, denen es gelingt, alle Stadien der intendierten Symbolik mit äusserster Einfühlsamkeit und Exzentrik darzustellen, sondern es ist mehr noch die optische Umsetzung, die Zuschauerinnen und Zuschauer in den Sog einer Geschichte zieht, die sie bereits gut zu kennen glauben, und die dann doch eine höchst eigene, andere Faszination entwickelt. Wie in den meisten Coppola-Filmen fordert auch hier die phantasiereiche, mit modernen technischen Mitteln minutiös realisierte Szenerie zu analytischer Untersuchung auf, die eine Rezension nicht leisten kann. Hier kann nur beispielhaft darauf hingewiesen werden auf die ingeniose Handhabung des Matte-Travellings und die bedachte Verwendung von Miniaturbauten, die für die dichte Atmosphäre zentraler Szenen verantwortlich sind.

Es ist auch Coppolas zielbewusste Anlehnung an Vorbilder der Film- und Kunstgeschichte, die seiner Nachgestaltung von Brams Stokers Roman Überzeugungskraft verleiht. Die Palette reicht von Caspar David Friedrich bis zu Gustav Klimt und Jean Cocteau, dessen «La Belle et la Bête» (1946) für etliche Einstel-

lungen Pate gestanden hat, und von den Schlachtenpanoramen in Stanley Kubricks «Spartacus» (1960) bis zu den Kutschenfahrten in John Fords «Stagecoach» (1939). In mehreren Szenen verlässt er sich ganz auf den Symbolwert der Kostüme, die er von dunklen Räumen, diffusen Hintergründen und Schatten absetzt. Die künstlerischen Mittel der Bauten, Beleuchtung, Kostüme und – nicht zu vergessen – der hervorragenden Fotografie (Michael Ballhaus) werden jedoch nirgends zum Selbstzweck, sondern besitzen in jeder Sekunde des Films eine sehr konkrete, vorbedachte Funktion, die immer wieder auf die Figuren und auf die verschiedenen Ebenen der Handlung hinlenkt. Auch insofern ist «Bram Stoker's Dracula» ein typischer Coppola-Film: Er ist das Werk eines besessenen Stilisten, der fähig ist, eine Story in opulenter Hollywood-Manier zu erzählen, ohne nur einen Augenblick lang die Konzentration auf sein Thema zu verlieren. ■

Franz Everschor war bis 1965 Redaktor des «film-dienst» (Köln), von 1966 bis 1979 Redaktor und Leiter der ARD-Filmredaktion, danach Stellvertretender Geschäftsführer der DEGETO (Film- und Serieneinkauf der ARD-Anstalten). Lebt heute als Mitarbeiter einer amerikanischen Filmgesellschaft in Los Angeles.



Dr. Van Helsing
(Anthony Hopkins,
Mitte)

Wie ein Diktator

GESPRÄCH MIT FRANCIS FORD COPPOLA

Peter Krobath

Offensichtlich ist aus ihrem *Dracula*-Film weit mehr geworden, als einfach nur ein neuer Vampirfilm. In welches Genre würden Sie den Film einordnen? Ich behaupte, dass «Bram Stoker's Dracula» ein aufwendiger Kostümschinken geworden ist, der spannende, gespenstische und lustige Elemente aufweist.

Ihr Drehbuchautor James Hart hat mir gesagt, dass er eine sehr romantische Horrorgeschichte geschrieben hätte. Er sprach von der Vampirversion von «Gone with the Wind» und meinte weiter, dass Sie eine Oper daraus gemacht hätten.

Zehn oder zwanzig Jahre nach dem Erscheinen von «Bram Stoker's Dracula» ist eine äusserst erfolgreiche Bühnenversion des Romans auf den Markt gekommen. Bevor Bela Lugosi («Dracula», USA 1930) zum ersten berühmten Vampir der Filmgeschichte wurde, ist er jahrelang mit diesem Stück auf Tournee gegangen. Während man alle berühmten *Dracula*-Filme auf dieses Theaterstück zurückführen kann, habe ich mich wieder auf den ursprünglichen Roman konzentriert. Dadurch ist der Film sehr breit und episch geworden. Ich erzähle weit mehr als einfach nur die Geschichte eines Untoten, der in einem Sarg schläft und jungen Frauen das Blut aus dem Hals saugt.

Aber das erklärt noch nicht, warum Ihr Film, und damit hat James Hart recht, wie das Dekor zu einer Oper wirkt.

Als ich zum Projekt gestossen bin, war schon längst abgesprochen, dass der Film in Los Angeles gedreht werden sollte. Aber in Stokers Roman verlässt Fürst Dracula im Jahre 1890 sein transylvanisches Schloss, um in London sein Blut aufzufrischen. Also musste ich mir erst einmal darüber klar werden, ob und wie ich diese komplizierte Geschichte mit über siebzig

verschiedenen Schauplätzen, mit ihren wilden Verfolgungsjagden und romantischen Schlössern, überhaupt studiogerecht umsetzen konnte. In dieser schwierigen Situation versuchte ich mich von dem Zeitgeist zu inspirieren, den auch Bram Stoker gespürt haben muss. Ich besuchte viele Museen, weil mich die traumhafte, mystische Atmosphäre der Maler des Symbolismus sehr beeindruckte. Ich fand heraus, dass Absinth zu jener Zeit eine weitverbreitete Modedroge war, durch die man in einen rauschähnlichen Zustand versetzt wurde. Genau diese Epoche war auch die Geburtsstunde des Kinos. Die ersten Kinematographen wurden auf Jahrmärkten gezeigt. Ich dachte mir, dass sich Fürst Dracula doch sehr für diese Erfindung interessieren müsste.

War dieser aufwendige Stil nicht schon allein deshalb notwendig, um sich eindeutig von allen übrigen Vampirfilmen abzusetzen?

Natürlich. Ich wollte eine alte Geschichte völlig neu erzählen. Es hat doch keinen Sinn, ewig das Gestrige zu wiederholen. Deshalb habe ich einen ungewöhnlich grossen Teil meines Budgets für Kostüme ausgegeben: Von jedem Zehn-Dollar-Schein habe ich sieben Dollar für die Ausstattung abgezackt. Dies steht natürlich im Gegensatz dazu, wie momentan in Hollywood gearbeitet wird. In «Bram Stoker's Dracula» gibt es beispielsweise keinen einzigen Blue-Screen-Shot – und das ist für einen Film dieser Art wirklich ungewöhnlich. Aber gerade weil ich auf die üblichen hochtechnologischen Tricks der Filmindustrie verzichtet und mich stattdessen auf die Ausstattung konzentriert habe, konnte ich Bilder kreieren, die noch nie zuvor im Kino zu sehen waren. Diese altmodischen Stoffe und Dekors

wirken sehr sinnlich und erotisch. Sie unterstreichen den Aspekt, dass mein Vampirfilm im Grunde ein Liebesfilm ist.

Getreu den Grundsatz, wonach die Liebe über die Mächte der Dunkelheit triumphiert?

Ja – aber mit Liebe meine ich nicht nur die Liebe zwischen Mann und Frau. Ich spreche von Liebe als göttlicher Kraft, Liebe als Licht, Liebe als Ursprung des Lebens. Die Liebe, die Dracula für Mina empfindet, ist fast schon eine religiöse Botschaft.

Seit Jahrzehnten ist in Hollywood kein grosser Vampirfilm mehr produziert worden. Aber kaum kommt Coppola und bringt Dracula in die Kinos, boomt das Genre. An allen Ecken und Enden der Filmindustrie dreht man Vampirfilme. Wie erklären Sie sich das?

Hollywood geht immer auf Nummer sicher. Ich bin ein Spieler, aber dort arbeiten nur Buchhalter. Wenn einer Erfolg hat, machen es alle nach. Nur die wenigsten sind bereit, selbst zu experimentieren. Deshalb sehen Hollywood-Filme des gleichen Jahrganges auch immer genau gleich aus. Vor sieben Jahren wollte ich zum Beispiel einen Western machen. Ich hatte ein grossartiges Drehbuch, aber damals gab es keinen Produzenten, der einen Western finanziert hätte. Clint Eastwood hat das Skript schliesslich gekauft und selber verfilmt. Der Film heisst «Unforgiven».

Heute können Sie doch relativ unabhängig arbeiten und dürfen mehr oder weniger machen, was Sie wollen.

Darauf gibt es eine einfache Antwort: Ernest Hemingway ist tot. David Lean ist tot. Orson Welles ist tot. Und auch ich werde immer älter. Ich will damit sagen, dass es in Hollywood immer weniger echte Persönlichkeiten gibt. Und je älter ich werde,

desto mehr respektiert man mich. Dabei ist mein grösster Vorteil im Kampf gegen das System, dass ich ungeheuer viel Energie habe. Ich kann Tag und Nacht arbeiten. Als ich vor zehn Jahren mein Studio verlor, hatte ich mehr Schulden, als man sich sogar in Hollywood vorstellen konnte. Trotzdem habe ich damals gewusst, dass ich eines Tages wieder so dastehen würde wie heute. Genauso wie ich weiss, dass ich eines Tages wieder einen Film machen werde, der ein Erfolg wird, wenn er in die Kinos kommt – und nicht erst fünf Jahre später. Ich habe mehr Kraft und Phantasie als alle anderen – deshalb werde ich überleben.

Und Sie haben mehr Kinder ...

Meine Familie lebt schon seit Generationen vom Showbusiness. Unsere Kinder wachsen mit dem Bewusstsein auf, dass Kunst kein Geschäft, sondern eine Lebenseinstellung ist. Deshalb gibt es in der Filmindustrie so viele erfolgreiche Coppolas. Denken Sie nur an Nicolas Cage, an Talia Shire, an meinen Vater oder an meine Söhne. In der Branche beneidet man mich um diese Familie. Ich habe meinen Sohn Roman doch nur deshalb als Second-Unit-Director in «Bram Stoker's Dracula» eingesetzt, weil ich weiss, dass ich ihm voll und ganz vertrauen kann. Eigentlich arbeite ich wie ein südamerikanischer Diktator, der die Schlüsselstellen seiner Regierung, etwa das Finanzministerium oder den Generalstab, mit Familienmitgliedern besetzt, damit er nachts ruhig schlafen kann.

Wie passt diese Aussage ins Image des Exzentrikers, der weder finanzielle noch menschliche Grenzen akzeptiert, wenn es um seine Filme geht?

Dieses Bild stimmt nicht. Ganz im Gegenteil, ich gehe sogar äusserst verantwortungsvoll mit meinen Budgets um. Oder warum sollte ich sonst immer wieder engagiert werden? Sie haben vermutlich das Bild im Kopf, das «Hearts of Darkness: A Filmmaker's Apocalypse» (Regie: Fax Bahr, USA 1979/91) von mir vermittelt. Aber damals habe ich mein eigenes Geld



Francis Ford
Coppola

aus dem Fenster geschleudert, und das ist eine völlig andere Situation. Aber wenn ich, wie im Falle von «Bram Stoker's Dracula» für Columbia arbeite, bemühe ich mich, finanziell im Budgetrahmen zu bleiben.

Ihre Karriere als Regisseur, Produzent und Studioboss gilt nicht umsonst als eine der schwungvollsten Berg-und-Tal-Fahrten der Filmgeschichte. Angenommen Sie könnten noch einmal ganz von vorne beginnen, was würden Sie anders machen?

Als ich jung war, wollte ich ein Autorenfilmer sein, jemand, der seine eigenen Geschichten verfilmt – wie Woody Allen. Aber weil ich eine klassische Regieausbildung hatte und mir von Anfang an so gute Projekte wie «The Godfather» (1971, Teil II: 1974) oder «Apocalypse Now» (1976-79) angeboten wurden, hat sich dieses Ideal immer weiter von mir entfernt. Deshalb gibt es bis heute auch nur zwei Filme, die auf Original-Drehbüchern von mir beruhen: «Rain People» (1969) und «The Conversation» (1973). Im Moment würde ich ganz gerne wieder ein Drehbuch schreiben. Aber dafür braucht man sehr viel Zeit. Sie kennen die leidige Geschichte: Coppola kauft ein Studio, Coppola verliert ein Studio... Jetzt habe ich

mich finanziell endlich wieder so weit erholt, dass ich mich auf das Leben eines Bohemiens freuen kann. Ich habe vor, ein halbes Jahr lang nur in Kaffeehäusern zu sitzen und zu plaudern. Vielleicht fällt mir dabei ein Drehbuch ein.

An welche Art von Drehbuch denken Sie?

An einen kleinen Film, der in der Gegenwart spielt. Ich reisse mich nicht um grosse Kostümschinken. Der einzige Grund, warum sie mir immer angeboten werden, ist der, dass es nicht sehr viele Regisseure gibt, die ein kompliziertes Projekt ins Kino bringen können. Das ist wie im Krieg. Die überlassen dir ein Milliarden-Dollar-U-Boot mit atomaren Sprengköpfen doch nur deshalb, weil sie das Ding nicht selbst steuern können. Oft

ist mir ein Projekt einfach nur deshalb angeboten worden, weil sie einfach niemand sonst gefunden haben, der als Regisseur in Frage gekommen wäre.

Gleichzeitig gibt es aber auch schon die wildesten Gerüchte über ein Coppola-Projekt mit dem Arbeitstitel «Cure». Was soll das für ein Film werden?

Ich will versuchen, in einer Spielfilmhandlung die wahre Geschichte über Aids zu erzählen. «Cure» soll ein Doku-Drama werden, ein Film über die Suche nach einem Impfstoff gegen Aids. Ein Film, der den Wettlauf zwischen den pharmazeutischen Konzernen so beschreibt, wie er sich heute in der Realität abspielt. Es wird sehr viele Charaktere geben: Wissenschaftler, Ärzte, Politiker und Kranke. Seit einem Jahr recherchiere ich nun schon und ich weiss genau, dass ich alles, was ich bisher gehört und gesehen habe, in einen Spielfilm verpacken muss. Denn einige der Hintermänner, mit denen ich gesprochen habe, würden vermutlich sofort einen Killer auf mich ansetzen, wenn sie den Verdacht hätten, dass ihre Aussagen in einer Dokumentation auftauchen könnten. ■

Peter Krobath ist freier Journalist und lebt in Wien.

Qiu Ju da guansi

Regie: Zhang Yimou
China/Hongkong 1992

Eine chinesische Frau

Alexander J. Seiler

Frontal wogt der Menschenstrom auf die Kamera zu, teilt sich vor ihr, flutet, verlangsamt durch die lange Brennweite, unerschöpflich, unversieglich weiter: die Hauptstrasse in irgen-deiner nordchinesischen Kleinstadt. Sekundenlang nimmt man einzelne Menschen wahr: zu Fuss, auf dem Fahrrad, zwischen den Deichseln eines Zugkarrens - aber schon tauchen wieder andere auf im Blickfeld, kommen näher, verschwinden aus dem Bild. Alle sind gleich wichtig oder unwichtig, und wenn nach Minuten die Kamera in der Menge zwei Frauen mit einem Karren entdeckt, auf dem ein Mann liegt, sich diesem Trio gleichsam anschliesst, es begleitet, dann ist klar: Die drei sind irgendwer, sind - so unverblümt sagen es die abendländischen Kultursprachen - nicht jemand, *quelqu'un*, sondern niemand, *nobody*, sind winzige Partikel aus einem unabsehbar grossen Ganzen, dem *Volk*, den *Massen*. Ihre Geschichte könnte jedermanns und jederfrau Geschichte sein - und wird doch bald und immer mehr die ganz besondere, die einzigartige und unverwechselbare Geschichte der Qiu Ju, einer *chinesischen* Frau, aber auch *einer* chinesischen Frau (und nicht zuletzt einer chinesischen *Frau*).

Die beiden Frauen, die mit ihrem Karren bald einmal vor einem Ladenlokal anhalten, dem Mann auf die Beine helfen und ihn in die ärmliche Praxis eines Barfussarztes führen, werden im weiteren Verlauf der Geschichte immer wieder unterwegs sein: aus dem winzigen Dorf im winterlich verschneiten Bergland hinunter in die Kreisstadt und

noch weiter hinab in die Provinzhauptstadt - und den gleichen Weg wieder zurück. Die Polarität von Stadt und Land, im riesigen und zentral verwalteten chinesischen Reich von jeher besonders bedeutsam, ist die äussere *und* innere Wegstrecke dieses Films, und sie wird, das ist das Spezielle an ihm, ganz vom Land her durchmessen und dargestellt. Zhang Yimou, der Regisseur, war während der Kulturrevolution drei Jahre Landarbeiter in der Gegend, wo er den Film ansiedelt: «Die Landbevölkerung», sagt er, «ist für mich das eigentliche Herz und die eigentliche Seele Chinas.»

Die beiden Frauen: die jungverheiratete und schwangere Qiu Ju (gespielt von Gong Li, der Darstellerin aller seiner bisherigen Filme) und ihre junge Schwägerin Meizi. Der Mann auf dem Karren: Qiu Jus Ehemann Wang Qinglai (Liu Pei Qi). Zum Barfussarzt bringen Qiu Ju und Meizi den Gatten und Bruder, weil ihn der Dorfvorsteher Wang Tang (Lei Lao Sheng) bei einem Streit geschlagen und ihm einen Tritt in die Hoden versetzt hat. Das schmerzt und ist erniedrigend - erniedrigt aber fühlt sich nicht so sehr Qinglai als vielmehr seine Frau Qiu Ju. (Nicht auszudenken, welche psychoanalytischen Spekulationen das in einem «atlantischen» Film auslösen würde: Nicht er, sondern sie ist es, die sich in *seiner* Männlichkeit verletzt fühlt!)

Der Barfussarzt verschreibt ein paar Tage Bettruhe, und Qinglai erholt sich rasch. Qiu Ju aber ist nicht gewillt, den Vorfall auf sich beruhen zu lassen: Sie fordert vom Dorfvorsteher eine Ent-

schuldigung und das öffentliche Eingeständnis, dass er ein Unrecht begangen habe. Dazu ist er nicht bereit. Und so beginnt Qiu Ju, stets begleitet von der getreuen Meizi, ihre Karren-Odyssee durch die Instanzen: angefangen beim Gemeindepolizisten Li (Ge Zhi Jun) über den Polizeidirektor in der Kreisstadt bis zum «Mittleren Volksgericht» in der Provinzhauptstadt. Überall wird sie freundlich empfangen und geduldig angehört, aber keiner will verstehen, dass es ihr nicht um ein kleineres oder grösseres Schmerzensgeld - das ihr Wang Tang gleich zu Beginn anbietet -, sondern um die Anerkennung und Tilgung des konkret geschehenen Unrechts geht. Dafür wird sie - mit fortschreitender Schwangerschaft immer mühsameren und schwereren Schritts - bis ans Ende der Welt gehen, und niemand und nichts, auch nicht der wachsende Unwille Qinglais, wird sie davon abhalten können. Als aber vor dem «Mittleren Volksgericht» in der Provinzhauptstadt nicht der Dorfvorsteher, sondern der - für den Volksentscheid in letzter Instanz verantwortliche - Polizeidirektor der Kreisstadt als Angeklagter erscheint, da weigert sie sich erst einmal hartnäckig, ihm als Klägerin gegenüberzutreten. Nicht er hat ja das Unrecht begangen - wie soll sie also gegen ihn klagen?

Anders als für Michael Kohlhaas existiert für Qiu Ju das abstrakte Prinzip «Gerechtigkeit» nur insoweit, als ein Unrecht ganz konkret, und das heisst eben *durch* den Dorfvorsteher und *an* Qinglai, verübt worden ist. Die unmittel-



Qiu Ju
(Gong Li)

bare, nicht so sehr widersprüchliche als paradoxe Verbindung von Gegensätzen wie Abstrakt und Konkret erscheint in Zhang Yimous Film auf mehreren Ebenen wie eine moderne, sozusagen post-maoistische Version der altchinesischen Lehre von Yin und Yang. Eine relative «Bagatelle» (so einer der Beamten) wird durch Qiu Jus Sturheit gleichsam ins Absolute gehoben; umgekehrt äussert sich gegenüber Qiu Ju der unzugänglich korrekte juristische Formalismus der Instanzen in Form spontaner Freundlichkeit, ja Herzlichkeit der Beamten. Und so unversöhnlich Qiu Ju und Wang Tang einander gegenüberstehen, ihr Umgang miteinander bleibt eingebettet in die selbstverständliche Solidarität, von der die Dorfgemeinschaft wie imprägniert ist. «Komm, wärm dich auf!» ist die geläufige Begrüssungsformel, wenn jemand in dem kalten Winterwetter ein Haus betritt, und dann wärmt sich der Besucher nicht nur am Feuer, das unter den zimmerbreiten Backsteinschlafstellen brennt, sondern auch in der Zuwendung, die ihm entgegenschlägt.

Nachdem Zhang Yimou mit «Dahong denglong gaogao gua» (Die rote Laterne) 1991 in Venedig einen Silbernen

Löwen gewonnen hatte, wurde «Qiu Ju» ein Jahr darauf gleich mit zwei goldenen Löwen ausgezeichnet: für den besten Film und die beste Darstellerin. Eine solche Auszeichnung zweier Filme des nämlichen Regisseurs in zwei aufeinanderfolgenden Jahren hat es meines Wissens noch nie gegeben, und es dürfte nicht zuletzt darauf zurückzuführen sein, dass sich stilistisch kaum ein grösserer Gegensatz denken lässt als zwischen diesen beiden Filmen. In «Die rote Laterne» die hochstilisierte Künstlichkeit eines mehr mythischen als historischen China, jede Einstellung ein Gemälde - in «Qiu Ju», Yimous erstem Film aus dem zeitgenössischen China, gleichsam das Leben selber, unverstellt, unmittelbar, *pris sur le vif*. Was im «atlantischen», das heisst europäischen und amerikanischen Film seit geraumer Zeit undenkbar wäre: Yimou hat fast die Hälfte von «Qiu Ju» mit versteckter Kamera gedreht, und nur gerade die vier Hauptrollen sind mit Schauspielern besetzt. Was so entstand, ist ein «Volksfilm» im besten Sinn: volkstümlich, aber nie volkstümelnd; hautnah an der Wirklichkeit, aber - trotz versteckter Kamera und langen Brennweiten - nie voyeuristisch; dokumentarisch genau,

aber nie ethnographisch. «Mir wurde bewusst», hat Zhang in einem Interview mit Michel Ciment gesagt, «dass die Kamera sich auf der Höhe der Leute befinden müsse, als ob sie selber eine Person sei. Wirklich ist die *Perspektive* des Films nie die privilegierte des «besten Standpunkts», sondern die der bestmöglichen Teilnahme eines der vielen, vielen Menschen, die den Film immer wieder bevölkern, am Schicksal des nächsten unter den vielen, vielen Menschen. Und was man im Detail des Alltäglichen über das Leben in China erfährt, verdichtet sich im Lauf des Films immer mehr zu dem für uns postmoderne Abendländer schon fast unfasslichen Erlebnis, dass die Vielzahl, die *Menge*, nicht isoliert, nicht zu Klaustrophobie und Panik und dem Krieg aller gegen alle führt, sondern im Gegenteil zu Solidarität, Nähe, ja Intimität.

Mit der Flut der vielen, vielen, der unzähligen Menschen beginnt der Film, mit der zum *still* gefrorenen Grossaufnahme einer verzweifelten und ratlosen Qiu Ju endet er. Während ihr *Rechtsbegehren* beim Appellationsgericht hängig ist, kommt Qiu Ju unvermutet nieder. Die Geburt ist schwer, und nur dem persönlichen Einsatz des Dorfvorstehers ist es zu verdanken, dass Mutter und Kind rechtzeitig in das Spital der Kreisstadt gebracht und gerettet werden können. Nun endlich ist Qiu Ju bereit, zu verzeihen. Sie sucht Wang Tang auf und lädt ihn zur Geburtsfeier ein. Aber inzwischen hat ihn das Appellationsgericht für schuldig befunden, zu zwei Wochen Gefängnis verurteilt und verhaften lassen. Qiu Ju erfährt die Nachricht, während das Fest im Gang ist. Und schon nähert sich mit heulender Sirene der Polizeiwagen. Vergeblich versucht Qiu Ju, ihm entgegenzurennen und ihn aufzuhalten: als sie atemlos auf der Landstrasse anlangt, entfernt sich die Sirene schon wieder und verhallt schliesslich ganz. Die abstrakte Gerechtigkeit, die Qiu Ju konkret nicht mehr wollte, hat ihren konkreten Lauf genommen. ■

Husbands and Wives

Regie: Woody Allen
USA 1992

Stefan Lux

Eine Wohnung, zwei befreundete Ehepaare. Bevor man zum gemeinsamen Abendessen aufbricht, verkünden Jack (Sydney Pollack) und Sally (Judy Davis) ihre Trennung nach langer, scheinbar glücklicher Ehe. Eine Welt bricht zusammen – nicht für Jack und Sally, sondern für Judy (Mia Farrow), die die Gelassenheit ihrer Freunde und ihres eigenen Ehemannes Gabe (Woody Allen) nur noch mehr aus der Fassung bringt. Später am Abend, nach verkorkstem Dinner, werden Judy und Gabe einmal mehr ihre ungelösten Probleme wälzen, die sich am offenkundigsten in einer kinderlosen Ehe manifestieren.

In einer einzigen Szene fasst Woody Allen das «Programm» seines 22. Films zusammen. Jacks und Sallys Trennung ist

der Stein, der – einmal ins Wasser geworfen – die ruhige Oberfläche aufwühlt und immer weitere Kreise um sich zieht, ehe schliesslich ein neuer Zustand der Ruhe erreicht werden kann, nicht minder anfällig als der Vorausgegangene. Auch formal legt sich Allen frühzeitig fest. Carlo Di Palmas «hautnahe» verwackelte Handkamera, die abrupten Reiss-Schwenks von der aufgebrachten Judy zum Rest der Gruppe, Einrichtungsgegenstände, die den Blick auf die sprechenden Personen verstellen, später die wiederholten «jump cuts» während der Monologe seiner Protagonisten und Protagonistinnen – Allen bereichert die stilistische Vielfalt seines Oeuvres um eine Huldigung an die Anfänge der Nouvelle Vague. Wahrhaftigkeit der Figuren und das Bekenntnis zur

Künstlichkeit des Mediums Film liegen in «Husbands and Wives» dicht zusammen. (Dass der Zuschauer den Stilwillen des Regisseurs bisweilen allerdings derart penetrant eingbläut bekommt, dass man sich der Seekrankheit nahe fühlt, ist das einzige grosse Manko des Films.) Selbst dort, wo sich die Kamera quasi-dokumentarisch den Figuren nähert, ihnen Kommentare zum Geschehen entlockt, führt Allen jeden Anspruch auf «Objektivität» ad absurdum. Die Position der Kamera ist die Position des Psychoanalytikers, nicht die des unbeteiligten Chronisten. Wahrheit existiert nur subjektiv, ändert sich ständig und widerspricht anderen Wahrheiten. Nicht umsonst treten unbeteiligte Figuren wie Judys längst geschiedener Ex-Mann auf den Plan, um zu widersprechen und geradezurücken, wo ein emotionaler Sachverhalt in allzu eindeutigem Licht erscheint.

«Husbands and Wives» handelt von den Fragen nach der Beständigkeit der Liebe, nach der Essenz einer guten Beziehung, nach der Doppelbödigkeit des scheinbar Verlässlichen. Trotz Trennung wähnt sich Sally hintergangen angesichts Jacks zielstrebigster Romanze mit seiner Aerobic-Lehrerin; Judy zieht sich zurück, als Gabe endlich auf ihren Kinderwunsch eingeht; Gabe und seine Schülerin Rain (Juliette Lewis) suchen das



Rain (Juliette Lewis) und Gabe (Woody Allen)



**Jack (Sydney Pollack),
Sam (Lysette Anthony)
und Gabe**

Spiel mit dem Feuer im vollen Bewusstsein, alte Fehler zu wiederholen; Judy verkuppelt Sally mit Michael, in den sie eigentlich selbst verliebt ist...

Allens Stadtneurotiker der siebziger Jahre sind älter geworden, aber nicht unbedingt weiser. Auf Phasen der Ruhe und Stabilität folgen zwangsläufig wieder jene des verzweiferten Suchens getreu dem Motto, dass der Regisseur seinem Film voranstellt: Gott treibt vielleicht kein Würfelspiel mit den Menschen, aber er spielt Verstecken. «Husbands and Wives» ist daher noch mehr als die meisten Allen-Filme letztlich traurig und ratlos. Traurig wie das Gesicht Sallys, wenn sie sich entschliesst, zu ihrem alten Leben mit Jack zurückzukehren. Ratlos wie Gabe, der sich für eine Weile «aus dem Rennen zurückziehen» will. Immerhin scheint die leicht resignative Grundstimmung Allens Humor beflügelt zu haben. Denn urko-

misch sind seine traurigen Helden allemal, und wer über sich selbst lachen kann, findet viel Anlass zum Lachen. Das Schauspielensemble ist (selbst für Al-

lens Verhältnisse) vom Allerfeinsten, wobei nicht zuletzt der «Amateur» Sidney Pollack eine wahrhaftig anrührende Vorstellung bietet. ■



**Judy
(Mia Farrow)**

Blade Runner – Director's Cut

Regie: Ridley Scott
USA 1982/1992

Judith Waldner

Rick Deckard alias Blade Runner B 26354 (Harrison Ford) döst und träumt von einem weissen, sich leicht und anmutig durch einen nebligen Wald bewegenden Einhorn.

Die kurze Traum-Sequenz ist neu in der restaurierten Fassung von «Blade Runner», Ridley Scotts 1982 entstandener Film. Bei seinem Erscheinen kontrovers diskutiert, hat sich «Blade Runner» im Lauf der Jahre zu einem Science-Fiction-Klassiker und zu einem der beliebtesten Reprisen-Filme gemausert. In einer Version allerdings, die nicht die von Scott intendierte Form hatte: Nach gemischten Reaktionen bei der Vorpremiere hatte die Produktionsfirma verschiedene Änderungen diktiert.

Nebenbei: Nicht anders ist es Scott kürzlich mit «1492 – The Conquest of Paradise» (ZOOM 10/92) ergangen, diesmal bereits vor der Vorpremiere. Erst nachdem der Film über den entdeckungsfreudigen Christoph Kolumbus, der auch Scott-Fans nicht eben begeisterte, schon einige Wochen in den Schweizer Kinos lief, wurde es bekannt: Rund zwanzig Prozent des Materials sind im Schnittstadium der Schere zum Opfer gefallen, da Scott den Film nicht auf die im kommerziellen Kino gängige Länge zu komprimieren vermochte. Ausserdem war, nota bene, schon während der Dreharbeiten ein zweiter Autor zur Aufpolierung der Dialoge zugezogen worden. In der in die Kinos gelangten Version fehlt die letzte Reise Kolumbus', die für die Darstellung seines Charakters wie für die Entwicklung der Story offenbar bedeutsam gewesen wäre und deren Fehlen den Film und dessen Aussage gravierend veränderte.

Doch zurück zu «Blade Runner». Was ist, neben dem Traum vom Einhorn, in der jetzigen, ein wenig kürzeren und unter dem Titel «Blade Runner – Director's Cut» laufenden Fassung neu? Einmal wurde die aus dem Off ertönende Erzählstimme weggelassen. Somit fällt die Geschichte um etliches weniger schwülstig-pathetisch aus, denn Deckards Kommentare gingen nicht selten an die Grenze des Kitschs. Im weiteren fehlt das lächerliche Happy-End der 1982er-Version, ohne dass es durch eine andere Sequenz ersetzt worden wäre. Beides, Off-Kommentar und Happy-End, standen im Widerspruch zu Scotts Entwurf einer inhumanen Zukunft. Die neue Version, an deren Schnitt selber sonst nichts verändert wurde, ist düsterer und konsequenter. Trotzdem: kein wirklich neuer Film, sondern in erster Linie eine zusätzliche Interpretationsmöglichkeiten öffnende Neulancierung. Eine Neulancierung eines packenden Kinostücks allerdings, das «zehn Jahre danach» nichts von seiner Faszination eingebüsst hat – im Gegenteil.

Um was geht es? Der Tyrell Corporation ist es gelungen, künstliche Wesen, sogenannte Replikanten, herzustellen. Sie sehen aus wie Menschen, benehmen sich im grossen ganzen auch genauso. Weil sie im Lauf der Zeit durch gemachte Erfahrungen Emotionen entwickeln könnten, ist ihre Lebensdauer von vornherein beschränkt. Und sie wurden, um auch ihr sich eventuell entwickelndes Gefühlsleben im Griff zu haben, mit einer erfundenen Vergangenheit und mit Träumen ausgestattet. Die Replikanten haben bei der Eroberung anderer Planeten im Einsatz gestanden; nach einer Meuterei im

Weltraum wurde ihnen der Zutritt zur Erde untersagt. Einigen der unerwünschten Kunstwesen gelingt die Rückkehr zum blauen Planeten trotzdem, und Blade-Runner Deckard ist zuständig für die Durchsetzung der Apartheidsgesetze nach genetischem Muster: Er wird beauftragt, die Replikantinnen und Replikanten umzubringen, beziehungsweise – wie es schönblumig heisst – sie zurückzuziehen.

In der Art eines «Film-noir»-Detektivs macht er sich auf, den Auftrag zu erfüllen. Er spürt einen Replikanten nach dem anderen auf, bringt sie ums künstliche Leben und verliebt sich schliesslich in Rachel (Sean Young), ein besonders gelungenes Kunstmensch-Exemplar. Und Deckard wird, angesichts seines blutigen Jobs, zunehmend von Gewissensbissen geplagt. Je länger je unklarer wird gleichzeitig, wer da eigentlich zu «den Guten» und wer zu «den Bösen» zählt, bis derartige Begriffe in sich zusammenfallen. Zur Seite steht dem Blade Runner ein obskurer, selten anwesender Mitarbeiter mit einer ungewöhnlichen Angewohnheit: Er faltet Figuren aus Papier. Wenn sich Deckard am Schluss mit seiner Replikantin auf die Flucht macht, findet er eines dieser kleinen Papierkunstwerke auf dem Boden: ein Einhorn. Ein Anlass zur Annahme, auch Deckard könnte – ohne es selber zu wissen, denn er plagt sich nicht mit dem Gedanken eines auf vier Jahre beschränkten Lebens – ein Replikant sein. Wie sonst sollte sein schattenhafter Begleiter, der Einblick in die Akten und Daten der Kunstmenschen hat, von den Träumen Deckards wissen? Ob Replikant oder nicht: Letztlich bleibt dies Interpretations-sache, und grundlegend wird die Story

damit nicht verändert, aber in einem Bereich konkretisiert: Die Bewohnerinnen und Bewohner der Erde haben kein Identitätsgefühl mehr, wissen nicht, ob sie echt, ob ihre Erinnerungen wirklich erlebt, ihre Träume wirklich geträumt sind. Wirft man einen Blick auf die zahllosen Texte, die vor zehn Jahren und später über den Film erschienen, wurden – neben den Artikeln, die sich nicht mit theoretischen Betrachtungen aufhalten, sondern «Blade Runner» schlicht als unterhaltende, faszinierende Hochzeit des «Film noir» mit dem «Science-Fiction»-Film schilderten – fast so viele Assoziationen und Themen aufs Papier gebracht und abgehandelt, wie Autorinnen und Autoren in die Tasten griffen. Denn obwohl die erzählte Geschichte reichlich schmalbrüstig daherkommt, ist sie nicht einfach simpel; sie kann verschiedene Assoziationen wachrufen, zu Reflexionen Anlass sein. Beispielsweise über durch Bilder vermittelte Empfindungen und Werte: Die Replikanten haben, ohne dass das im Film zu sehen wäre, etliche Menschen umgebracht; ihren eigenen individuellen Todeskampf

zeigt Scott jeweils so lang und deutlich, dass des Publikums Sympathie und Mitgefühl klar bei den sterbenden Kunstmenschen liegt. Oder Assoziationen über die Wissenschaftler als neue Götter; oder über künstliches, mittels Gentechnologie hergestelltes Leben; oder über ein Leben ohne Vergangenheit und Zukunft; oder über die Verselbständigung der Technik; oder über ein Leben nach dem Atomschlag, oder, oder, oder...

Interessanter als die Story ist indes Scotts Kulisse, die Stadt Los Angeles im Jahre 2019. Dampf- und Nebelschwaden ziehen durch die Strassen, es giesst fortwährend wie aus Kübeln und es wimmelt wie in einem Ameisenhaufen von Menschen, die eine kuriose Sprache sprechen, von Alten und Jungen aller Nationalitäten – kurz: ein Schmelztiegel. Die Stadtkulisse ist unstrukturiert, ist gewachsen – mit Ausnahme des Firmengebäudes der Tyrell Corporation – aus Bauten aller Stilrichtungen und sie ist, heute mehr noch als vor zehn Jahren, existierenden Städten so unähnlich nicht.

Der Gedanke an und der Vergleich

mit Fritz Langs Klassiker «Metropolis» liegt auf der Hand. Lang hat 1926 eine klar strukturierte, utopische Reissbrett-Stadt entworfen. Scotts Metropole ist ein Kulminat von Vorhandenem, bei ihm mischt sich Vergangenheit und Gegenwart zu einer chaotischen Zukunft, in der alle einstigen Modelle versagt haben. War «Metropolis» ein Film, der vor fast siebzig Jahren ein Spiegelbild damals gültiger Vorstellungen und Denkansätzen war, so ist «Blade Runner», heute wie vor zehn Jahren, weniger nur eine interessante Zukunftsvision als vielmehr eine Auseinandersetzung mit der heutigen Zeit und ihren Auffassungen und Denkmustern, nicht nur im architektonischen Bereich.

Wie Adson von Melk am Schluss von Umberto Ecos ebenfalls 1982 erschienenem Roman «Der Name der Rose» in den verkohlten Überresten der in Schutt und Asche liegenden Klosterbibliothek bloss noch Überbleibsel und Fetzen des grossen, übersichtlichen Wissens findet, besteht Scotts Welt in «Blade Runner» nurmehr aus zufällig Vorhandenem, aus Fragmenten und Zitaten. ■



Der Blade Runner
Rick Deckard
(Harrison Ford)

Stalingrad

Regie: Joseph Vilsmaier
Deutschland 1992

Martin Schlappner

«**S**talingrad» kommt ziemlich genau fünfzig Jahre nach der Schlacht, die die grösste des Zweiten Weltkrieges gewesen ist, in die Kinos. Am 2. Februar 1943 hatten die letzten Truppen der sechsten Armee, jene, die im sogenannten Nordkessel eingeschlossen waren, kapituliert. Bereits zwei Tage zuvor, am 31. Januar, hatten die Truppen des Südkessels ihre Waffen gestreckt. Von den 260'000 Mann der Armee von Generaloberst Paulus, den Hitler angesichts der Niederlage noch zum Reichsmarschall erhöht hatte, überlebten 91'000 Mann den Kampf um Stalingrad. Von ihnen kehrten im Laufe der Zeit, bis hin ins Jahr 1956, noch 6000 aus der Gefangenschaft nach Deutschland zurück.

Joseph Goebbels, der Ausrufer des Dritten Reiches, hat, noch bevor die Niederlage endgültig besiegelt war, die Legende von den Helden Stalingrads zu spinnen begonnen. Die Opfer der Soldaten, mit denen der Mythos der Unbesiegbarkeit der deutschen Armeen exemplifiziert werden sollte, durften nach dem Willen von Goebbels und seinem Führer nicht vergebens gewesen sein. Der Krieg hatte nun erst recht ein totaler zu sein.

An der Legende, die den Propagandisten des Dritten Reiches im Sinne war, will der Film von Joseph Vilsmaier nicht weiterknüpfen, und er tut das denn auch in der Tat nicht. Ein Kriegsfilm ist «Stalingrad» unausweichlich, doch ist er kein Film, der den Krieg verherrlicht, indem er vom Opfergang heroisch gestimmter Soldaten berichtet. Die Männer, die da kämpfen sind Soldaten, die ihren Auftrag erfüllen, mit jener Entschlossenheit, die in Augenblicken des Angriffs gegen die Stellung des Feindes die Illusion zu stärken vermag, es gebe



dennoch ein Überleben, eine Flucht aus dem Inferno.

Es gibt ältere Filme über die Schlacht um Stalingrad, etwa russische, die dem Kinopublikum die Mühe unterbreiten, den Verlauf der ganzen Schlacht, den Kampf von Haus zu Haus und die Einkesselung der Stadt durch die Rote Armee verstehen und überblicken zu sollen. Joseph Vilsmaier hat von solcher Schlachtenpanoramik abgesehen. In den Mittelpunkt seines Films hat er die paar Männer eines Zugs von Sturmpionieren gerückt. Keiner von ihnen wird der Schlacht entkommen. Ein jeder hat sein besonderes Schicksal, keiner versagt sich der Pflicht, die ihm als Soldaten aufgebürdet ist, doch in jedem wächst die Frage heran, welchem Wahn er sich da unterzieht und opfert.

So gross der Aufwand von Joseph Vilsmaiers Film ist, die Schlacht materiell zu dokumentieren, die Perspektive der Beobachtung ist immer auf diese wenigen

Männer gerichtet. Indem ein jeder in seiner Art von Persönlichkeit und Umgang mit dem soldatischen Auftrag vorgeführt wird, soll der Zuschauer sich in seiner Menschlichkeit mitfühlend engagieren lassen. Das nun aber gelingt Joseph Vilsmaier nicht. Sein Film, ein Inferno aus «Stahl und Blut» ungewohnt realistisch inszenierend, wird zur Demonstration einer Humanität, die von Selbstmitleid überwuchert ist. Und dieses Selbstmitleid, vollgepfropft mit dem Ekel vor dem «verbrecherischen Wahn von Politikern und Militärs», verbreitet Unbehagen. Denn – wiewohl der Blick zurück auf den Zweiten Weltkrieg ein anderer ist als der, den die Propaganda Hitlers befahl – die Legende dauert fort. Joseph Vilsmaiers Film erspart seinem Publikum – im Unterschied zur historischen Fachliteratur – die Auseinandersetzung mit der politischen Wirklichkeit des Dritten Reiches. Schon wieder und ein weiteres Mal, ist man versucht zu sagen. ■

Anna annA

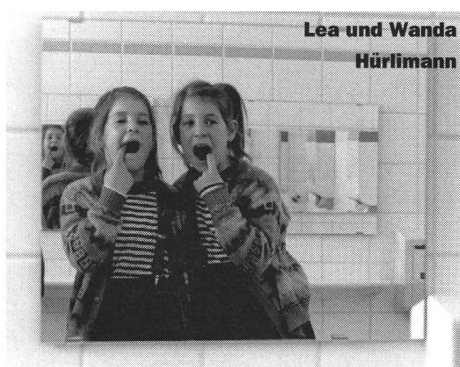
Regie: Greti Kläy, Jürgen Brauer
Schweiz/Deutschland/Luxemburg 1992

Franz Ulrich

Die neunjährige Anna (Lea Hürlimann) lebt als Einzelkind bei ihrer geschiedenen Mutter (Ilona Schulze). Weil sie viel allein ist, hat sie sich Puppenfiguren als Spielgefährten gebastelt, die in Annas Phantasie als Familie Gygax ein abenteuerliches Leben führen. Weil ihr Lesebuch den Gygaxs öfters als Zelt oder Tunnel dienen muss, vergisst sie es zum Ärger ihres Klassenlehrers (Steve Kariel) zu Hause und bekommt deswegen reihenweise Strafstriche und -aufgaben. Anna löst dieses Problem auf überraschende Weise: Sie lässt das Lesebuch ihrer Banknachbarin von COPY, dem mächtigen Kopierapparat im Lehrerzimmer, einfach verdoppeln. Als Anna, von der Familie Gygax bedrängt, weitere Lesebücher zu beschaffen, im Lehrerzimmer vom Abwart gestört wird, versteckt sie sich im COPY, berührt aus Versehen die Print-Taste, worauf der zum modernen wunscherfüllenden Flaschengeist oder Tischleindeck-dich mutierte Apparat unter gewaltigem Schnauben, Zischen und Blitzen eine exakte Kopie produziert: annA gleicht dem Original wie ein Ei dem anderen. Und damit fangen die Probleme erst richtig an.

Lukas Hartmanns erfolgreicher Kinderroman «Anna annA» (1984 im Zytglogge Verlag, Bern, erschienen) ist ein modernes Märchen, dessen Reiz vor allem darin besteht, dass es dem Autor gelungen ist, die kindliche Phantasiewelt als selbstverständlichen Bestandteil eines genau beobachteten, realistischen Kinderalltags erscheinen zu lassen. Festzustellen, dass genau dies auch der Verfilmung überzeugend gelungen ist, ist kein geringes Kompliment für diesen ersten Schweizer Kinderspielfilm (mit deutscher und luxemburgischer Beteiligung) seit «Die

Kummerbuben» (1968) von Franz Schnyder. Anna befindet sich in einem Alter, in dem Realität und Phantasie- und Traumwelt noch ungezwungen eine einheitliche Erlebniswelt bilden können. Der Film von der Schweizerin Greti Kläy (erste Regie der 68jährigen; früher als Schneiderin, Weberin, Bäuerin, Kostümbildnerin und



Cutterin tätig) und dem Deutschen Jürgen Brauer (1938 in Leipzig geboren; von 1962 bis 1991 in der DDR als Kameramann, Drehbuchautor und Regisseur tätig) fackelt nicht lange mit formalen Krücken und Mätzchen wie Überblendungen und anderen Tricks, sondern montiert die Alltags- und Phantasiewelt direkt und gleichberechtigt neben- und ineinander. Das fesselt nicht nur die Sechs- bis Zehnjährigen, die allmählich ihr naives Einssein mit sich verlieren und verschiedene «Rollen» zu spielen beginnen, sondern macht auch Erwachsenen Spass.

Mit dem Auftreten von annA, Annas Schwester aus dem Kopierapparat und ihr alter ego, beginnt die eigentliche, verzwickte Geschichte. Um vor den Erwachsenen die Existenz annAs zu verbergen, sind die beiden zu einem ständigen Versteckspiel gezwungen. Während die eine bei der Mutter wohnt und zur Schule geht, nächtigt die andere auf dem Dachboden und treibt sich tagsüber vergnügt im Zoo

herum. Äusserlich sind die beiden zum Verwechseln ähnlich, aber charakterlich unterscheiden sie sich beträchtlich: Annas zweite, komplementäre Seite annA ist spontaner, temperamentvoller und neugieriger, ist nicht nur im Rechnen besser, sondern hat auch, im Gegensatz zu Anna, ein entspannt-lockeres Verhältnis zum Freund der Mutter. Gerade hier zeigt sich, dass «Anna annA» gegenüber der Verfilmung von Erich Kästners «Das doppelte Lottchen» aus dem Jahre 1950, mit dem es einige Berührungspunkte gibt, erheblich wirklichkeitsnäher und nüchterner ist: Während im «Doppelten Lottchen» die Zwillingsschwester (Jutta und Isa Günther, denen die Hürlimann-Zwillinge spielerisch in nichts nachstehen) eine heiter-listige Intrige spinnen, um Vater und Mutter wieder zu vereinen, überfordert Lukas Hartmann seine Kinder gar nicht erst, die «zerbrochene Liebe» der Eltern flicken zu müssen.

Keine Frage, dass die doppelte Anna zu kniffligen Situationen führt und die Erwachsenen ganz schön irritiert. In einer Gewitternacht flüchtet die durchnässte annA zu Anna ins Bett, wo die Mutter andertags beide mit nicht geringem Erstaunen entdeckt. Sie findet sich jedoch sehr rasch mit dem Unvermeidlichen ab - der Existenz zweier wirklicher Töchter, die nun Anna und Luisa heissen. Dieser Schluss von Buch und Film ist psychologisch wohl nicht ganz einsichtig und wirkt deshalb unglaublich «märchenhaft». Denn Kinder müssen lernen, ihre verschiedenen Seiten zu akzeptieren und zu einer ganzheitlichen Persönlichkeit zu entwickeln. Eine dauernde Gespaltenheit ist keine Lösung, auch wenn die Gegensätze wie hier in der Liebe (der Mutter und zu sich selber) aufgehoben werden. ■

Gizli yüz

Regie: Ömer Kavur
Türkei 1991

Das verborgene Gesicht

Matthias Rüttimann

«**E**rzähl uns eine Geschichte, sagt ihr. - Gut, ich werde euch etwas erzählen. Doch werde ich euch mein Herz öffnen können?»

Mit dieser Eröffnung knüpft «Gizli yüz» an die überaus reiche orientalische Tradition des Erzählens an, die in den «Geschichten aus 1001 Nacht» oder den Märchen von Rafik Schami bis zu uns gedrungen ist. «Gizli yüz» führt diese Tradition fort und zeigt dabei, dass die modernen Reproduktionstechnologien wie der Film solche Traditionen nicht notwendigerweise zerstören müssen.

«Erzähl uns eine Geschichte, sagt ihr.» Als würde er mit uns sprechen, sitzt ein junger Mann (Fikret Kuskan) vor der Kamera und beginnt, uns von einer eigenartigen Begebenheit zu erzählen, die ihm widerfahren ist. Damit scheint der Rahmen für die folgende Geschichte aufgespannt zu sein. Was jedoch als klare Erzählposition mit angenommenem Zeitabstand zwischen der erzählten Geschichte und deren Erzählen eingeführt wird, dient – wie sich herausstellen wird – nicht als zeitliche Klammer, sondern zur Öffnung eines Zeit-Raums. Der früheste türkische Märchenerzähler und grosse Mystiker Maulana Dschelaladdin Rumi sagt: «Die Welt ist aus Zeit geschaffen.» In diesem Sinne ist es denkbar, dass, wenn jemand von sich erzählt und dabei sein Herz öffnet, er die in ihm lebende Zeit freisetzt. Je tiefer der junge Mann in seine Geschichte blickt, desto mehr wird sie zur einzigen Gegenwart, und folgerichtig kehrt der Film am Ende nicht zum Ausgangspunkt, das heisst zum Anfangsbild mit dem Erzähler, zurück.

«Gut, ich werde euch etwas erzählen.» Der junge Mann und Erzähler ist

Fotograf in den Nachtclubs von Istanbul. Eine schöne Frau (Zuhal Olcay) erteilt ihm den ungewöhnlichen Auftrag, ihr täglich die Fotos der Gäste vorbeizubringen, die er in der Nacht aufgenommen hat. Zwei Jahre lang sieht sie die Bilder aufmerksam durch, bis sie eines Tages das gesuchte Gesicht entdeckt. In dem Gesicht auf dem Foto erkennt sie das Gesicht aus ihren Träumen. Der Fotograf, von der ebenso schönen wie weisen Frau angetan, macht den Mann auf dem Foto, einen Uhrmacher (Rutkay Aziz), ausfindig. Kurz darauf sind die Frau und der Uhrmacher spurlos verschwunden. Der Tod des Vaters ruft den jungen Mann in seine Heimatstadt zurück. Er beschliesst, dort zu bleiben. Die Mutter vertraut ihm ein Säckchen Gold an, mit dem er für die Familie ein Stück Land erwerben soll. Unterwegs zu diesem Handel begegnet er dem Bild der Frau und begibt sich – alles andere vergessend – auf die Suche nach ihr. Mit dem Gold erwirbt er eine Videokassette, auf der die Frau und der Uhrmacher eine mystische Lehre verkünden, welche die Menschen von ihrem Kummer befreien soll. Nach langem Warten und nachdem alles Gold aufgebraucht ist, gelangt der Suchende in die Stadt mit dem Uhrenturm, in der sich die Frau – wie sie auf dem Video erzählt – niedergelassen hat. Er dringt in das Haus ein, in dem sie und der Uhrmacher ihre sektenartige Vereinigung pflegen, und offenbart ihr seine Liebe. In einem Gleichnis erklärt sie ihm, dass er nicht sie, sondern die Suche liebe.

Das Gesicht der schönen Frau hat in dem jungen Mann an etwas gerührt, das er als Liebe für diese Frau missversteht. Seine Sehnsucht ist aber Ausdruck von Liebe

in einem viel weiter gefassten Begriff: Liebe als Gott oder Leben. Das ist ein Gedanke des Sufismus, der islamischen Mystik des Mittelalters. «Was zählt, ist eben das Suchen, die Sehnsucht nach einem Sinn, der erst nach unzähligen Momenten der Mühe, der Leidenschaft erkannt werden kann», erklärt Orhan Pamuk, auf dessen Kurzgeschichte und Drehbuch «Gizli yüz» basiert. «Diese Struktur des Suchens, nicht dessen religiöser Inhalt, verbindet mein Schreiben mit der Sufi-Literatur. Ich bin sozusagen ein weltlicher Sufi-Autor. Ein Sufi ohne Gott.» Irreführend wäre es, von einer Identitätssuche des Helden zu sprechen. Denn dieser sucht nicht im Sinne des westlichen Identitätsbegriffes das Individuelle, unverkennbar Eigene, sondern das allem zugrundeliegende Wesen. Identität als Antwort auf eine mystische Erfragung des Ich, die bei den Sufis, aber auch etwa bei einem Meister Eckehart, in der häretischen Erkenntnis gipfelt: Ich bin Gott.

Die formale Gestaltung von «Gizli yüz» unterstützt solche Bedeutungsweite, indem die Geschichte wie ein Märchen erzählt wird. Ohne ins Wunderbare auszuschweifen, verläuft die Erzählung auf jener unscharfen Grenze zwischen Realität und Übersinnlichem, wo das Abgebildete nie nur auf sich, sondern stets auch auf ein Dahinterliegendes verweist. Der Mensch verweist auf Gott, würde der Sufi sagen, da das sinnlich Wahrgenommene bloss Abglanz oder Emanation einer höheren Wirklichkeit ist. Dass das Märchen im Osten mit dem Sufismus verbunden und der erste bekannte, türkische Märchendichter, Rumi ein Sufi war, muss daher nicht weiter erstaunen.



Dieses transzendierende Erzählen reflektiert der Film in einem kunstvollen, treffenden Bild. Kurz bevor der junge Mann sich auf seine Suche begibt, befindet er sich in einer kryptaartigen Ruine. Im Hintergrund ist durch fensterartige Öffnungen der dichte Strassenverkehr Istanbuls zu sehen, während im Vordergrund die eingestürzte Mauer des Gebäudes in eine baumbestandene Landschaft hineinführt, die eine entrückte, andächtige Stille ausstrahlt. Zwischen diesen beiden Welten steht der Mann, dort siedelt aber auch der Film. Gleichzeitig deutet der Kamerastandpunkt an, wohin sich der Weg des Helden wenden wird: aus der Stadt ins Innere des Heiligtums, oder abstrakt: von aussen nach innen.

«Werde ich euch mein Herz öffnen können?» Die Suche nach dem Wesen verbindet der Film mit dem Motiv der Zeit. Nach seinem grössten Wunsch befragt, antwortet der Uhrmacher dem jungen Mann: «Ich möchte den Menschen

das Geheimnis der Uhren erzählen. Dann würden sie aufwachen und die Welt mit neuen Augen sehen. Sie wären ihren Kummer los, könnten ihre Geschichte erzählen.» In seiner Sekte weist der Uhrmacher die Suchenden an, die «in ihrer Seele verborgene Uhr» zu entdecken. Damit wird ein Zeitbegriff angesprochen, der sich von unserer Vorstellung der Zeit als einer linearen, messbaren Bewegung abhebt. Diese andere, innere oder auch «sakrale» Zeit wohnt den Dingen und den Menschen inne. Es ist die Zeit, von der Rumi sagt, dass aus ihr die Welt geschaffen sei.

Diese Vorstellung, dass die Zeit etwas den Dingen und Ereignissen Innerliches sei, ist für den Film als Kunst bedeutend. Eine Übersetzung in die Praxis des Films findet sich bei Andrej Tarkowskij, der statt der Montage den Rhythmus als das entscheidende formbildende Element des Kinos herausstreicht. «Das filmische Bild wird völlig vom Rhyth-

mus beherrscht, der den Zeitfluss innerhalb einer Einstellung wiedergibt», schreibt er in «Die versiegelte Zeit». Hier nun – meine ich – ist es Ömer Kavur nur ansatzweise gelungen, den Inhalt seines Zeitbegriffs formal umzusetzen. Indem er sich zu oft an einer die Handlung auflösenden Montage orientiert, hat er die Chance vergeben, die innere Zeit der Dinge nicht nur zu behaupten, sondern auch erlebbar zu machen.

«Gizli yüz» verleitet dazu, seine mystischen und ideellen Bezüge zu verfolgen und auszulegen. Der Film ist jedoch zu sehr ein Märchen und seine Erzähler sind zu fabulierfreudig, um Kopflastigkeit überwiegen zu lassen. Am Schluss des Films fehlt daher auch nicht das orientalischen Erzählern eigene, vieldeutige Augenzwinkern, das es dem Zuschauer überlässt, was er von dem Vernommenen halten will, ob er es zur blossen Kurzweil oder als Anlass zu tiefsinniger Reflexion nimmt. ■

Léolo

Regie: Jean-Claude Lauzon

Kanada (Québec) 1992

Martin Walder

«Parce que moi je rêve - moi je ne suis pas (fou)»

Die aufregendsten Kinofahrten zur Zeit sind Fahrten in die Kindheit. Tauchfahrten hinunter zu jenen Riffen, wo Identität sich zu bilden begann. Unter Wasser wartet die Bergungsarbeit. Orientierung scheint dort nicht leichter, aber lohnender. Der Engländer Terence Davies hat nach drei Filmen seine Kindheit in Liverpool geborgen und hat ihre Schrecken ästhetisch gebändigt. In seinem jüngsten Film kann er über das Material ästhetisch verfügen; es ist gewissermaßen nostalgisierbar geworden. Aus diesem Grund hat «The Long Day Closes» (ZOOM 12/92) nicht mehr ganz die Stärke seiner früheren Arbeiten, die die Schmerzen des Erinnerns mit auf die Leinwand gebracht hatten. Daniel Schmid ist in «Hors saison» (ZOOM 10/92) kaum hinter diese Nostalgisierbarkeit gegangen, sie ist im Gegenteil seine Substanz von Anfang an, und die Leichtigkeit des Seins in diesem federleichten Film ist erträglich.

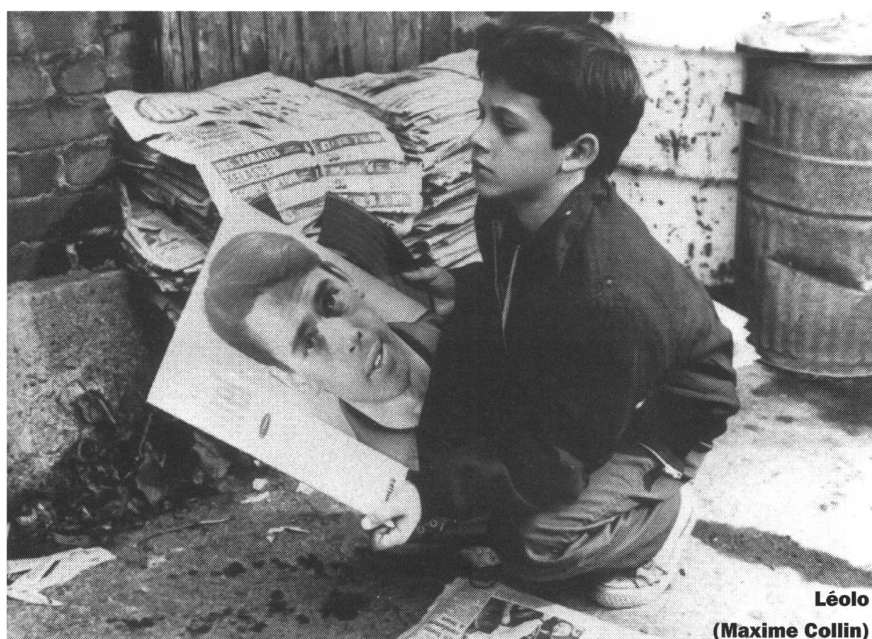
Wo uns die Filmemacher und Filmemacherinnen jedoch mit den Schmerzen des Erinnerns konfrontieren, sind die obsessivsten und auch suggestivsten Filme entstanden: neben Davies' «Trilogie» und «Distant Voices. Still Lives» (1987) etwa Dennis Potters «The Singing Detective» (1989), Jaco Van Dormaels «Toto le héros» (1991) und die beiden Filme des Kanadiers Jean-Claude Lauzon, «Un zoo la nuit» (1986) und «Léolo». Es sind Lebenssuchen, die vom Wahnsinn touchiert werden. Eine verrückte Annahme und fixe Idee steht am Anfang von «Toto le héros»: dass

Toto nach seiner Geburt im Spitalbett verwechselt worden ist. Und Ähnliches in «Léolo»: Léo Lozeau aus dem Armenviertel Mile End im Osten von Montréal ist überzeugt, nicht einfach der zu sein, der er ist: Léo (Maxime Collin) ist eigentlich Léolo Lozone, und seine Zeugungsgeschichte ist die vielleicht groteskste, der man im Kino je beigewohnt hat. Ein sizilianischer Tomatenbauer erleichtert sich in Italien hinter einer Exportladung Tomaten, und im fernen Québec plumpst eine dicke Marktbesucherin, Léolos Mutter, versehentlich in dieselbe und schwängert sich dabei.

So ungesichert ist Identität: Léolo gibt es anders nicht als geträumt, und weil er träumt, gibt es ihn nicht: «Parce que moi je rêve, moi je ne suis pas.» Der Satz ist immer wiederkehrender Leitsatz des Filmes, der – wie der ganze Film – von einem off voice narrator erzählt wird. Das Träumen in diesem Film ist nicht nur ein Ausflug in die überbordende poeti-

sche Phantasie des Träumers Lauzon, es ist eine Art Schutzprogramm für die drängende Artikulation der inneren Existenz ohne Rücksicht auf die äussere. Solange wir träumen, muss es uns äusserlich nicht geben. Die Träume aber muss Jean-Claude Lauzon erzählen, von ihren Bildern will er sich heimsuchen lassen. «Und wenn ... sie einmal 'ins Bild gefasst' sind, kehren diese Bilder nie wieder zurück. (...) 'Léolo' hat mir ausserordentlich gut getan, das ist sicher. Der Film hat viel Aggressivität bei mir abgebaut.» Film wird von Lauzon recht unverblümt als Therapie verstanden.

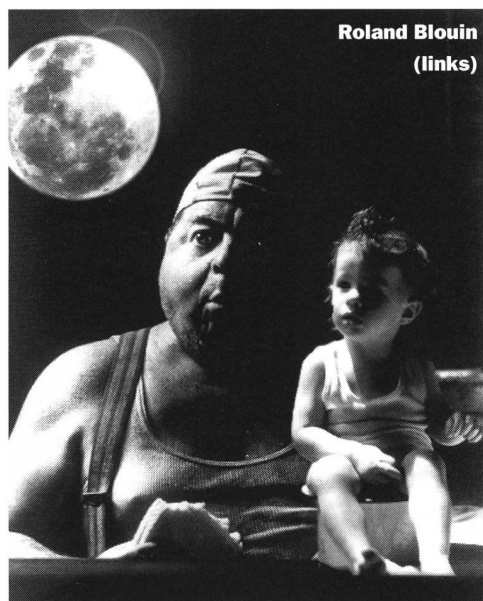
Jean-Claude Lauzon ist heute 40. Ein dunkler, schmaler Typ, der rasend schnell (mit seinem franko-kanadischem Akzent) und etwas heiser spricht. Arbeiter war er, Tabak- und Maispflücker in Ontario, Taxifahrer, Tauchlehrer auf den Bermudas, Werbefilmer, Redaktor einer Anglerzeitung. Wenn er nicht mit der Kamera in den Meeren untertaucht, hebt



Léolo
(Maxime Collin)

er ab – mit seinem Motorrad und vor allem seinem Flugzeug, und verschwindet in den kanadischen Wäldern. Es gab ein Alter für den aus dem Armenviertel von Montréal stammenden Jungen, da sei er jede Woche einmal verhaftet worden. Während der Universität realisierte er Kurzfilme, ging für einen Filmstage nach Los Angeles. 1987 eröffnet sein erster Langspielfilm «Un zoo la nuit» die «Quinzaine des Réalistes» in Cannes: Der Film ist das fulminante Début eines Talents, eine Milieustudie aus der Grossstadt von äusserster Brutalität, gleichzeitig eine Vater-Sohn-Geschichte von überwältigender Behutsamkeit. Nach der Hommage an den Vater nun vier Jahre später in «Léolo» die Hommage an die Mutter, eine Frau «mit der Kraft eines grossen Schiffes, das auf einem kranken Meer schwamm. Sie war heiss und verliebt. Ich mochte es, wenn sie mich mit ihren Fettmassen umschlang. Ihr Schweissgeruch beruhigte mich.» Die voluminöse Gestalt der Sängerin Ginette Reno, in Kanada ein Star, ist für den kleinen Léolo im Film die Ozeanriesin, in einer Darstellung voll schöner Scham-Losigkeit.

Wie wissen wir von Léolo, den es nicht gibt, weil er träumt? Vom «Dompteur der Worte», einem feinen, gebildeten Mann, der in den Mülltonnen wühlt und so das Gedächtnis der Welt sammelt – mit ihm das Gedächtnis in Léolos Notaten, die dieser sich von der Seele kritzelt, wie Lauzon es getan hat. Das einzige Buch im Haus war der Schlüssel zum Schreiben, zum Lesen; es stand übrigens nicht in einem Regal, sondern war einem Tischbein als Stütze untergelegt. Dem «Dompteur der Worte» leiht Pierre Bourgault, ein in Québec bekannter Gelehrter und Politiker, seine Gestalt. Er vermittelt Léolos Geschichte in dessen hochliterarisierender, mit Bezug auf das analphabetische Milieu ironischen Form. Die Erzählerstimme von Gilbert Sicotte mit ihrem warmen Timbre bildet den melancholisch sonoren Teppich (und von der Dame



Roland Blouin
(links)

mélancholie ist viel die Rede...), woraus sich die Traumbilder dieser verrückten éducation sentimentale des Jean-Claude Lauzon alias Léo Lozeau alias Léolo Lozone zu Mustern fügen.

Am Anfang waren die Notate; der Film bebildert sie weitgehend – das mag man ihm dramaturgisch als cinemographische Schwäche auslegen. Die Figur übrigens dieses Sammlers und Mentors hat ihr Vorbild in Lauzons wirklichem Leben offenbar in einer jener Lehrergestalten, die unsere Biografie, wenn wir Glück haben, prägen und verändern. Für Lauzon war das ein Mann namens André Petrowski, Lehrer am Office National du Film, der den gefährdeten Teenager zum Schreiben zu befreien vermochte: Lauzon nahm die Schule wieder auf und absolvierte die Filmschule von Montréal.

Das Träumen und folglich Nicht-Sein ist in «Léolo» Schutzprogramm – auch vor dem Verrücktwerden: Verrückt ist man ja immer nur in bezug auf das Sein. «Parce que moi je rêve, je ne suis pas fou.» In Léolos Familie sind nämlich alle verrückt. Hin und wieder. Dann trifft sich die Familie fast vollzählig in der Anstalt. Jean-Claude Lauzons Humor macht vor nichts Halt, er ist derb und krud und gipfelt in wüsten Phantastereien, wenn der kleine Léolo sich am jähzornigen Grossvater

(Julien Guiomar) zu rächen sucht, indem er den nackten alten Mann mit einer Strangulierschlinge aus dem Schaumbad hochhievt. Denn nicht nur hat der Grossvater ihn mal im Planschbecken schier ersäuft, er lässt sich von der wenig verhüllten, knospenden italienischen Nachbarin Bianca (Giudetta del Vecchio), Léolos Inbegriff der Liebessehnsucht, die Zehennägel wegkauen. Warum darf so laut gelacht werden, wenn man das sieht im Kino? Weil die Dame mélancholie die Fäden auch der Groteske in den Händen behält, weil dieser Familienzoo der Asozialität in den schäbigen Hinterhöfen der Stadt zwar ironisch, aber mit Wärme gesehen ist. Die

Gegenbilder zu den kahlen Korridoren der psychiatrischen Anstalt sind zu Hause, unter den Planken des Hausgangs, wo die dicke Rita, «la reine» Rita, Léolos Schwester (Geneviève Samson), von Lurchen umgeben in ihrem Reich sich die Haare kämmt. Oder sie sind im Bett, das Léolo mit seinem stummen Bruder Fernand (Yves Montmarquette) teilt, einem Muskelprotz, der seine Ellbogenbeuge als stabile Ablagefläche für's Milchglas benutzt, aber nicht imstande ist, sich auf der Strasse gegen die brutalen Anglo-Kanadier zu wehren. Weil die Muskeln die grosse, tiefe Angst nicht vertrieben haben. Das sind poetische Verdichtungen der Misere, die nichts nostalgisieren, nichts verzärteln, aber unendlich zart sind.

Das Träumen ist Schutzprogramm in «Léolo», aber es ist auch das gefährlichste Medium, wenn man liebt. Léolo hat Angst zu lieben. Die Italien besingende Stimme des Nachbarmädchens Bianca ist zu schön. Und weil er Angst hat zu lieben, träumt Léolo am Ende nicht mehr. Der Wahnsinn seiner Familie hat ihn eingeholt, und in einem der unglaublich verführerischen (beim wiederholten Anschauen aber auch fast zu kalkuliert wirkenden) musikalischen Leitmotive des Films singt Tom Waits: «And we'll never go to town 'till we bury every dream in the cold, cold ground...» ■

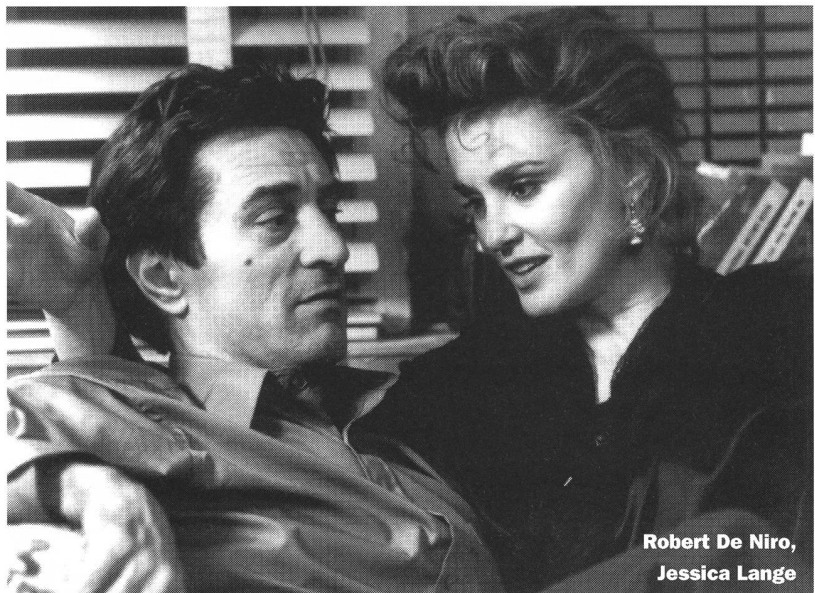
Night and the City

Regie: Irwin Winkler
USA 1992

Michel Bodmer

Winkeladvokat Harry Fabian ist ein «ambulance chaser», der seine Klienten gerne von seiner Stammbar «Boxers» aus berät. Als Fabian beim Versuch, den Box-Promoter Boom Boom Grossman für eine Schlägerei zahlen zu lassen, scheitert und von Grossman vor seinen Bar-Genossen erniedrigt wird, schwört er Rache. Fabian vertieft sich in die Welt des Box-Sports, spürt Boom Booms verschollenen Bruder, den herzkranken Ex-Fighter Al Grossman auf und beschliesst, mit Als Hilfe selbst ins Business einzusteigen – um Boom Boom das Geschäft zu versauen und um endlich etwas Richtiges zu vollbringen. Doch das braucht Geld.

Die Besitzer des «Boxers», Phil und Helen Nasseros, sind bereit, die Hälfte der notwendigen 15'000 Dollar vorzustrecken, wenn Fabian den Rest selbst auftreibt. Doch Fabians zwielichtige Kunden und Gläubiger von früher lassen sich von seinen Überredungskünsten nicht einwickeln. So ist Fabian froh, als Helen, mit der er ein Verhältnis hat, ihm das restliche Geld verspricht. Dafür muss er ihr eine Schanklizenz für Alkohol besorgen, die ihr infolge einer Vorstrafe verwehrt ist; Helen will Phil verlassen und ein eigenes Lokal aufmachen. Die Lizenz, die Fabian besorgt, ist gefälscht, was er Helen verheimlicht. Nachdem Phil den Rest des Geldes zugesichert hat, wittert Fabian Morgenluft, doch da nimmt ihn Boom Boom in die Zange: Wenn Al etwas zustosse, sei Fabian ein toter Mann. Fabian kämpft weiter um die Erfüllung seiner Vision, aber seine wackligen Pläne sind bereits am Zusammenbrechen: Phil ist hinter Fabians Affä-



Robert De Niro,
Jessica Lange

re mit Helen gekommen, die Polizei erfährt von Helens falscher Lizenz, und Al erleidet einen Herzanfall. Nun kann auch Fabians geöltes Mundwerk ihn nicht mehr retten.

Richard Price («The Color of Money», 1986; «Sea of Love», 1989) zählt zu den angesehensten Drehbuchautoren des US-Kinos. Ähnlich wie David Mamet und Paul Schrader erzählt er von gebrochenen Figuren, die im Hexenkessel der Grossstadt über- oder aufzuleben versuchen. Prices Welt besteht aus Grauzonen und ist kein katholizistisches Schwarzweiss-System; die Läuterungsprozesse, die seine Protagonisten durchlaufen, sind weniger krass als das Fegefeuer, das Martin Scorsese seinen Helden zumutet. Entsprechend hat die Zusammenarbeit der beiden an «The Color of Money» und «New York Stories» (1988) etwas unentschlossene

Resultate hervorgebracht.

Bei «Night and the City», einem Remake des Jules-Dassin-Films mit Richard Widmark von 1950, führt nun Scorsese-Produzent Irwin Winkler den Scorsese-Star Robert De Niro in die «Mean Streets» seiner Anfänge zurück. Winklers neutral-präzise Inszenierung mit den stimmungsvollen Stadt-Szenarien von Demme-Kameramann Tak Fujimoto dürfte den Vorstellungen des oft enttäuschten Drehbuchautors recht nahe kommen. Allerdings mangelt es dem Film, der vor allem von seinem Dialogfeuerwerk und De Niros entsprechend wendiger Darstellung lebt, etwas an dramatischer Zugkraft und Substanz; mag das Wie noch so virtuos sein – das Was wirkt denn doch etwas ausgelutscht. Wer nicht wüsste, dass dies ein Remake ist, müsste es zumindest ahnen. ■