Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 45 (1993)
Heft: 4

Rubrik: Kritik

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

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

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

Download PDF: 11.01.2026

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

Enchanted April

Verzauberter April

Regie: Mike Newell
Grossbritannien 1992

Hannah Dütsch

In Braun- und Grautönen, im trüben regnerischen London der zwanziger Jahre beginnt ein sehr romantischer Film, den man – auf ein Wort gebracht – nur als «angenehm» bezeichnen kann. Die aufgelöste Lottie Wilkins (Josie Lawrence) hat den ungeheuerlichen Plan gefasst, den April ohne ihren pedantischen Geschäftsgatten Mellersh (Alfred Molina) in einem italienischen Castello zu verbringen. Im Gegensatz zu Mellersh hat Frederick Arbuthnot (Jim Broadbent) nichts gegen die Pläne seiner Frau Rose (Miranda Richardson) – die Lottie zu ihrer Reisebegleiterin erkoren hat, da sie ihr genau so dringend Urlaub von der Ehe zu brauchen scheint –, kann er sich doch dann ganz seinem gesellschaftlichen Leben widmen und den schlüpfrigen Romanen, mit denen er zur Qual seiner gottesfürchtigen Frau den Lebensunterhalt verdient.

Als Rose und Lottie in Italien eintreffen, werden sie dort bereits von den beiden anderen Gästen ertwartet, mit denen sie sich in die Miete teilen wollen: von der herrisch-versnobten Witwe Mrs. Fisher (Joan Plowright), die ganz in der Erinnerung an bessere Zeiten lebt, als ihre Freunde – allesamt berühmte Literaten – noch lebten, und von Lady Caroline Dester (Polly Walker), die sich erholen will von grabschenden Männern und dem ewigen Im-Mittelpunkt-Stehen. Und als Rose und Lottie am nächsten Morgen Hand in Hand – wie Kinder das Paradies – den farbenprächtigen Garten des Anwesens betreten, beginnt eine wundersame Verwandlung. Die Natur öffnet Lotties Herz so weit, dass sie ihr Glück nicht nur mit den neuen Freundinnen teilen will, sondern auch mit ihrem Mann, den sie sogleich einlädt. Auch Rose schreibt einen Brief, wagt aber nicht zu hoffen, dass auch ihr Mann komme. Aber auch er trifft bald ein, allerdings um Lady Caroline zu sehen, nicht ahnend, dass er auf seine Frau treffen würde. Als ihn jedoch Rose, zu ungeahnter Leidenschaft erwacht, küsst, erliegt er sofort der magischen Atmosphäre, mit der die Frauen den Ort umgeben haben und umgekehrt, und der sich auch Mellersh nur kurz widersetzen kann. Genauso taut Mrs. Fisher auf, die schliesslich gleichsam von

den Toten aufersteht, und deren Veränderung sicher die erheiterndste, wenngleich auch die plakativste ist.

«Enchanted April» bietet eine breite Palette von Nuancen – von unverhohlenem Selbstfindungskitsch bis hin zu einem umwerfenden Wortwitz. Während also Lottie ganz tief in sich und die anderen hineinschaut und in ihrer etwas vor sich her getragenen (weiblichen) Sensitivität das kollektive Glück voraussieht, während Rose in wie Stilleben kunstvoll arrangierten Bildern eins wird mit der Natur, und Mrs. Fisher zu malen und die Etikette zu vernachlässigen beginnt, darf ungemein elegant und feinsinnig gescherzt werden, darf das Märchen sehr geschmeidig seinen Gang gehen. Dabei ist der Urlaub zeitlich und räumlich ebenso begrenzt – es gibt nur kurze Ausblicke auf das Meer und über den Zaun – wie auch die Figuren das, was sie zu finden hoffen, nur in ihren Grenzen, eben vor allem in der Ehe, suchen. Ausblicke gestatten sich hier wohl nur Zuschauerinnen und Zuschauer: Während sie den zu neuem Leben erwachten Frauen noch alles zutrauen, wissen Rose und Lottie längst, was der eigentliche Zweck des Urlaubs war: sich selbst zu finden, um zum Ehemann zurückzufinden, die innere Ausgeglichenheit (wieder)herzustellen, in der sie auch mit ihren Männern glücklich sein können, mögen diese auch noch so wenig für den Traum vom Eheglück taugen.

Also zurück zur Natur – zurück zum Ehemann? Lottie und Rose haben am Schluss genau das, was sie wollten; Lady Caroline lässt sich nicht begrapschen, sondern greift lieber selbst zu, als der liebenswerte Schlossbesitzer Biggs erscheint, der sich eigentlich für Rose interessiert; und Mrs. Fisher lässt ihren Stock zurück, auf dass er wie einst der Kirschholzstock von Mr. Biggs' Onkel irgendwann auszutreiben anfange. Wie eine Welle reisst der Film nicht gerade mit, man kann sich aber angenehm von warmem Wasser umspülen lassen wie Lottie und Mellersh, wenn sie in der «Meereswanne» liegen. Und wenn Zuschauerinnen und Zuschauer schliesslich milde lächelnd das Kino verlassen, mögen sie sich zu diesem Film, der in den Zwanzigern spielt und nicht in den Neunzigern, und der «Verzauberter April» heisst und nicht «Lottie und Rose», das denken, was Lottie zu ihrem Mann sagt: «Du siehst wieder so makellos aus, man könnte dich auch als Tischtuch ausbreiten.» ■

Die Zweite Heimat

Regie: Edgar Reitz
Deutschland 1992

Carola Fischer

«Chronik einer Jugend in 13 Filmen» lautet der Untertitel zu diesem bei seiner Uraufführung in Venedig 1992 hymnisch von der Kritik gefeierten Mammutwerks des derzeit innovativsten und produktivsten deutschen Filmemachers Edgar Reitz. Sieben Jahre Produktionszeit, 2143 Seiten Drehbuch, 557 Drehtage, 2300 Mitwirkende, 67 Monate Schnittzeit, 13 Teile, 25 Stunden 15 Minuten Spieldauer – nur einige Zahlen aus dem Presseheft, die sich wie Einträge aus dem Guinness-Buch der Rekorde lesen. Fernseh-Serie oder Kino-Ereignis?

Für die Festivalbesucher von Venedig und die Glücklichen, die Ende letzten Jahres der vom DRS-2 Kultur Club veranstalteten Aufführung in Baden (ZOOM 12/92, S. 2) beiwohnen konnten, ist von der ersten Einstellung an klar, dass hier grosses Kino die Leinwand füllt. Die Millionen von Fernsehzuschauern, die mit einer häppchenweisen Verabreichung vorlieb nehmen müssen, wären gut beraten, das Videogerät zu benützen, um sich, wenn schon nicht die räumliche, dann doch die zeitliche Dimension einer «Gesamtaufführung» zu gönnen.

In «Heimat» (1981-84, elf Teile, 15 Stunden 24 Minuten) hat Reitz das Leben der Maria Simon in ihrem Hunsrücker Dorf Schabbach beschrieben, ein Frauenleben von der Jugend bis ins Greisinnenalter, den Zeitraum von 1919 bis 1980 umspannend. «Heimat» war auch das Porträt einer Dorfgemeinschaft, einer Landschaft. «Die Zweite Heimat» ist nicht als Fortsetzung im engen Sinn zu begreifen. Zweite Heimat steht für die Wahlheimat, die wir uns, im Gegensatz zu unserem Geburtsort, selber aussuchen. Im Mittelpunkt des Dreizehnteilers steht ein junger Mann, der die dörfliche Enge Schabbachs verlassen hat, um in der Grossstadt München seine Träume von Freiheit und Künstlertum zu verwirklichen in einer Zeit, die gekennzeichnet war durch die Rebellion der jungen Generation gegen die restaurative Erstarrung des Wirtschaftswunderdeutschlands. «Die Zweite Heimat – Chronik einer Jugend in 13 Filmen» ist von seiner Erzählstruktur her ein «Entwicklungsroman» wie Kellers «Der grüne Heinrich» oder Balzacs «Illusions perdues».

Als Hermann Simon (Henry Arnold) 1960 seine Heimat als Zwanzigjähriger im Zorn der frühen Jahre verlässt, tut er es mit zwei Vorsätzen: ein berühmter Musiker zu werden und – sich nie wieder zu verlieben. Letzteres, weil er sich nach Klärchen nicht vorstellen kann, zu einer anderen «ich liebe dich» zu sagen. Doch hat er nicht mit der Entschlossenheit der Frauen gerechnet! Als er zehn Jahre später nach Schabbach zurückkehrt, hat er eine grosse Liebe, kleinere Liebschaften und eine gescheiterte Ehe hinter sich und hat seine Träume von der grossen Komponistenkarriere als Auftragsmusiker in einem Tonstudio begraben. Der Zuschauer hat fast 26 intensive Stunden Film hinter sich, muss Abschied nehmen von über einem Dutzend liebgewordener Freunde und verlässt das Kino mit dem irritierenden Gefühl, als Betrachter gleichzeitig Zeuge und «Mitwirkender» gewesen zu sein, noch einmal die eigene Jugend durchlebt zu haben.

Die ersten Tage «danach» erlebt man als schmerzhaften Entzug. Zuerst hielt ich das für persönliche Betroffenheit, da ich selbst, aus einem bayrischen Dorf stammend, ab 1968 an einer Hochburg

Teil 4: Ansgars Tod (Michael Seyfried, Gisela Müller)

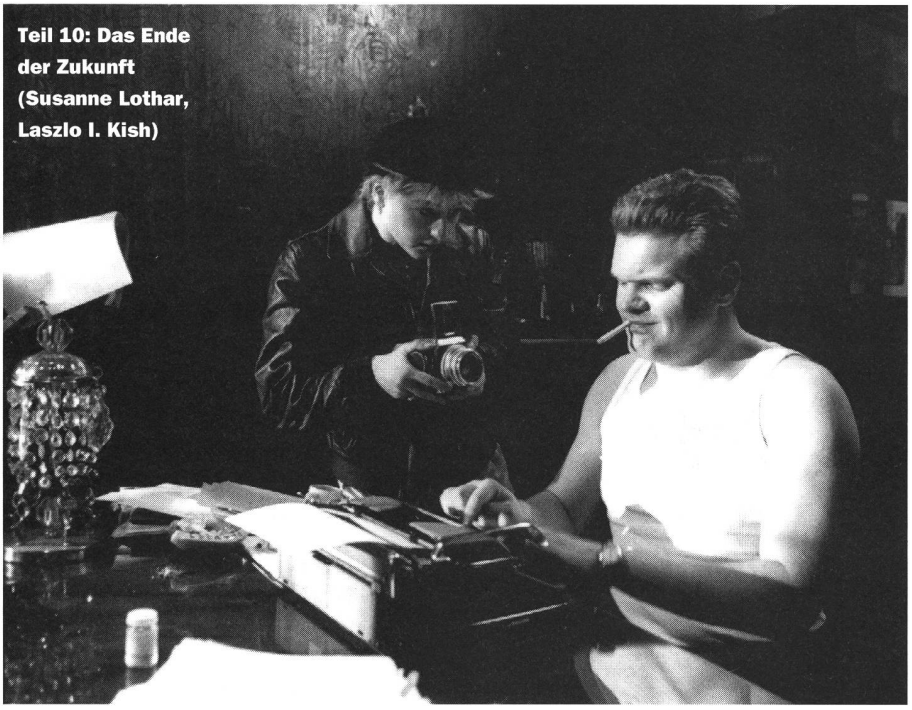
Teil 5: Das Spiel mit der Freiheit (Veronika Ferres, Irene Kugler, Noemi Steurer)

der deutschen Studentenbewegung studiert habe, aber wie sich aus vielen Gesprächen im Kino ergab, empfanden die meisten Besucher ähnliches, egal ob sie Mitte Zwanzig, Mitte Vierzig oder Mitte Sechzig waren. Mag bei Woody Allen das Leben schon mal schlechtes Fernsehen imitieren, Reitz macht Filme, die wie das Leben sind. Auf der Spur seiner Helden erleben wir, wie sich unsere Existenz im Spannungsfeld von Schicksal und Geschichte vollzieht.

Reitz' Film entfaltet sich, fernab von den Forderungen klassischer Fernseh- oder Filmdramaturgie, den Entwicklungen der Figuren folgend, urwüchsig und unberechenbar. Die einen verlieren wir aus den Augen, die andern treffen wir unerwartet wieder, und oft verpassen seine Protagonisten den «richtigen» Moment. Hermann verliebt sich bereits in den ersten Tagen in die Cellistin Clarissa (Salome Kammer), aber stets wird er vor dieser Liebe davonlaufen. Als die beiden, nach vielen Jahren, zu einer Liebesnacht zusammenfinden, da ist es eigentlich schon zu spät. «Die Zweite Heimat» ist voll von Liebesgeschichten, erfüllten und unerfüllten, die einen enden im Tod, die anderen in der Ehe. Die Sehnsucht nach Glück und Wärme steckt in allen Reitzschen Figuren, egal ob sie ihre Erfüllung in der antiautoritären Wohngemeinschaft, im politischen Kampf, in der Kunst, in der kleinbürgerlichen Ehe oder im beruflichen Erfolg suchen.

Zurück zum Anfang, der nicht leicht ist. Auf der Zimmersuche landet der hübsche, unbeholfene Hermann in der ersten Nacht im Bett einer schwäbischen Landpomeranze, wird tags darauf von einer abgetakelten ungarischen Soubrette um sein Gepäck betrogen und findet schliesslich Unterkunft bei einem kunstverständigen, melancholischen Kohlenhändler. Die ersten Tage an der Musikhochschule bringen einschüchternde Begegnungen mit den höheren Semstern, die als junge Wilde mit ihren Improvisationen die Übungssäle belegen und abends die Kneipen füllen. Dieses München mit seinen breiten Strassen, faschistischen Prachtbauten, bierseligen Pärken und seinen bisweilen schrulligen Bewohnern ist eine herrliche Mischung aus provinzieller Gemütlichkeit und grosstädtischem Lebensraum.

Eine der grossen Stärken von Reitz ist seine Fähigkeit, die Atmosphäre, die Stimmung eines Ortes und einer Epoche so authentisch zu rekonstruieren, dass man vergisst, dass alles nachgestellt ist. Hermann findet rasch Freunde: Juan (Daniel Smith), den heimatlosen Südamerikaner, der elf Sprachen spricht und ein ozeangrosses Herz besitzt, und Ansgar (Michael Seyfried), den Medizinstudenten, der das Kino liebt. Bald einmal ist Hermann Teil einer Clique von Studenten und Künstlern, deren Treffpunkt die Schwabinger Villa einer egozentrischen spätmittelalterlichen Verlegerstochter ist. Eine wunderbare Rolle für Hannelore Hoger. Für sie hat Reitz die ursprünglich nicht im Drehbuch vorgesehene Folge «Die ewige Tochter» geschrieben, die aufzeigt, wie deutsche Unternehmer sich durch die Judenverfolgung bereichert haben. Die Villa Fuchsbau wird für die jungen Leute zum Zentrum, hier wird diskutiert, gekocht, gefeiert. Konzerte werden improvisiert, Filme vorgeführt, Utopien geschmiedet, Teach-ins vorbereitet. Hier schreibt Helga (Noemi Steuer), die später in der Terroristenszene landen wird, ihre Gedichte. Hier frönen die späteren Kinomacher Rob (Peter



Teil 10: Das Ende der Zukunft (Susanne Lothar, Laszlo I. Kish)

Weiss), Stefan (Frank Röth) und Reinhard (Laszlo I. Kish) ihrer Leidenschaft für das Kino ihrer Vorbilder Jean-Luc Godard und Jean Rouch, hier macht die glücklose Schauspielerin Olga (Lena Lessing) ihre ersten Drogenerfahrungen, hier findet Alex (Michael Schönborn), der sein Philosophiestudium nie abschliessen wird, willige Zuhörer für seine Hegelexegesen. Diese fruchtbare Periode der Vordenker und Wegbereiter für 1968 erstreckt sich über mehr als zwei Drittel des Films. Reitz' Protagonisten gehören zu der ersten Generation, die gegen das Verdrängen und Verschweigen der Nachkriegszeit antritt. Reitz scheint diese Zeitspanne, die auch die Periode der Erneuerung deutschen Films ist (zu dessen wichtigsten – und vor allem langlebigsten – Vertretern Reitz selbst gehört) für die wichtigere und interessantere zu halten als das berühmte 1968 selbst und die Folgejahre.

Alle Figuren sind typisch für ihre Zeit, keine ist stereotyp. Reitz ist ein genauer Beobachter und ein detailbesessener Szenarist. Jede Szene lebt von der Glaubwürdigkeit der Personen und der Situation. Auch in heikelsten Momenten, wenn Reitz zum Beispiel das berühmte Nacktfoto der Berliner Kommune K 1 nachspielen lässt, ist das nicht peinlich. Überhaupt zählt die Berliner Folge (12) zu den stärksten. Wenn Hermann mit den Kommunefrauen seinen ersten Joint raucht und zu den Klängen von Jimmy Hendrix abdriftet, spürt man wie «falsch» und aufgesetzt die Doors-Exzesse aus Oliver Stones Küche daherkommen.

Die Musik – nicht die Popmusik der Sechziger, sondern die moderne Klassik – hat eine tragende Rolle in Reitz' Film. Vor allem im Zusammenhang mit Hermann und Clarissa wird die Inszenierung musikalischer Werke gezeigt (alle diese Stücke sind von Nikos Mamangakis für den Film im Stil von damals komponiert worden); oft empfindet man die Musik wie eine Erzählerstimme. Der Erzählrythmus hat etwas Musikalisches, Fliessendes. Reitz betont in Interviews gern die Verwandtschaft von Musik und Film – beides Kunstrichtungen, die Zeit gestalten. Einige der Darsteller sind Musiker, hatten keine schauspielerische Erfahrung, und doch überzeugen alle in ihren Rollen, nicht nur an den Instrumenten.

Der Einsatz der künstlerischen Mittel ist für den Geschichtenerzähler Reitz nie Selbstzweck. Der Wechsel von Farb- und Schwarz-Weiss-Sequenzen ist der Handlung untergeordnet. Farbe für die Nachtgeschichten, wo die Phantasie an der Macht ist, klassisches Schwarz-Weiss für das Realitätsprinzip des Tages. Trotz seiner Konzentration auf die Menschen und ihre Geschichte(n) legt uns der Regisseur eine der klarsichtigsten Bestandsaufnahmen über dieses bewegte Jahrzehnt vor, das uns den Vietnamkrieg, die Antibabypille, die Eroberung des Weltraums, die Beatles, die Kubakrise, die Kennedys, die Wohngemeinschaften, die Studentenbewegung und die Anfänge eines linken Terrorismus beschert hat. Obwohl Reitz auf jegliches Dokumentarmaterial verzichtet, kommt er der Wirklichkeit so nah, dass es einem den Atem nimmt. ■

«Die Zweite Heimat» wird von der ARD von Karfreitag bis Pfingstmontag 1993, jeweils 20.15 Uhr, ausgestrahlt: 9., 12., 16., 21., 30. April und 2., 7., 9., 14., 21., 23., 28., 31. Mai. Im ORF 1 ab 13. April - Siehe auch das Interview mit Edgar Reitz Seite 8.

Teil 11: Zeit des Schweigens (Rob Stürmer, rechts)

Touki-Bouki

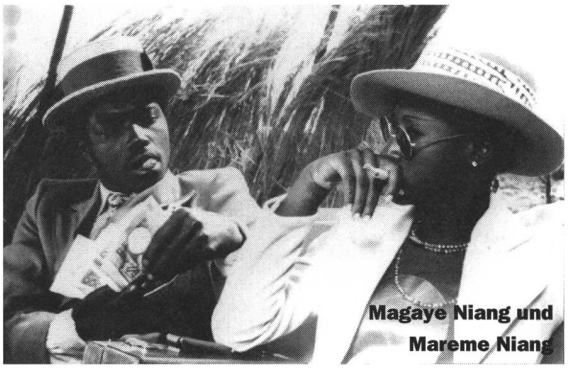
Regie: Djibril Diop Mambety
Senegal 1973

Die Reise der Hyäne

Urs A. Jaeggi

Der Film ist 20 Jahre alt und auch für die Schweiz nicht mehr ganz neu. *Cinemafrica* (1987) und *Afrikanische Woche* im Rahmen des Filmfestivals von Locarno (1989) hiessen hier seine Stationen. Jetzt kommt er in die Kinos. Ist «Touki-Bouki» – einst als die Entdeckung des afrikanischen Films gefeiert – wirklich das Schlüsselwerk, als das es während Jahren hochgejubelt wurde?

Zunächst: Den afrikanischen Film gibt es so wenig wie den europäischen oder den asiatischen. «Touki-Bouki» ist in Senegal entstanden, in einem afrikanischen Land also, das sich in der ersten Phase der Unabhängigkeit und in der Auseinandersetzung mit den europäisch beeinflussten Eliten, die das Erbe der Kolonialzeit fast nahtlos übernahmen, besonders engagiert hat. Das hat sich unter anderem auch auf sein Filmschaffen ausgewirkt, hat es – in den sechziger und siebziger Jahren – überhaupt erst ermöglicht. Wie die Filme von Ousmane Sembene («Mandabi», 1968, «Xala», 1975), Ababacar Samb Makharam («Jom ou l'histoire d'un peuple», 1981) oder Safi Faye («Kaddu beykat», 1975) ist auch «Touki-Bouki» ein Resultat dieser Umstände. Das Ungewöhnliche an ihm ist seine formale Gestaltung, der unkonventionelle Umgang mit filmischen Formen. Ist das Kino vieler afrikanischer Länder üblicherweise von einem mehr narrativen Stil geprägt, so bricht Djibril Diop Mambety mit den traditionellen Erzählformen: Die Loslösung vom Hergebrachten, die Suche nach einer neuen Identität – das eigentliche Thema dieses oft verwirrenden Filmes – findet auch eine formale Entsprechung. Dabei ist die Beeinflussung durch das damals als überaus innovativ geltende brasilianische *Cinema novo* unverkennbar. In seiner formalen Struktur weckt «Touki-Bouki» Erinnerungen an Glauber Rochas «Deus e o diablo na terra do sol» (Gott und Teufel im Land der Sonne, 1964).



Magaye Niang und Mareme Niang

«Touki-Bouki», was in Wolof so viel wie «Die Reise der Hyäne» bedeutet, ist die mystische Ballade von einem Mann, der, vom politischen Aufbruch seines Landes beeinflusst, nach einer neuen Identität sucht. Die Impressionen seiner in ländlicher Umgebung verbrachten Jugend – hintergründig, ja doppelbödig symbolisiert durch den Viehtrieb in die Stadt, wo die Herde im Schlachthof endet – werden mit einer Gesellschaft konfrontiert, die für ihre Zukunft uneingeschränkt auf die westliche Zivilisation und deren Wohlstand setzt. Auf einem mit gewaltigen Rinderhörnern und einem Fetisch verzierten Motorrad, auch dies eine bildhaft gewordene Symbiose von Tradition und Moderne, braust Mory (Magaye Niang) einem afrikanischen Easy Ryder gleich nach Dakar. Zu Geld will er dort kommen, um zusammen mit seiner Freundin Anta (Mareme Niang) nach Paris zu reisen, jener Stadt, die Josephine Baker in einem ihrer Chansons als eine Ecke des Paradieses auf Erden bezeichnet und das nun wie der Gesang einer Sirene immer wieder in seine Ohren dringt. Dem Lockruf folgend, begibt sich Mory auf eine Reise durch die Realität der Stadt Dakar mit all ihren Sonnen- und Schattenseiten. Die Wirklichkeit wird dabei immer wieder überlagert von Erinnerungen an früher, von Träumen und Mythen. Und Mory spürt je länger je mehr, wie die Kraft des Sirenengesangs versiegt, wie die Worte und die Melodie je nach Erlebnis und Erfahrung mal ironisch, mal gar zynisch klingen. Und deshalb beendet er seine Reise dort, wo das Ziel in Griffweite liegt: Im Hafen von Dakar fährt das Schiff nach Paris ohne ihn ab.

In dieser Verweigerung, die nichts anderes als die Erkenntnis ist, dass durch die Annahme einer fremden Identität eine eigene niemals gewonnen werden kann, liegt die prophetische Kraft dieses Films. Mory findet, wenn auch mühsam und erst auf vielen Umwegen, zu den eigenen Wurzeln zurück und legt damit das Fundament zu einem eigenen Selbstbewusstsein. Djibril Diop Mambety (vgl. zu seiner Person ZOOM 8/92, S. 6) hat damit in einer Zeit, als Afrika, aber auch die westlichen Wirtschaftsnationen die Entwicklung des Kontinentes in einer Übernahme der Industrie-Zivilisation sahen, eine Saat ausgeworfen, die jetzt in Form eines neuen afrikanischen Bewusstseins – und da und dort auch schon als afrikanische Demokratisierungsbewegungen – aufzukeimen beginnt. Das ist, auch filmhistorisch, bedeutsamer als die formale Originalität dieses Werkes. ■

Die bösen Buben

Regie: Bruno Moll
Schweiz 1993

Franz Derendinger

Ursprünglich war sie Sitz von Habsburgern und bernischen Vögten, die Feste über Aarburg; später dann wurde sie als Zeughaus und als Kerker verwendet, bis der Kanton Aargau hier in den neunziger Jahren des letzten Jahrhunderts eine «Zwangserziehungsanstalt für jugendliche Verbrecher und Taugenichtse» einrichtete. In der Zwischenzeit haben die Namen mehrmals gewechselt – «Erziehungsanstalt» (1943), «Erziehungsheim» (1972), «Jugendheim» (1989) – mit ihnen sicher auch der Anspruch, den die Institution an sich selbst wie an die Insassen stellt; aber ihre wesentliche Funktion ist geblieben: Nach wie vor soll sie Abweichende wieder eingliedern; nach wie vor ist das Mittel dazu deren Einschliessung. Der Dokumentarfilmer Bruno Moll ist in Aarburg aufgewachsen, aufgewachsen also mit der Präsenz der «bösen Buben», denen die Kinder aus dem Städtchen stets mit einer Mischung aus Bewunderung und Angst gegenüberstanden. Die Burg als ein Ort, wo diejenigen eingesperrt sind, die sich zuviele Freiheiten herausnehmen, ist für ihn zu einem ambivalenten Stück Heimat geworden.

1988 wurde auf der Festung neu eine geschlossene Abteilung eröffnet; diese «Anstalt für Nacherziehung» (ANE) ist, wie es im Konzeptpapier heisst, gedacht «für verhaltensauffällige Jugendliche, die in einem offenen Heim nicht mehr getragen werden können und die auch nicht in ein Therapieheim gehören». Die ANE kann maximal acht junge Männer aufnehmen, welche sich andern Nacherziehungsmassnahmen konsequent durch Flucht oder Verweigerungshaltung entziehen. Damit ist sie eigentlich eine letzte Station vor Klinik oder Knast. Ziel ist es, schwierige Jugendliche durch intensive Betreuung in einem klar strukturierten Rahmen soweit zu sozialisieren, dass sie «draussen» über die Runden kommen. Für Bruno Moll bestand die Herausforderung darin, Aufbau und Entwicklung dieser neuen Abteilung zu dokumentieren. So hat er zwischen 1990 und 1992 den Weg von fünf Insassen der ANE verfolgt.

Da sind einmal René und Dani, beide mit Drogenproblemen, beide nach einer Überdosis körperlich geschädigt. René, seit dem achten Lebensjahr in Heimen herumgeschoben, hat bewusst mit Heroin Schluss zu machen versucht. Dani hat sich nach dem Aufenthalt in der ANE aufs Land, ins Wäggital, zurückgezogen, um Abstand zu gewinnen; doch auch hier entgeht er seinen schlechten Referenzen nicht. Und da ist Roland, der davon träumt Truck-Fahrer zu werden, der abhaut und Autos knackt, was ihn schliesslich für ein halbes Jahr ins Gefängnis bringt. Am Ende des Films ist er auf Bewährung frei, lebt bei seinem Vormund und wird von der Fürsorge mit 25 Franken im Tag unterstützt.

Roger ist in den ersten Einstellungen ein Bündel Verweigerung, fühlt sich auf der Festung wie ein Tier im Käfig. In einem Beurteilungsgespräch mit den Betreuern verhält er sich völlig desinteressiert und abweisend. Zwischenzeitlich beginnt er eine Kochlehre im Städtchen, die er jedoch bald wieder abbricht. Dennoch ist es am Schluss Roger, der dem Kreis von Anlauf und Absturz am weitesten entronnen scheint.

Oder Armando: Er kam als letzter der fünf ins ANE; er hat die Musik zum Film geschrieben. Armando kooperiert mit den Erziehern, engagiert sich kreativ im Atelier und in der Werkstatt – ganz offensichtlich der vernünftigste des Quintetts, wäre da nicht immer das schiefe Lächeln, welches anzeigt, dass er der eigenen Vernünftigkeit nicht restlos traut. Armando beginnt eine Lehre als Zimmermann; doch nach einem halben Jahr haben die Drogen ihn wieder eingeholt.

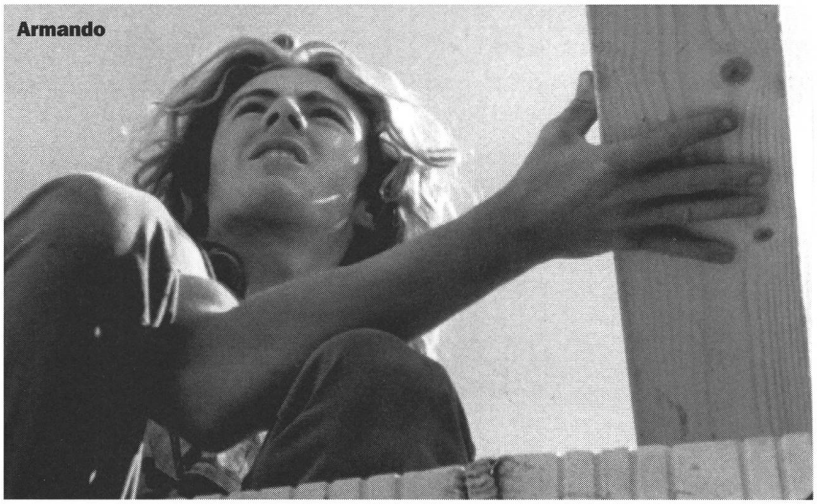
Nun begibt sich ein Projekt, das sich mit Aussenseitern befasst, zwangsläufig in gefährliche Gewässer; diverse Klippen drohen, zum Beispiel jene des Voyeurismus: Wäre es doch ein leichtes, die Problemjugendlichen als soziale Monstrositäten aufzumachen, bei deren Anblick der Zuschauer wohlig erschaudern kann, um sich nachher dafür zu gratulieren, dass er nicht ist wie diese da. Nicht weniger heimtückisch aber wäre das Riff der sozialromantischen Verklärung, welche den Randständigen zum «bon sauvage» stilisiert, ihn zum guten Rebellen macht, der den Materialismus und Egoismus einer repressiven Gesellschaft in Frage stellt. Wenn dieser Film rundum gelungen ist, so eben deshalb, weil es der Dokumentarist verstanden hat, solche Klippen souverän zu umschiffen.

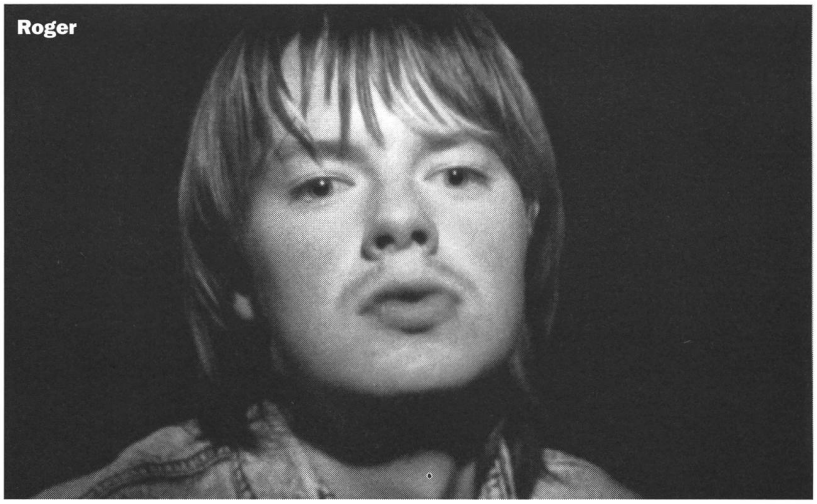
Bruno Moll beutet seine «bösen Buben» weder in der einen noch in der anderen Richtung aus; er macht aus ihnen keine lebendigen Belege für irgendwelche Thesen und bleibt stets auf Distanz, wo der Respekt vor der Person das erfor-

dert. Der Film vermeidet bewusst alles, was geeignet ist, das Klischee vom «homeboy» einrasten zu lassen: Man bekommt weder die obligaten Fixerutensilien zu Gesicht noch Rolands Zimmer nach einem Wutanfall der dritten Art und auch nicht das Gitter, das bei Renés letztem Ausbruch hat dran glauben müssen. Wir sehen etwa den einen träumend auf seinem Bett, andere wieder im Atelier bei der Arbeit; wir hören sie erzählen von ihren Plänen, ihren Hoffnungen, ihren Schwierigkeiten. Doch Bilder wie Statements stehen einfach da, lakonisch, weder gewertet noch kommentiert. Wenn Moll diese Zöglinge vor einem zudringlichen, letztlich abwertenden Blick verschont, so zeigt er sie darum aber noch lange nicht geschönt; dem Zuschauer ist jederzeit klar, dass sie ganz schön mühsam sein können, zuweilen auch schräg, ja durchaus schlitzohrig. Im übrigen ermöglicht genau dieser unvoreingenommene, nicht mit einer bestimmten Brille bewaffnete Blick auch eine faire Darstellung der Institution, eine Darstellung, die sich gleich weit von der Glorifizierung entfernt hält wie von der Verteufelung. Leiter und Betreuer erfahren wir als Menschen, die eine Herausforderung darin sehen, andern zu helfen, die dabei aber weder gegen Illusionen gefeit sind noch gegen Enttäuschungen.

Genau darin besteht die wahre Stärke dieses leisen Films: Er stellt uns Zuschauerinnen und Zuschauer vor sehr schwierige Menschen, und zwar ohne uns in dieser Konfrontation in Sicherheit zu wiegen, indem er uns mit Konzepten oder Perspektiven ausstattet. Dadurch zwingt er einen, ein gewisses Mass an Ohnmacht anzunehmen und auf die gängigen Vorstellungen von Machbarkeit zu verzichten. Die jedoch bleiben einem Problem gegenüber ohnehin unangemessen, für das es weder technische noch moralische Optimallösungen gibt. Wenn die «bösen Buben» aber auch nachdenklich, ja traurig machen, so vermittelt der Film doch alles andere als eine resignative Grundstimmung. Er lässt viel guten Willen spüren, auf seiten der Betreuer genauso wie auf seiten der Jugendlichen; und wenn deren Kraft auch nicht gleich ausreicht, man darf die Hoffnung nicht aufgeben. Einer aus dem Quintett immerhin scheint es am Schluss geschafft zu haben. ■

Roland


Armando


Roger

Les nuits fauves

Wilde Nächte

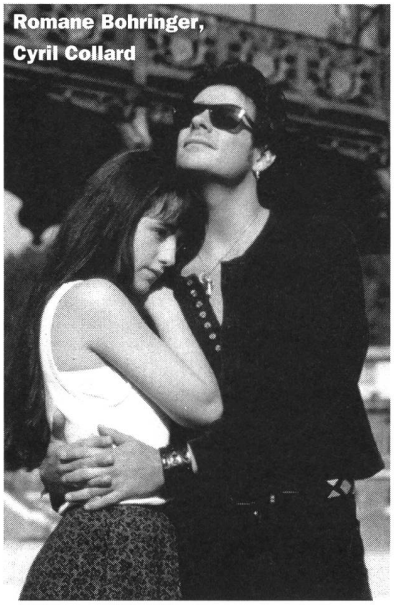
Regie: Cyril Collard
Frankreich 1992

Alexander J. Seiler

«Ich will nicht verrecken», brüllt der bisexuelle und HIV-positive Werbefilm-Kameramann Jean (Cyril Collard) immer wieder mal in die Spielfilmkamera. In wilden homosexuellen Exzessen sucht der 30jährige «zu vergessen, dass ich langsam krepiere». Aber die 18jährige Laura (Romane Bohringer), die er zur Frau «erweckt» und die ihn leidenschaftlich und bis zur Selbstzerstörung liebt, sagt ihm: «Durch dieses Virus kannst du fähig werden, zu lieben.» Und gegen Schluss des Films, nach dem unglücklichen und um ein Haar tragischen Ende der Leidenschaft zwischen Jean und Laura, bekennt Jean, den die Eingangssequenzen des Films bei der Ausübung seines Berufes als kalt beobachtenden, letztlich teilnahmslosen Voyeur einführen: «Ich bin lebendig. Ich stehe im Leben.»

Oft will mir scheinen, gleichsam durch die Hintertür habe sich mit der Seuche Aids in den totalen Relativismus der westlichen Industriegesellschaften wieder das Absolute, in die Säkularisierung der Liebe wieder deren metaphysische, um nicht zu sagen religiöse Komponente, in die Unverbindlichkeit der «befreiten» Sexualität wieder deren lebensspendende *und* lebensgefährliche Urgewalt eingeschlichen. Bekenntnisse von Aids-Kranken lesen sich meist wie Bekehrungs-, ja Erlösungsgeschichten. So endet auch Collards Film mit einer Szene, die ein Mysterienspiel beschliessen könnte: Ganz allein in einer Wüstenlandschaft, über der die Sonne aufgeht, stösst Jean den *Urschrei* seiner Wiedergeburt zum Leben aus, dem er nun nicht mehr bloss zusieht.

Jeans Wandlung beginnt damit, dass er sich in Laura verliebt und ihr, als sie zum ersten Mal miteinander schlafen, verschweigt, dass er HIV-positiv ist. Als er es ihr nachträglich gesteht, ist sie erst einmal entsetzt und verzweifelt, dann aber ist sie es, die nicht will, dass er ein Kondom gebraucht. Sie liebt ihn, sagt sie, ganz – und ganz so, wie er ist, also samt dem


Romane Bohringer, Cyril Collard

Virus, das zu ihm gehört (und mit dem er sie, entgegen ihrer Befürchtung und insgeheimen Hoffnung, nicht infiziert). Aber bei aller Verliebtheit in Laura kann Jean nicht nur von seinen nächtlichen Streifzügen in der Homo-Szene am Seineufer nicht lassen – er nimmt, quasi an Lauras Stelle, den muskulösen und etwas dumpfen jungen Rugby-Star Samy (Carlos Lopez) in seiner Wohnung auf. Das erträgt Laura nicht: Sie verbeisst und verkrallt sich in ihre Leidenschaft zu Jean und wirft ihn dadurch erst recht zurück in seine tiefe Ambivalenz. Die Eifersucht, die sie zu mimen hatte, als Jean sie bei Probeaufnahmen zu einem Werbespot kennenlernte, wird nun (beinahe) tödlicher Ernst und treibt sie zu Raserei, Zerstörungswut, Selbstmorddrohungen und schliesslich in die Nervenklinik. Erst indem er Laura verliert, entdeckt Jean, was er ihr und sich selber verweigerte: die rückhaltlose Hingabe an das Leben als einzige Möglichkeit, den Tod zu bestehen, den er in sich trägt. Ein Nachspiel zeigt uns eine «genesene», aber etwas blasse Laura und einen abgeklärten, wenn nicht geradezu verklärten Jean...

«Les nuits fauves», in Frankreich seit einem halben Jahr ein Kassenschlager sondergleichen, erreicht uns als postumes Werk: Vor wenigen Wochen, zwei Tage bevor sein Spielfilm-Erstling mit vier *Césars* ausgezeichnet wurde, ist Cyril Collard an Aids gestorben. Vor diesem Hintergrund gewinnt die *Exaltiertheit* des Films, die in der Häufung gewalttätiger, blutiger und überhaupt extremer Szenen zuweilen berechnend und auch ermüdend wirkt, eine andere Qualität: Hier hat sich einer, der nicht mehr lange zu leben hatte, buchstäblich die Seele aus dem Leib gekotzt. In diesem Kontext lässt sich auch der gefährliche Satz von Jean Genêt nicht einfach zurückweisen, den Jean sozusagen als Motto zitiert: «Nur die Gewalt kann die Brutalität der Menschen vernichten.» Collard *realisiert* dieses Motto in der vielleicht stärksten Szene des Films: Einem jungen Araber, den eine Bande von Skinheads umzubringen im Begriff ist, rettet Jean das Leben, indem er den Bandenführer mit seinem eigenen verseuchten Blut zu infizieren droht. Ein abstrakter Gedanke gewinnt so eine überraschende Körperlichkeit, wie überhaupt Körpernähe, Nähe der Gesichter und des Blicks, den sehr bewegt und zugleich gepflegt fotografierten und überaus musikalisch, wenn auch zuweilen unklar montierten Film auszeichnen. ■

Die unheimlichen Frauen

Regie: Birgit Hein
Deutschland 1992

Franz Ulrich

«Vom Anfang der Geschichte an sind Frauen Täterinnen. Sie sind so mutig und tapfer wie die Männer, sie können genauso grausam und verbrecherisch sein und natürlich auch so geil. Dennoch existiert bis heute das Idelbild von Weiblichkeit 'aggressionslos — friedfertig — asexuell', mit dem Frauen über Jahrhunderte unterdrückt wurden. Der Film zeigt Soldatinnen, Partisaninnen, Verbrecherinnen und gebärende, betrunkene, onanierende, starke Frauen, aber auch die Opfer, die zahlen müssen für die Angst, die Frauen bei Männern auslösen.» So lautet der Kurzinhalt des Dokumentarfilms der Experimentalfilmerin Birgit Hein, die sich seit 1968 (zuerst zusammen mit ihrem Mann Wilhelm Hein) mit den spezifischen Geschlechtsrollendogmen auseinandersetzt. Indem Birgit Hein alte und neue Dokumentar- und Trivialfilme und selbstinszenierte Szenen, mythologische, historische, wissenschaftliche und literarische Materialien und autobiografische Erfahrungen zu einer Bildcollage montiert, die ergänzt wird um eine Geräuschcollage und Zitaten aus eigenen und fremden Texten, versucht sie eine ebenso radikale wie schokkierende und subversive Darstellung des Selbstverständnisses des eigenen Geschlechts.

Den Prolog bildet Mara Mattuschkas Filmaktion «Muttertag Wien 1989»: Mattuschka sitzt nackt vor einem Spiegel, schneidet mit einer Schere Kopf- und Schamhaar ab, klebt es auf Gesicht, Brust und Oberschenkel, bemalt ihre Schamlippen und posiert in der Art von Pinup-Girls der fünfziger Jahre. Indem sie die Körperbehaarung, Symbol animalischer Triebe und bei Männern Zeichen potenter Sexualität, ihrem Körper appliziert, ironisiert sie die «weibliche Natur» und verwischt die Grenzen zwischen männlich und weiblich. Ähnliche «Grenzüberschreitungen» werden vollzogen, wenn mit Bildern von Frauen als Täterinnen, Nazischerginnen oder Amazonen das Klischee der scheinbar naturgegebenen «Friedfertigkeit» der Frau in Frage gestellt wird. Birgit Hein hinterfragt die Normierungen, die ihre gesellschaftliche Position bestimmen, sucht — zeitlich und räumlich weit ausholend — nach anderen, «positiven» Aspekten der Weiblichkeit und findet sie, angefangen bei der 20-30 000 Jahre alten Venus von Willendorf bis zu Niki de Saint-Phalle, vor allem in alten Kulturen, wo die «Urmütter» und Göttinnen als Lebens- und Fruchtbarkeitsspenderinnen verehrt wurden. Das Blut der Menstruation galt bei vielen Völkern als Farbe der Fruchtbarkeit.

In der Antike, im Judentum und Christentum wurde das die weibliche Geschlechtsreife signalisierende Menstruationsblut «unrein», zum verderbnisbringenden «Übel», die Geschlechtsreife der Frau zum Tabu. Die Angst der Männer vor den «unheimlichen» Frauen führte zu den grauenhaften Hexenverfolgungen und zeitigte verhängnisvolle Wirkungen in der «Frauenheilkunde» bis hin zur Gynäkologie. Mann bestimmte, was frau in bezug auf die Sexualität erlaubt war, die Manifestation weiblichen Geschlechtstriebes galt als ketzerisches (im Mittelalter) und kriminelles «abweichendes» Verhalten. Bilder von verstümmelten Frauenleichen zeigen, welchen anatomisch-chirurgischen Experimenten sie auf der (männlichen) Suche nach «Präventivmassnahmen» unterworfen wurden. Noch Freud denunzierte die Lust der Frau am eigenen Körper als «asoziales» Verhalten, und wenn mann immer noch der Meinung sein sollte, weibliche sexuelle Befriedigung sei an Phallus und Penetration gebunden, belehrt ihn Birgit Hein drastisch eines Besseren: Sie masturbiert sich direkt vor der Kamera, die zwischen ihre Beine gerichtet ist.

Birgit Heins heftige Attacke gegen ein passives Frauenbild verunsichert, irritiert und schockiert, provoziert dadurch eine Reihe von Fragen. Brauchte es diesen Film, um zu zeigen, dass auch Frauen zu Mord, Krieg und Grausamkeit fähig sind? Soll es Ziel weiblicher Emanzipation sein, hier ihre «Gleichberechtigung» mit dem Mann zu verwirklichen? Liegen Aggression und Gewalt in der weiblichen Natur, oder sind sie negative Ausformungen weiblicher Emanzipation oder liegen sie wie bei den Männern ganz einfach in der Zwiespältigkeit menschlicher Natur? Da der Film etliche Tabus bricht, besteht da nicht die Gefahr, dass kommerzielle Produktionen, wie das in unserer permissiven Gesellschaft immer wieder zu beobachten ist, flugs in die Bresche springen, um noch «Gewagteres» als bisher zu vermarkten? Am eindrücklichsten ist der Film dort, wo er die Frauen als Opfer männlicher Angst, Willkür und Überheblichkeit zeigt. Und nicht zuletzt ist dieser Film eine radikale und brutale Abrechnung mit dem männlichen Blick auf die Frau, in der Wirklichkeit und in den Medien. ■

KRITIK

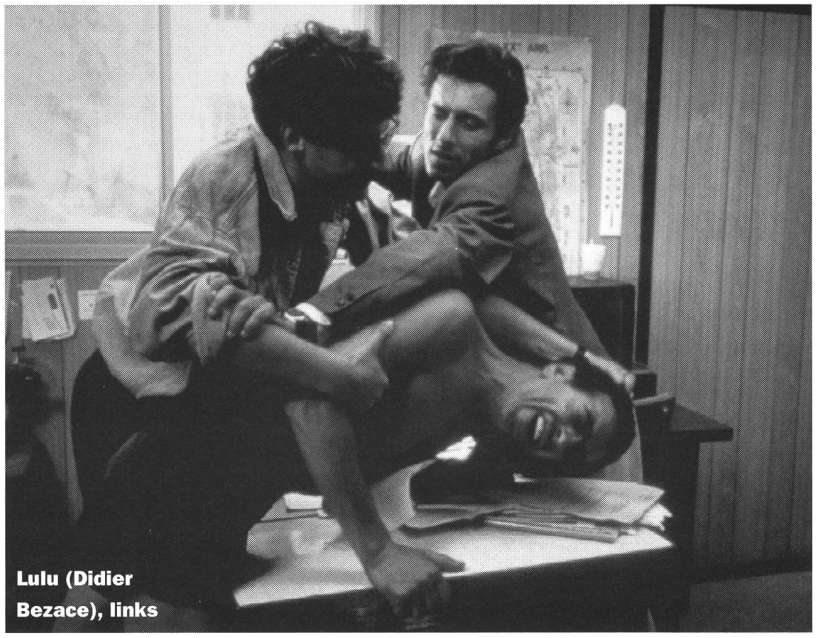
L. 627

Regie: Bertrand Tavernier
Frankreich 1992

Auf offener Strasse

Stefan Lux

«L. 627» ist einer der besten Polizeifilme, die das Kino bislang hervorgebracht hat. Trotz seiner Länge extrem schnell, trotz fehlender «action» – nicht ein einziges Mal wird von der Schusswaffe Gebrauch gemacht – immer spannend. Die Gesetze einer klassischen Dramaturgie scheinen nicht zu gelten. Es «fehlen» die durchgängige Handlung, ein «echter» Schluss und nicht zuletzt ein konventioneller Beginn. Stattdessen eine wunderbare Eingangssequenz: Beinahe tänzerisch löst sich eine Gruppe von Personen aus dem nächtlichen Dunkel – Jugendliche, die Mauern und Autos mit Graffitis verzieren. In einem der besprühten Autos liegen zwei Schatten, kein heimliches Liebespaar, sondern Polizisten bei einer Observation. Einer verlässt den Wagen, trifft in einem düsteren Hauseingang einen Informanten. Die Verhaftung eines «grösseren Fisches» steht unmittelbar bevor, als plötzlich ein angetrunkener Vorgesetzter den Wagen zurückbeordert, um damit seinen Heimweg anzutreten. Einer der observierenden Beamten, Lucien «Lulu» Marguet (Didier Bezace), findet deutliche Worte für den Vorgesetzten. Wenig später sitzt Lulu am Schreibtisch eines Nachbardezernats, strafversetzt.



Lulu (Didier Bezace), links

Schon in diesen ersten Minuten ist vieles von dem enthalten, was die Faszination des Films ausmacht. Stets bleibt die Kamera auf der Höhe des Geschehens, schaut den Ermittlern bei der Arbeit buchstäblich über die Schulter oder streift ihre Gesichter, um flüchtige Reaktionen einzufangen – meist Verbissenheit, gelegentlich Resignation, ganz selten einmal Gelöstheit. Immer dann, wenn es hektisch wird, wenn eine Razzia oder Verhaftung unmittelbar bevorsteht, scheint auch die Kamera zunächst nicht zu wissen, worauf sie ihre Aufmerksamkeit zu richten hat. Tavernier drängt sein Publikum in die Rolle eines Reporters; eines Reporters, dem nichts erklärt wird, der sich aus den Eindrücken des Augenblicks sein eigenes Bild zusammensetzen muss.

Lulus Verbannung an den Schreibtisch währt nicht lange. Ein befreundeter Kommissar holt den als «Bullen aus Leidenschaft» bekannten Mittdreissiger in seinen Bezirk, teilt ihn einer kleinen Anti-Drogen-Einheit zu. Endlich kann sich Lulu wieder in dunklen Hauseingängen und U-Bahn-Stationen herumdrücken, mit Spitzeln verhandeln (ein wenig «Stoff» aus der letzten Razzia als Dank für brauchbare Informationen), aus dem Wagen heraus kleinere Deals filmen. «Vielleicht bin ich ein Voyeur», erklärt Lulu seiner Frau. Neben Drogenhändlern filmt er bevorzugt Hochzeitsfeste, denn vom Polizistengehalt allein lässt es sich schlecht leben.

Dass Lulu verheiratet ist, erfährt man recht spät. Und das ist weit mehr, als über das Privatleben seiner engsten Kollegen bekannt wird. Marie, seine energiestrotzende stellvertretende Chefin (Charlotte Kady), die um ihre Attraktivität weiss und sich unter lauter männlichen Kollegen sichtlich pudelwohl fühlt, gibt einem Liebhaber telefonisch den Laufpass - auch hier wird der Zuschauer nur Zeuge, weil sich derlei Angelegenheiten im Büro regeln lassen (müssen), zwischen zwei Einsätzen, vor den Ohren der Kollegen. Taverniers Polizisten haben kein Privatleben, sie haben keine Vergangenheit (nur in Augenblicken ungewohnter Ruhe erfährt man Bruchstücke aus Lulus Kindheit) und blicken längst nicht mehr in die Zukunft. «Wenn unsere Tochter elf Jahre alt wird, ziehen wir fort aus dieser Stadt», fordert Lulus Frau. Zweifel sind angebracht.

Wie man sich mit der Realität arrangiert, demonstriert Lulus Vorgesetzter Dodo (Jean-Paul Comart). Der Enthusiasmus des «Neuen» bleibt ihm fremd. Warum den «grossen Fischen» nachjagen, wenn ein verhafteter Kleindealer in der Statistik denselben Wert hat? Konflikte bleiben nicht aus: Dodo verrät Lulus Spitzel an zwei Dealer, die sein Tip hinter Gitter gebracht hat. Der alltägliche Frust hat viele Wurzeln. Neben der chronisch schlechten Ausstattung der Polizei (die Tavernier immer wieder mit farcenhaften Einlagen aufs Korn nimmt), einer sich immer rasanter ausbreitenden Drogenkriminalität und dem völligen Versagen der Politik verschweigt der Film auch die menschlichen Defizite der Drogenfahnder nicht: faule und unfähige Beamte, Gewaltausbrüche bei Verhören, latenter Ausländerhass.

Wenn «L. 627» (der Titel bezeichnet das französische Betäubungsmittelgesetz) so etwas wie eine durchgängige Geschichte hat, dann in einer Nebenhandlung, Lulus beinahe väterlicher Beziehung zu der süchtigen Prostituierten Cécile (Lara Guirao), die er einst mit einem billigen Trick als Spitzel «angeworben» hat. Céciles fortschreitende Sucht, ihre Hilferufe in immer kürzeren Intervallen mögen als Motivationen für Lulus ungebrochenen Idealismus verstanden werden. Dabei ist die Art, wie Tavernier gerade diese Nebenhandlung erzählt (besser: wie er sie nicht erzählt), charakteristisch für die gänzlich unspektakuläre Stimmung des Films: keine Psychologisierungen, keine Sentimentalitäten; es fehlen all jene zweifelhaften Qualitäten, denen sich bei diesem Sujet noch der eigenständigste Hollywood-Regisseur nicht hätte verschliessen können (dürfen). Tavernier gelingt es, sich nicht nur in ein neues Genre hineinzufinden, sondern dessen Konventionen souverän als Rohmaterial für einen persönlichen Zugang zu nutzen – und sich in eine Reihe mit den besten amerikanischen Beiträgen zum Genre zu stellen.

Die grosse Entdeckung des Films ist Didier Bezace. Er liefert als Lulu das souveräne Porträt eines in sich gekehrten Idealisten, der unter dem zermürbenden Druck ständiger Frustrationen eben nicht zusammenhricht; dessen innere Kämpfe sich nur selten den Weg in ein Gesicht bahnen, das eher einen Berufsschullehrer oder Sozialarbeiter vermuten liesse als einen Drogenfahnder. Am Ende wird Lulu das tun, was er immer getan hat. Weitermachen. Camus' «Sisyphus» im wuchernden Grossstadtdschungel. ■

AB 23. APRIL IM KINO

Lorenzo's Oil

Regie: George Miller
USA 1992

Lorenzos Öl

Franz Everschor

Die Story erinnert auf den ersten Blick an einen der zahlreichen Fernsehfilme, die allwöchentlich über amerikanische Bildschirme flimmern: auf Tatsachen beruhende Geschichten tapferer Zeitgenossen im Kampf gegen bösartige Krankheiten und uneinsichtige Behörden. Doch die Ähnlichkeit verfliegt bereits nach den ersten einführenden Szenen. «Lorenzo's Oil», obwohl vom scheinbar unabänderlichen Leiden eines fünfjährigen Buben handelnd, ist keines jener klischeehaften Dramen, die Krankheit nur wegen des Sensationsgehalts vorzeigen.

«Lorenzo's Oil» ist ein kämpferischer, gegen ärztliche Unwissenheit und wissenschaftliches Establishment aufbegehrender Film, eine ziemlich unbarmherzige Demontage der «Götter in Weiss». George Miller nennt seinen Film einen «Leitfaden für couragiertes menschliches Verhalten», dessen Energie-Potential an Millers «Mad Max»-Filme erinnert. Was befähigt ausgerechnet den «Mad Max»-Regisseur, ein Sujet von heikler medizinischer Kompliziertheit auf die Leinwand zu bringen? George Miller war praktizierender Arzt, bevor er seine Filmleidenschaft zum Beruf machte. Und das Schicksal des kleinen Lorenzo, der heute als 14jähriger – wenn auch schwer behindert – aller ärztlichen Weisheit zum Trotz immer noch lebt, hat in ihm wohl beide Saiten zum Klingen gebracht.

Die Geschichte des Lorenzo Odone ist die Geschichte einer mysteriösen Nervenerkrankung, die nur Jungen im Kindesalter befällt und die – bisheriger ärztlicher Erkenntnis zufolge – binnen drei Jahren tödlich endet. Da Adrenoleukodystrophie (ALD) so selten ist, besitzt sie keine politisch einflussreiche Lobby und keine von Regierungen und Konzernen finanzierten Forschungsprogramme. Man kennt inzwischen den Krankheitsverlauf, aber es gibt kein Heilmittel, das die fatalen Folgen stoppen könnte. Das alles erfahren Lorenzos Eltern (Susan Sarandon und Nick Nolte), als die ersten äusseren Anzeichen von ALD bei ihrem bis dahin lebenslustigen und ausgeglichenen Lorenzo (Zack O'Malley Greenburg) sichtbar werden: unmotivierte Zerstörungswut, Sprach-, Seh- und Hörschäden, epilepsieähnliche Krampfzustände. Sie konsultieren einen Arzt, der als Kapazität auf diesem Gebiet gilt, sie nehmen Kontakt zu einer Interessengemeinschaft von Eltern auf, deren Kinder an ALD leiden. Sie erfahren die schwer zu verkraftenden Fakten: Dass die Mutter Trägerin der Erbanlage ist und dass jede Schwangerschaft von dem 50prozentigen Risiko der Vererbung von ALD überschattet wird. Aber niemand vermag ihnen Hoffnung zu machen, dass Lorenzo geholfen werden könnte. Doch Lorenzos Eltern geben sich damit nicht zufrieden. Sie durchstöbern die Fachliteratur, werden allmählich zu Laien-Experten auf dem Gebiet ALD, verbeissen sich mit der Zähigkeit, deren nur Verzweifelte fähig sind, in den Kampf um die Entdeckung eines Heilmittels – und haben Erfolg. Sie machen sich die Ärzte und Eltern-Lobbyisten zu Feinden, sie treiben die Krankenpflegerinnen aus dem Haus, verärgern Freunde und Verwandte, aber sie erzielen zumindest einen Teilerfolg: Der totgesagte Lorenzo bleibt dank einem Spezialöl am Leben.

Es sind die Ungeheuerlichkeit des Sujets und die mitleidlose Beharrlichkeit, mit der Miller sein Publikum zwingt, Zeuge eines Degenerationsprozesses und eines rücksichtslosen Kampfes um das Leben des Kindes zu sein, die «Lorenzo's Oil» zu einem aussergewöhnlichen Film machen. Es sind leider nicht der Stil oder die Qualität der Darstellung. Als ob er dem dramatischen Impetus der Story nicht hinreichend vertraue, lässt Miller Lorenzos Eltern agieren wie einst Mel Gibson gegen die Motorrad-Gangs in «Mad Max». Susan Sarandon ist eine zu disziplinierte und intelligente Schauspielerin, um ihm bis in alle Extreme seiner exaltierten Inszenierung zu folgen. Dagegen stolpert Nick Nolte – stets schon in der Hand eines schwachen Regisseurs zur Masslosigkeit neigend – in sämtliche Fallen forcierter Übersteigerung, die Miller augenscheinlich mit Dramatik verwechselt. Schlimmer noch wirkt sich aus, dass Miller es offenbar nicht bei der röntgenhaften Bestandesaufnahme eines fortschreitenden Krankheitsprozesses, die ihm fraglos gelingt, belassen will, sondern dass er glaubt, dem Zuschauer ausser Fassungslosigkeit auch noch Ergriffenheit schuldig zu sein. Dazu schafft er eine zweite akustische Ebene, die das klassische Musikrepertoire von Verdi bis Mahler ausbeutet, ohne im Effekt anderes zu erzielen als eine unangemessene Emotionalisierung der klinischen Geschichte.

So sehr man der Story als Zeugnis menschlicher Zielstrebigkeit und menschlichen Geistes applaudieren möchte, so glaubhaft Millers Darstellung der unbarmherzigen medizinischen Fakten und des risikofeindlichen Verhaltens der Fachwelt auch ist, die kompromisslerische Vermischung von kämpferischem Engagement und ablenkender Emotionalität hinterlässt einen etwas faden Nachgeschmack. ■

Used People

Regie: Beeban Kidron
USA 1992

Die Herbstzeitlosen

Franz Everschor

Während zu Beginn der achtziger Jahre das ältere Kinopublikum der amerikanischen Filmindustrie vernachlässigenswert erschien, sind seit dem Überraschungserfolg von «Cocoon» (1985, ZOOM 1/86) mehrere Filme erschienen, die sich von dem Trend, ausschliesslich für junge Leute zu produzieren, deutlich absetzen. «Moonstruck» (1987, ZOOM 5/88) gehörte zu diesen Filmen, «Fried Green Tomatoes at the Whistle Stop Cafe» (1991, ZOOM 4/92) bestätigte die sinnvolle Umkehr, und «Used People» setzt den Trend mit einer etwas unausgewogenen, aber dennoch sympathischen Symbiose aus den zuvor entstandenen Produktionen fort. Das ältere Publikum begrüsst offensichtlich das «Wagnis», seine Generation endlich einmal wieder in den Mittelpunkt einer Kinogeschichte zu rücken. Und wie die Statistiken ausweisen, finden sich auch genügend junge Zuschauerinnen und Zuschauer ein, um die Wiederbelebung eines einst ganz selbstverständlichen Genres nicht zum kommerziellen Flop verkommen zu lassen.

Als hätten sie noch nicht genug Vertrauen in die eigene Courage, kombinieren die Produzenten in diesen Filmen möglichst viele Rückversicherungen – Milieus, ethnischen Hintergrund und Star-Potential –, die das Unternehmen weniger risikoreich erscheinen lassen. «Used People» verbucht von vornherein das Interesse jüdischer und italienischstämmiger Zuschauer, zwei der filmfreudigsten Minoritäten in den USA. Shirley MacLaine und Marcello Mastroianni, Sex-Symbole vergangener Jahrzehnte, sorgen für genug Appeal bei jeder Art von betagtem Publikum.

Die Handlung spielt während der sechziger Jahre in Queens, New York. Pearl (Shirley MacLaine) hat gerade nach 37jähriger Ehe ihren Mann verloren. Der Leichenschmaus ist in vollem Gange, die exzentrischen Angehörigen von vier Generationen sind in Trauer und Selbstmitleid versammelt, als ein Unbekannter in der Tür steht und Pearl zu einem Tässchen Kaffee einlädt. Joe (Marcello Mastroianni) ist ein Endsechziger italienischer Abstammung, von Beruf Restaurantbesitzer, der das Essen genauso wichtig nimmt wie Pearls jüdische Familie. In mehr als zwanzig Jahren hat er Pearl von ferne bewundert. Ohne dass sie je davon erfahren hätte, ist er es gewesen, der einst den Ausschlag für den Bestand ihrer Ehe gegeben hat. Nun, da seine eigene Frau verstorben und der alte Freund, Pearls Ehemann, begraben ist, vermag er sich nicht länger zu beherrschen. Mit 69 hat man nicht mehr viel Zeit. Doch in einer jüdischen Familie gilt es nicht nur, die Zuneigung der attraktiven Witwe zu gewinnen, da muss man auch die auf ein sonnigeres Dasein in Florida spekulierende Mutter und die beiden auf sehr verschiedene Weise aus den Fugen geratenen Töchter auf seine Seite kriegen.

Eine 30jährige hat «Used People» inszeniert: Beeban Kidron, Engländerin jüdischer Abstammung, aufgewachsen in einem Haushalt, den sie selber als «atheistisch» bezeichnet, in ihrem Heimatland nach zwei vielbeachteten Filmen für die BBC als «revolutionäre Sozialistin» verschrien. Was macht eine Frau wie Beeban Kidron mit einem im Grunde zutiefst romantischen Stoff wie «Used People»? Sie konzentriert sich auf die Figuren. Mit dem Autor Todd Graff hat sie vier Monate lang den Personen des Stücks Profil zu verschaffen versucht. Das Ergebnis findet sich im Porträt einer Familie, die eigentlich gar keine mehr ist. Das längst vergangene Idealbild der wie Pech und Schwefel zusammenhaltenden Grossfamilie winkt nur noch als fahle Erinnerung angesichts der zerbröckelnden Struktur von Pearls familiärer Existenz. Mit charakteristischen, oft sehr komischen Dialogen umreisst Kidron die «typische» jüdische Familie im heutigen Amerika, wie sie sie aus eigener Anschauung kennengelernt hat. Schwächstes Glied in der Kette sind die beiden neurotischen Töchter, deren Probleme zu dick aufgetragen sind oder andererseits noch um ein paar Nuancen zu gering, um sie vollends als Karikaturen erscheinen zu lassen. Ihnen widmet Kidron auch ein bisschen zu viel Zeit, so dass gelegentlich Joes beharrliche Bemühungen um der Widerspenstigen Zähmung aus dem Blick verlorengehen.

Was den Film trotz dieser und manch anderer Schwächen sympathisch macht, ist seine ebenso Anteil nehmende wie erheiternde Zentrierung um das Thema einer zweiten Chance im Leben. Die Generationen der Mütter, Väter und Grosseltern werden hier nicht mit knapper pauschaler Ehrerbietung zum alten Eisen geworfen, sondern sie werden trotz ihres Alters als Menschen gezeigt, die auch noch eine Zukunft haben, wenn sie bereit sind, sie sich zu verdienen. «Used People» ist ein Film, der angefüllt ist mit den Frustrationen eines schon fast bis zur Neige gelebten Lebens, der seinen gealterten Helden aber dennoch den «Luxus» gestattet, mit den verbleibenden, gemeinhin als nutzlos erachteten Jahren etwas Sinnvolles anzufangen. Den Charme der Geschichte und ihrer Inszenierung macht aus, dass die «Sozialistin» Beeban Kidron es weder für ideologisch falsch noch für unter ihrer Würde erachtet, älterem Kinopublikum eine Injektion Optimismus zu verabreichen, ohne gleichzeitig die Probleme dieser Welt total zu verniedlichen. ■

Chaplin

Regie: Richard Attenborough
USA/Grossbritannien/Frankreich 1992

Alexander J. Seiler

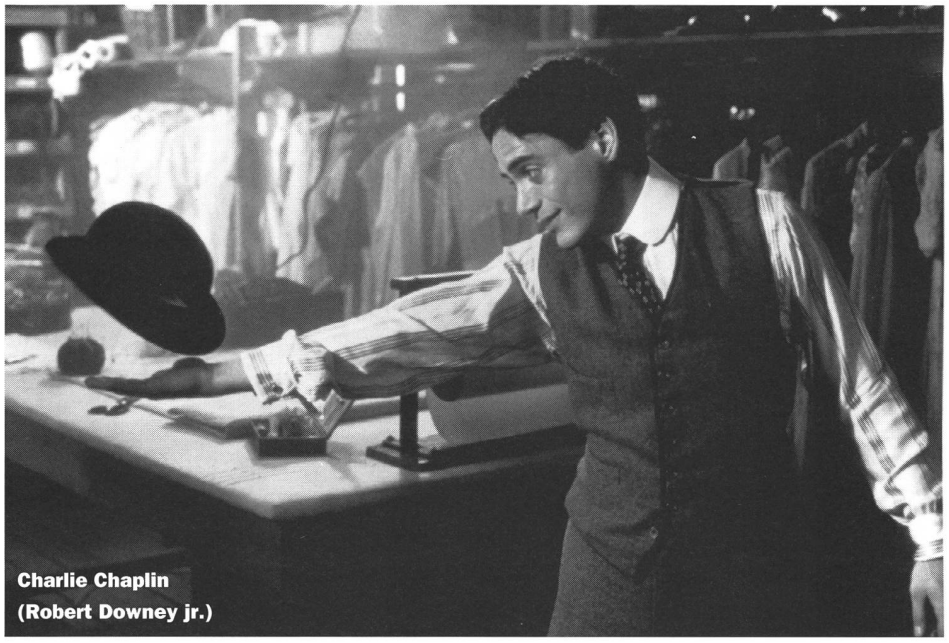
Die Idee zu einem Film über Chaplin – so das Presseheft – kam 1988 von Attenboroughs Koproduzentin Diana Hawkins. «Ich machte eine Liste mit Elementen, die Richard interessieren könnten', erinnert sie sich, 'es sollte eine wahre Geschichte sein, am besten eine Biografie. Und es sollte um jemanden gehen, der auf seine Art die Welt verändert hat. Über Chaplin konnte er lachen. Und: Er kannte ihn persönlich. Zwar nicht sehr gut, aber immerhin.»

«Zwar nicht sehr gut, aber immerhin»: Von dem Film, dessen Entstehung so nonchalant, um nicht zu sagen wurstig begann, kann man nicht einmal so viel behaupten. In seiner Massigkeit und Schwerfälligkeit, seinem gänzlichen Mangel an Anmut, seiner tiefen Humorlosigkeit ist er das genaue Gegenteil von allem, was Charles Spencer Chaplin war und schuf. Der Film über das einzige originäre Genie des Films ist das Schulbeispiel einer «Verfilmung», also eines Nicht-Films, oder – in Robert Bressons Terminologie – des «fotografierten Theaters» im Gegensatz zur «Schrift in bewegten Bildern und Tönen», deren meiste Inkunabeln von Chaplin stammen. Sir Richard Attenborough, man kann es nicht anders sagen, hat sich an Chaplin vergriffen, und der Gerechtigkeit halber will ich gleich beifügen: Welcher Filmemacher hätte sich mit einem *gespielten* Film an Chaplin *nicht* vergriffen? Godard? Woody Allen? Makavejev? Scola? Vielleicht, und wohl eben deshalb hat es keiner von ihnen versucht...

Die Quadratur des Kreises, die sich der unerschrockene Sir Richard vorgenommen hat, beginnt mit der Unmöglichkeit, für Chaplin einen Darsteller zu finden, der Chaplin *verkörpern* kann. Sir Richard mag das gespürt haben, denn Robert Downey jr. sieht Chaplin so wenig ähnlich, dass man fast von einer Gegenbesetzung sprechen möchte. Aber die Verfremdung, die sich daraus ergeben könnte – und die wohl insgesamt die einzige Chance wäre, Chaplin mit einer filmischen Darstellung nicht zu nahe zu treten – wird gleich wieder aufgehoben durch Downeys hartnäckiges und zuweilen spürbar verzweifeltes Bemühen, sich in Chaplin *hineinzuversetzen*, ihn nicht etwa mit Bleistift oder Rötel zu skizzieren in immer neuer Annäherung, sondern abschliessend in Öl zu malen und auch gleich noch in Gold zu rahmen. Und immer dann, wenn die Aussichtslosigkeit und Verfehltheit dieses Bemühens besonders spürbar wird, versenken sich Attenborough und sein Kameramann Sven Nykvist in Downeys brunnentiefe traurige Augen. (Das Gegenstück dazu ist Kevin Klines distanziert beschwingte und lockere *Evokation* einer anderen Legende der Filmgeschichte, nämlich Douglas Fairbanks').

Was zeigt Attenboroughs mit Statisterie und Ausstattung gebührend bestückte Historienmalerei, die sich auf Chaplins Autobiografie «Die Geschichte meines Lebens» (Frankfurt a.M. 1964) und auf David Robinsons «Chaplin» (Zürich 1989) beruft? Eines mit Sicherheit nicht: die *Figur* Chaplin, ihre Ausstrahlung, ihren Stellenwert. Aber auch ein Märchen, das Chaplins Leben doch in mancher Hinsicht war, wird nicht erzählt. Statt dessen die melodramatische und ziemlich rührselige Geschichte von dem Halbwaisenknaben mit geisteskranker Mutter, der aus dem Elend seiner Londoner East-End-Kindheit zielstrebig aufsteigt zum Glanz und zur Glorie Hollywoods. Die Geschichte von einem überragenden Naturtalent, das gar nicht anders kann, als jedenmann und jedefrau auf Anhieb zu bezaubern und zu erobern. Die Geschichte von einem zunächst schüchternen, dann nachlässigen, insgesamt glücklosen Liebhaber, dem endlich die Frau seines Lebens, Oona, zufliegt. Immerhin, das sei Attenborough zugestanden, auch die Geschichte eines unermüdlichen, ja fanatischen Arbeiters und Perfektionisten. Und schliesslich, wenig überzeugend und wie aufgepfropft, jene des Nonkonformisten und Sozialkritikers, der sich die persönliche Feindschaft J. Edgar Hoovers zuzieht und von dessen FBI aus den USA verbannt wird.

Auch die Auswahl, die Attenborough unter Chaplins Lebensstationen trifft, ist wenig überzeugend. So beginnt der Film nicht wie Chaplins Memoiren mit den glücklichen Jahren der frühen Kindheit, sondern gleich mit dem schwärzesten Elend – als hätte dieses nicht erst auf dem Hintergrund jener so nachhaltige Spuren in Chaplins Leben und Werk hinterlassen. Chaplins erste Begegnung mit dem Film, mit *the flickers*, hebt Attenborough zwar ins Magische, ja beinahe Mystische, als Handwerk aber wird die Filmarbeit nie wirklich erfahrbar. Die Gründung der *United Artists*, immerhin ein filmhistorisches Freignis erster Güte, geschieht irgendwann nebenbei als Begleiterscheinung von Chaplins Freundschaft mit Douglas Fairbanks und dessen Ehefrau Mary Pickford. Dass sich Chaplin in den USA bei den Konservativen nicht nur als «Verführer unmündiger Mädchen» (die er dann heiratete), nicht nur mit der Sozialkritik von «Modern Times» (1936) und der Faschismus-Satire «The Great Dictator» (1940) unbeliebt machte, sondern erst recht und endgültig mit dem *unmoralischen* «Monsieur Verdoux» (1947), bleibt ausgeblendet, weil «Mon-



Charlie Chaplin (Robert Downey jr.)

sieur Verdoux» bei Attenborough schlicht nicht vorkommt...

Attenborough entwickelt Chaplins Biografie aus einer Rahmenhandlung: Ein fiktiver Verleger stellt Chaplin 1963 in dessen Villa in Vevey Fragen zu diversen Lücken und Ungereimtheiten in seiner Autobiografie. Das soll dem Film wohl den Anschein wissenschaftlicher Gründlichkeit verleihen, dient aber in erster Linie dazu, Chaplin, der zu jener Zeit seine Autobiografie schrieb, sein Leben kommentieren und interpretieren zu lassen. Dass sich Attenborough und Nykvist in das *Manoir de Ban* und seinen prachtvollen Park als Originaldekor verliebten, ist begreiflich, was aber das Drehbuch Chaplin in den Mund legt, fast durchwegs banal und überflüssig. Und der bedauernswerte Robert Downey jr. – hätte er die Rolle doch lieber abgelehnt – vergreift sich hier besonders handfest an Chaplin, indem er ihn als schon alten, leicht hinfälligen und wehmütig abgeklärten Opa spielt. (Auf die Gefahr hin, unbescheiden zu wirken: Auch ich habe Chaplin gekannt, «zwar nicht sehr gut, aber immerhin», und zwar in eben jenen Jahren – als vollendet höflichen, aber auch gern zu Spässen aufgelegten Gastgeber, als lebhaften und sehr gut informierten Gesprächspartner und nicht zuletzt als entzückten Vater seiner jüngsten, gerade dreijährigen Tochter, die er immer wieder in die Luft stemmte und warf... Nichts gegen dichterische Freiheiten auch in einem biografischen Film, aber einen Sinn müssten sie schon ergeben.)

Die fatale, gleichsam naturalistische Ungenauigkeit von Attenboroughs Film erstreckt sich auf die Besetzung fast aller Frauenrollen. Geraldine Chaplin als ihre eigene Grossmutter Hannah ist keine (einst erfolgreiche) Soubrette, sondern eine gebrochene Schmierentragödin. Der Gedanke, Chaplins erste Liebe Hetty Kelly und seine Lebensliebe Oona O'Neill von der nämlichen Darstellerin Moira Kelly spielen zu lassen, mag einleuchten – aber Moira Kelly erinnert nicht im entferntesten an Oona. Und Diane Lane, die Ava Gardner ähnelt, hat mit der Paulette Goddard von «Modern Times» und «The Great Dictator» etwa so viel gemeinsam wie Ingrid Bergman mit Anna Magnani. Auch dabei geht es nicht um fotografische oder historische Genauigkeit, sondern um jene der Stimmung, der Valeurs, der Substanz.

Als Höhe- und Schlusspunkt steht Charlies Rückkehr nach Hollywood zur Verleihung des Ehren-Oscars 1973 im Drehbuch. Wirklich ist die Sequenz der Höhepunkt des Films, denn endlich sieht man während einiger Minuten Ausschnitte aus Chaplins Lebenswerk – von den frühen Slapsticks bis zu «The Great Dictator». Aber Sir Richard gönnt einem selbst diesen Genuss nicht unvergällt: Immer wieder schneidet er Grossaufnahmen des nun uralten Chaplin dazwischen, der im Rollstuhl vom Anblick seiner eigenen Filme zu Tränen gerührt wird. Geraldine Chaplin hat bezeugt (siehe ZOOM 3/93, S. 11), dass ihr Vater diese Tränen wirklich vergossen habe, und das glaube ich ihr aufs Wort. Aber auch hier vergreift sich Attenborough: Er zeigt uns nicht, dass Chaplin gerührt ist, vielmehr missbraucht er (durch die Wiederholung) Chaplins Rührung als Rührstück für Zuschauerinnen und Zuschauer. Ich meine, Chaplins Tramp hat nie für Zuschauer, sondern immer für sich, um sich, um seine Geliebten geweint, und eben darum haben seine Rührung, sein Schmerz, seine Tapferkeit Millionen und Abermillionen gerührt und bewegt.

Und so hat wohl noch selten ein Film seinen Gegenstand mit so viel Aufwand so grundlegend verpasst wie dieser «Chaplin» das Genie des Charles Spencer Chaplin. Chaplin der Aufsteiger, Chaplin der Frauenbetörer, Chaplin der Nonkonformist – alles wahr und doch alles Nebensache gegenüber der Hauptsache, dass Chaplin mit dem Tramp die wohl einzige Kunstfigur dieses Jahrhunderts geschaffen hat, in der rund um den Planeten Millionen und Abermillionen sich selber und ihresgleichen erfahren, erleben, erkennen konnten und können. Wenn es je so etwas wie einen Weltstaat ohne nationale Grenzen gegeben hat, dann ist es der von Charlie Chaplins Publikum, und Chaplin ist darin weder König noch Diktator, sondern einer wie du und ich. Und davon vermittelt Sir Richards dick aufgetragenes Monumentalgemälde rein gar nichts. ■

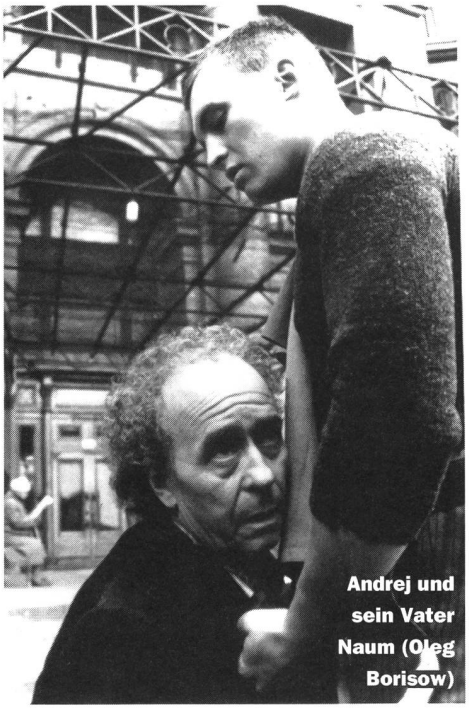
Luna Park

Regie: Pawel Lungin
Russland/Frankreich 1992

Rolf-Ruediger Hamacher

Für seinen ersten Spielfilm «Taxi Blues» (1990, ZOOM 7/91) – eine Parabel über das Verhältnis von Arbeitern und Intellektuellen in der Sowjetunion – erhielt Pawel Lungin 1990 in Cannes den Regie-Preis. Mit «Luna Park», einer russisch-französischen Koproduktion, knüpft er an die Zustandsbeschreibung der mittlerweile zusammengebrochenen Supermacht UdSSR an. Andrej (Andrej Gutin) und seine Mutter Aljona (Natalia Jegorowa), Chefin eines Vergnügungsparks, sind die Anführer einer Bande rechtsradikaler junger Erwachsener. Gemeinsam erpressen sie Schutzgelder: Während Aljona die Gäste mit Liedern unterhält, bedrohen «ihre Jungs» den Wirt. Der «Luna Park» dient ihnen als Jagdrevier auf Homosexuelle, Juden, Rocker – eben auf alle, die nicht ihrem Ideal eines neuen Russland entsprechen. Als Aljona eines Tages Andrej eröffnet, dass er nicht der Sohn eines sowjetischen Kriegshelden, sondern des jüdischen Musikers Naum Kheifilz sei, der sie einst mit dem Versprechen verführt haben soll, ihre Gesangskarriere zu fördern, bricht für ihn eine Welt zusammen.

Beseelt von dem Gedanken, seine Mutter zu rächen und diesen Schandfleck auch aus seinem Leben zu tilgen, macht er sich auf die Suche nach Naum. Er findet ihn in einer Altbauwohnung, inmitten eines Haufens «verrückter» Leute. Naum (Oleg Borisow) schliesst Andrej sofort ins Herz, integriert ihn in die ihm so fremde und eigentlich verhasste Welt, obwohl er daran zweifelt, Andrejs Vater zu sein. Andererseits schliesst er diese Möglichkeit, die ihn auch ein wenig mit Stolz erfüllt, nicht ganz aus. Naum, immer noch mit dem Charme eines alternden Impresarios ausgerüstet, ist so etwas wie eine Institution im Viertel. Die Damen verehren ihn, stecken ihm ab und an ein paar Lebensmittel zu oder verschaffen ihm einen Job



Andrej und sein Vater Naum (Oleg Borisow)

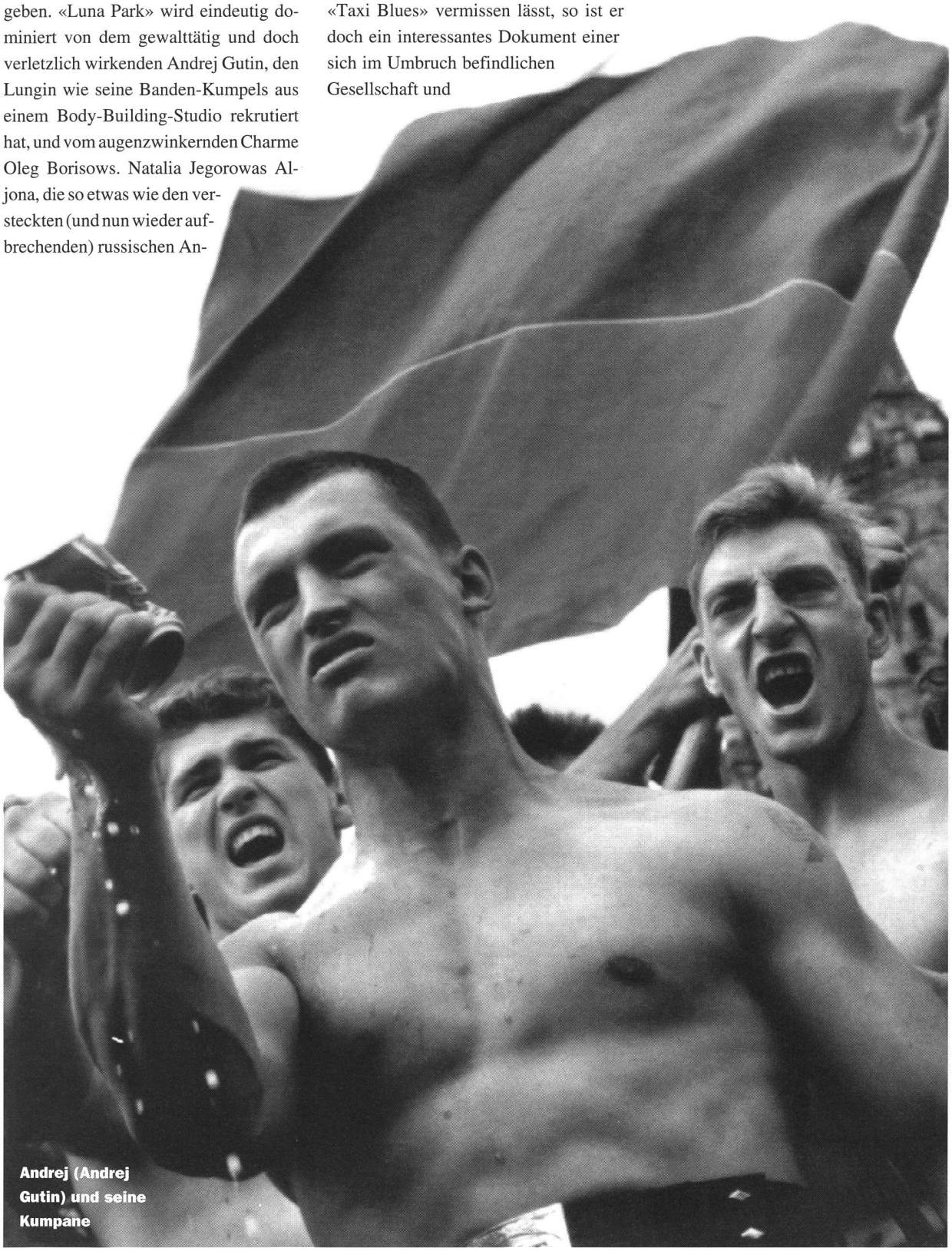
als Sänger altrussischer Weisen auf diversen Festlichkeiten. Andrej, der eigentlich ausgezogen war, Naum zu töten, verfällt immer mehr der Faszination des von tiefer Menschenfreundschaft geprägten Lebensstils seines Vaters. Zwar gewinnt noch einmal seine bisherige Gesinnung die Oberhand, und er verrät Naum an seine Kumpane – aber schliesslich bekennt er sich zu seinem Vater und seinem Halbjudentum, und gemeinsam «fliehen» sie nach Sibirien.

«Wer sind wir? Die Reiniger – die Retter Russlands!» skandieren Andrej und seine Gang zu Beginn des Films, um dann auf einem Bauplatz eine Rocker-Bande mit brutaler Gewalt «plattzumachen», wobei die Kamera sich hautnah ins Getümmel stürzt, Zuschauerinnen und Zuschauern keine Möglichkeit zu Distanzierung lässt und sie geradezu physisch die Menschenverachtung faschistischer Ideologie spüren lässt. Leider verliert der Film dieses Thema dann etwas aus den Augen und degradiert auch die Protagonisten dieser Szene zu Statisten, sodass ihre Beweggründe und Charaktere allzu sehr im dunkeln bleiben.

Das gilt überraschenderweise auch für Andrej, die Hauptperson des Films, der – obwohl optisch sehr präsent – wenig von seiner Psyche preisgibt. Lungin macht einige vage Andeutungen und stürzt sich dann auf die Vater-sucht-Sohn-Geschichte, deren skurrile Begleitumstände fortan den politischen Impetus der Geschichte verdrängen und ihn nur ab und zu wieder aufblitzen lassen. Da paaren sich in Lungins Inszenierungsstil russischer Pessimismus und französische *légèreté* zu einem Appell für Toleranz gegenüber Andersdenkenden, der aber so unentschlossen wirkt, dass man die innere Zerrissenheit Andrejs (und damit auch Lungins) zu spüren vermeint. Der Versuch, eine aus den Fugen geratene Welt zu erklären, findet keine richtige Antwort. Vielleicht ist die Flucht von Vater und Sohn in das Niemandsland Sibirien das Eingeständnis der eigenen Ratlosigkeit.

Interessant ist allerdings, wie Pawel Lungin die Kamera einsetzt: Mal «schlägt» sie den Zuschauer in den Sze-

nen roher Gewalt, dann «streichelt» sie ihn mit Bildern voller poetischer Kraft, um ihm dann mit fast dokumentarischem Realismus Einblicke ins Alltagsleben zu geben. «Luna Park» wird eindeutig dominiert von dem gewalttätig und doch verletzlich wirkenden Andrej Gutin, den Lungin wie seine Banden-Kumpels aus einem Body-Building-Studio rekrutiert hat, und vom augenzwinkernden Charme Oleg Borisows. Natalia Jegorowas Aljona, die so etwas wie den versteckten (und nun wieder aufbrechenden) russischen Antisemitismus verkörpert, arbeitet sehr nuanciert den Hass der vom Leben Enttäuschten heraus. Wenn «Luna Park» auch etwas die Geschlossenheit von «Taxi Blues» vermissen lässt, so ist er doch ein interessantes Dokument einer sich im Umbruch befindlichen Gesellschaft und eines Filmschaffens, das – noch schwankend zwischen Pessimismus und vorsichtiger Hoffnung – neue Wege kinematographischer Ausdrucksformen sucht. ■



Andrej (Andrej Gutin) und seine Kumpane