Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 45 (1993)
Heft: 8

Rubrik: Kritik

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

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

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

Download PDF: 07.01.2026

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

Xuese qing chen

Ein blutroter Morgen

Regie: Li Shaohong
China 1990

Alexander J. Seiler

Als in einem gottverlassenen Dorf in Nordchina eines Morgens, während im Schulhaus eben die Glocke schellt, der junge Lehrer auf seinem Weg zur Arbeit ermordet wird, weiss sogleich das ganze Dorf, warum und von wem er so brutal erschlagen wurde. Mehr: Das ganze Dorf wusste, *dass* er ermordet werden würde, vereinzelte Versuche einzelner, das Verbrechen zu verhindern, blieben fruchtlos, das Verhängnis nahm seinen Lauf.

War es wirklich ein Verhängnis, und wenn ja, *welchen* Lauf nahm es, wessen bediente es sich zu seiner eigenen Vollstreckung?

Der zweite Spielfilm der 1955 geborenen Li Shaohong, 1990 frei nach Gabriel García Márquez' «Chronik eines angekündigten Todes» (1986 von Francesco Rosi verfilmt) entstanden, wurde nach wenigen Vorführungen für den Verleih in China wie für den Export verboten und erlebte erst 1992 am Festival von Locarno seine Welturaufführung. Kenner des chinesischen Films sehen in ihm neben Zhang Yimous «Qiu Ju, eine chinesische Frau» (ZOOM 2/93) den ersten realistischen Film des kommunistischen (oder vielleicht eher postkommunistischen?) China. (Auch Zhang Yimous Filme kamen in China erst 1992 in den Verleih, aber anders als «Ein blutroter Morgen» *nach* ihren grossen internationalen Erfolgen.)

Wie «Qiu Ju» spielt «Ein blutroter Morgen» im ländlichen China der Gegenwart: in einem armen Bauerndorf, das von der «Welt» wie abgeschnitten ist und vom Dorfvorsteher autokratisch beherrscht und verwaltet wird. Aber während bei Zhang Yimou die Bäuerin Qiu Ju sich gegen die Willkür des Dorfvorstehers auf-

Die Mörder des Lehrers

lehnt und ihr Recht auf vielen beschwerlichen Gängen «draussen», in der Stadt, sucht, zeigt Li Shaohong das Dorf als kompakten, beinahe hermetisch geschlossenen Bereich, in dem eine archaische und zugleich defekte Gemeinschaft dumpf vor sich hin stagniert. Nur zwei Fremdkörper gibt es in ihrer ereignis- und geschichtslosen Existenz: den Lehrer Li Mingguang, der aus der Stadt verbotene – so ist anzunehmen – westliche Bücher, Zeitschriften und Schallplatten ins Dorf mitgebracht hat, und den vor kurzem auf Brautschau ins Dorf zurückgekehrten Bauhandwerker Qiangguo, der in der Stadt «genug Geld verdient hat, um zur Hochzeit die ganze Gegend einzuladen».

Zwischen diesen beiden so unterschiedlichen Repräsentanten eines anderen, modernen, eben postkommunistischen China – dem westlichen «Aufklärer» und dem wirtschaftlich erfolgreichen Kleinunternehmer – entsteht denn auch die Spannung, die in die statisch gefügte Dorfwelt Bewegung und das Verhängnis ins Rollen bringt. Qiangguos Auge fällt auf die attraktive, aber arme Li Hongxieng, die mit dem Lehrer befreundet oder gar inoffiziell verlobt ist (so genau lässt sich das, wie manches Detail, für einen mit China nicht vertrauten und des Chinesischen nicht mächtigen Zuschauer nicht ausmachen). Wie auch immer: Li Hongxiengs ältere Brüder, Li Pingwa und Li Gouwa, die nach dem Tod ihres Vaters über sie ausüben, was bei uns die «elterliche Gewalt» heisst, verfügten nie über genügend Geld, um die für eine Heirat erforderliche Mitgift aufzubringen. Und Qiangguo hat eine ältere Schwester, die wegen ihrer Behinderung bisher keinen Mann fand. So macht Qiangguo den beiden Brüdern mit viel Schnaps folgenden Heirats-Tauschhandel schmackhaft: Ihr gebt mir Li Hongxieng, Li Pingwa (der ältere Bruder) nimmt meine behinderte ▶

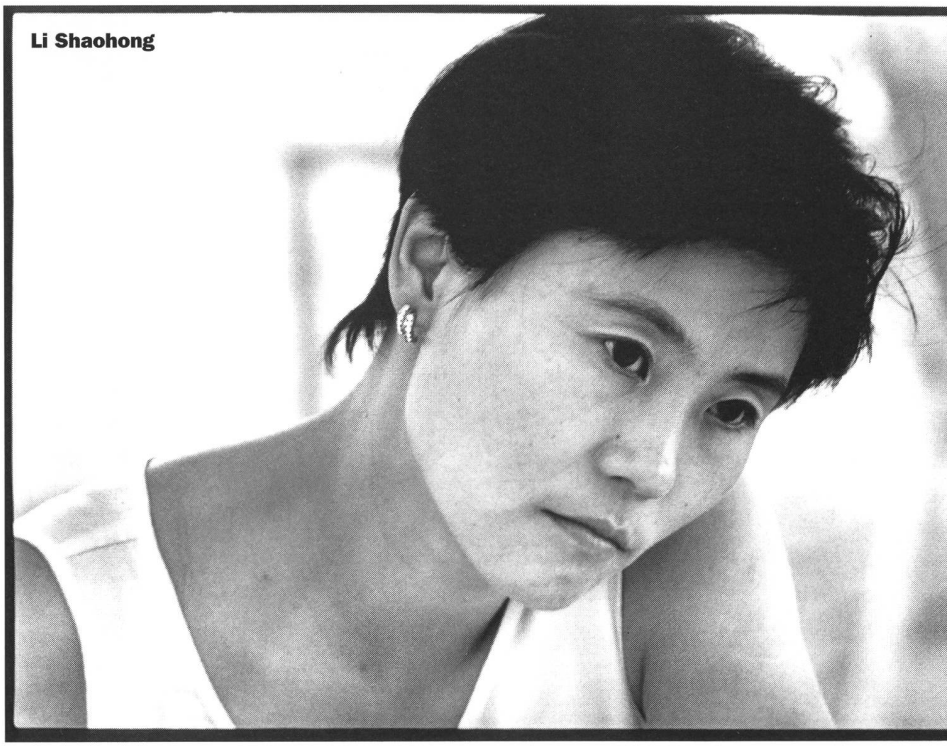
Schwester, und ich gebe euch eine grosszügige Mitgift.

So geschieht es, und so geschieht es nicht: Zwar lädt Qiangguo zur festlichen Doppelhochzeit wirklich «die ganze Gegend» ein, auch an der Mitgift ist nichts auszusetzen – aber Hongxieng, so schliesst Qiangguo, als er nach der Hochzeitsnacht die Bettücher unbefleckt findet, war keine Jungfrau mehr. Das genügt, um alles rückgängig zu machen: Quangguo und seine Leute dringen im Morgengrauen in Hongxiengs Elternhaus ein, entledigen sich Hongxiengs, zertrümmern die Mitgift und reissen Quangguos behinderte Schwester aus Li Pingwas Bett. Hongxiens Brüder haben das Gesicht verloren und können ihre Ehre nur wiederherstellen, indem sie den Schänder ihrer Schwester – und wer anders könnte es gewesen sein als der Lehrer Li Mingguang? – auf der Stelle töten.

Li Shaohong erzählt ihre «Chronik eines angekündigten Todes» in einer komplizierten und komplexen Serie von Rückblenden; sie reiht sie wie die Perlen eines Rosenkranzes an der Schnur der Verhöre auf, zu denen der aus der Stadt entsandte polizeiliche Ermittler die Dorfbewohner einen um die andere vorlädt. Oder anders und wohl genauer: Die Geschichte, deren Ende von allem Anfang an vorweggenommen ist, entflicht in einem *cluster* sich mehr oder weniger überschneidender, aber nie deckungsgleicher und nie konzentrischer Kreise nicht nur sich selber, sondern auch das dicht verstrickte und verfilzte soziale Netz der Dorfgemeinschaft. Es entsteht die sehr merkwürdige Wirkung einer *Enthüllung*, in der sich Menschen und Dinge nicht nur entblössen, sondern zugleich an Kontur und an Substanz, an Körper gewinnen. Und umgekehrt verliert das abstrakte Muster eines gleichsam rituellen Mordes in dem Masse seinen Sinn und seine Zwangsläufigkeit, als es in die Wirklichkeit überführt und an ihr gemessen wird. Das «Verhängnis» sind die Menschen im Dorf und ihre Unfähigkeit, sich aus überlebten Traditionen zu lösen.

Während wir in «Qiu Ju, eine chinesische Frau» chinesische Realität unmittelbar und buchstäblich in Augenhöhe erfahren, zeigt sie «Ein blutroter Morgen» in einer Reihe von Vignetten, deren jeweiligen Ausschnitt und Stellenwert die nächste und übernächste Vignette sowohl relativiert als auch konsolidiert. Die Dialektik von Tradition und Fortschritt, von Beharrung und Veränderung wird erfahrbar in fast jeder einzelnen Figur des Films. Ein wunderbares Beispiel dafür ist die Szene zwischen Li Pingwa und seiner behinderten Braut unmittelbar nach der Hochzeit. Während die Braut sich längst ins Schlafzimmer zurückgezogen hat, bleibt der unlustige Bräutigam noch die längste Zeit bei seiner Mutter und beim Wein sitzen. Als er sich endlich auch ins Schlafzimmer begibt, beginnt die junge Frau sich umständlich, behindert durch ihre gelähmte Hand, aus ihrer Winterkleidung zu schälen: Unter jedem Pullover kommt ein weiterer zum Vorschein. Li Pingwa sieht der Ungeliebten und Genierten eine Weile scheinbar unbeteiligt zu, steht dann plötzlich auf und hilft ihr selbstverständlich und sehr zart dabei, den letzten Pullover über den Kopf zu streifen. Mit dem beglückten Lächeln der jungen Frau löst sich das jahrtausendealte, in China offenbar noch heute weitgehend ungebrochene Vorurteil gegenüber Behinderten – und zumal behinderten Frauen – sichtbar auf, und plötzlich erscheint der Tauschhandel zwischen dem reichen Emporkömmling und dem armen Taglöhner in einem anderen, weniger einseitigen Licht...

Die wenigen chinesischen Filme, die ich in den letzten zwei, drei Jahren gesehen habe, erinnern mich, für mich selbst überraschend, von fern und doch deutlich an das Kino des tschechischen Vorfrühlings vor 1968. Eine ähnliche Lust an «genau beobachteten Zügen», eine ähnliche Distanz gegenüber Institutionen und Ideologie, eine ähnliche Dialektik von Skepsis und Hoffnung. Mit den Worten der Regisseurin Li Shaohong: «Manchmal ist der Mensch eine Tragödie. Er weiss nicht, warum er in dieser Welt lebt, warum er so vielen Tätigkeiten nachgeht. Wir modernen Menschen sind unaufhörlich damit beschäftigt, das Leben zu verbessern und geistige und materielle Werte zu schaffen. Aber gleichzeitig vergessen wir, warum wir existieren und zu welchem Zweck wir so viele Dinge schaffen.»


Li Shaohong

Steter Neuanfang

Gespräch mit Li Shaohong

Guido Münzel

Frau Li Shaohong, für ein westliches Publikum ist der Schritt zu einer politischen Interpretation von «Xuese qing chen» (Ein blutroter Morgen) nicht weit. Ist Ihr Film eine politische Parabel für die gesellschaftliche Situation in China?

Diese Frage wird mir immer wieder gestellt. Es ist für mich schwierig, darauf detailliert zu antworten. Bevor ich mich mit dem Film erstmals ins Ausland begab, haben mich die offiziellen Organe unserer Studios einer Art Gewissensprüfung unterzogen und stellten mir dieselbe Frage. Auch erhielt ich Anweisungen, wie ich sie zu beantworten hätte, mit denen ich natürlich nicht einverstanden bin. Eine mögliche Antwort bleibt mir in der Situation jedoch: Ich kann es vermeiden, auf diese Frage überhaupt zu antworten.

In China wurde der Film verboten. Warum?

Man hat mir keine präzisen Gründe genannt. Wahrscheinlich hat man aus dem Film die gleichen Schlüsse gezogen, wie Sie sie jetzt ziehen.

Sie zeichnen ja auch nicht gerade ein fortschrittliches Bild der chinesischen Gesellschaft...

Ja, das ist sicher nicht auf Gegenliebe gestossen, denn tatsächlich ist es das Bild von einem zurückgebliebenen China.

Der letzte Teil des Films ist sehr schmerzvoll...

Die Handlung des Films ist auf drei Ebenen angelegt. Erstens wird die Geschichte aus der Sicht des «Inquisitors» erzählt, der die Untersuchung leitet. Zweitens erfahren die Zuschauer die Zusammenhänge durch die Augen der Leute im Film, durch die realen Zeugen der Vorfälle. Die dritte Ebene schafft sich der Zuschauer, der in die Handlung vollständig verwickelt werden soll, selber. Deshalb habe ich den Schluss sehr emotional gestaltet.

Hatten Sie mit Ihrem zwei Jahre nach «Ein blutroter Morgen» entstandenen Film «Sishi buhuo» (Familienportrait), der Ende Jahr in die Schweizer Kinos kommt, in Ihrer Heimat keine Probleme?

Auch da war man besorgt, aber er wurde nicht verboten.

Immerhin sprechen Sie darin von der realexistierenden chinesischen Gesellschaft, von Dingen wie Familienplanung, Abtreibung...

Ich habe versuchte zu beschreiben, was sich im Innern der Personen abspielt, um die Situation der Menschen im gegenwärtigen China sichtbar zu machen. Doch die Gründe für die Probleme der Menschen und für ihre Schwierigkeiten, sich in ihrem sozialen Umfeld zu bewegen, sind nicht in der Tatsache zu suchen, dass sie Chinesen sind. Diese Probleme sind überall in der Welt die gleichen.

«Ein blutroter Morgen» und «Familienportrait» sind sehr unterschiedliche Filme.

Das hängt mit meinem Verständnis für meine Arbeit als Filmemacherin zusammen. Ich möchte bei jedem Film neu anfangen, keines meiner Projekte soll etwas mit dem vorhergegangenen zu tun haben.

«Ein blutroter Morgen» ist sehr viel persönlicher als «Familienportrait».

Ja. Es kommt bei der Arbeit an einem Film immer auch auf den eigenen Gemütszustand an. Als ich «Ein blutroter Morgen» gedreht habe, befand ich mich in einer sehr schwierigen, durch heftige Emotionen geprägten Situation. Auch dass der Film später verboten wurde, hat mich sehr verletzt. Als ich hingegen «Familienportrait» drehte, war dies für mich eine sehr ruhige Arbeit ohne leidenschaftliche Gefühle.

«Ein blutroter Morgen» ist inspiriert von Gabriel García Márquez «Chronik eines angekündigten Todes». Wie verträgt sich das mit dem kulturellen Hintergrund Ihres Films, der so verschieden ist von demjenigen von Márquez?

Es stimmt, das Márquez einen anderen kulturellen Hintergrund hat, seine Geschichte spielt auch bei anderen Menschen. Aber ich glaube doch, dass da von Werten die Rede ist, die universell sind. Márquez erzählt in allen seinen Romanen von den ganz einfachen Problemen, die zu jeder menschlichen Existenz gehören, so dass sie auch in einen anderen kulturellen Zusammenhang gesetzt werden können. Der Unterschied zwischen den verschiedenen Kulturen ist kein physischer und ist eigentlich gar nicht wichtig.

Das Drehbuch zum Film ist sehr präzis und lehnt sich nicht eng an die Vorlage an.

Für mich war nicht die narrative Struktur des Textes von Márquez wichtig, ich wollte die Gefühle und Gedanken herausarbeiten, die sich in dieser Lektüre verbergen. Ich habe einfach versucht, sie in die Realität Chinas zu übersetzen, wo die politischen und sozialen Verhältnisse anders sind. Die Arbeit am Drehbuch ist für mich das Allerwichtigste und fordert viel Kraft. Ich verwende viel Zeit darauf und versuche, all meine Gedanken und Gefühle mit einfliessen zu lassen. ■

CINÉ-BULLETIN

bringt Monat für Monat, deutsch und französisch: Redaktionelle Beiträge über Filmpolitik, Filmwirtschaft und Filmkultur in der Schweiz.

Informationen über Förderungsentscheide, laufende Produktionen (Film und TV), Kinohits, Aktivitäten der Berufsverbände, Weiterbildung usw.

Kurz: keine Filmkritiken, dafür sonst fast alles, was es über den Schweizer Film und den Film in der Schweiz zu wissen gilt.

Probenummern, Abonnemente
und Insertionstarif beim Herausgeber:

Schweizerisches Filmzentrum
Münstergasse 18, Postfach, CH-8025 Zürich
Tel. 01 261 28 60, Fax 01 262 11 32

Redaktion: Bruno Loher
Kilchbergstrasse 19, CH-8038 Zürich
Tel. + Fax 01 481 93 58

CINÉ-

BULLETIN

Zeitschrift der schweizerischen
Filmbranche

Ferienhotel
am sonnigen Südhang
über dem Lago Maggiore

Ruhige Lage. Naturpark. Eigener Schräglift. Panorama-Terasse. Tägliche Abendandachten. Gute Atmosphäre. 50 Betten.

Erholung und Entspannung hier - im heimeligen Mon-Désir.

MON-DÉSIR

CHRISTLICHE PENSION
CH-6644 Orselina / Locarno
Tel 093 - 33 48 42
Fax 093 - 33 31 96
Fam. P. Salvisberg-Schelker

WERB ung

sorgt dafür,
dass Ihnen
nichts entgeht.

L'ombre

Regie: Claude Goretta
Schweiz/Frankreich 1993

Franz Derendinger

Jacques Perrin (kniend)

Lavigne (Pierre Arditi) hat sich als engagierter Enthüllungsjournalist auf die Fährte einer rechtsradikalen Organisation gesetzt, welche Verbindungen bis in höchste Regierungskreise unterhält. Guillaume (Jacques Perrin) hingegen ist der Mann im Archiv, der akribisch das Material zusammensucht, mit dem der brillantere Kollege dann seine Behauptungen stützt. Während dieser als Star im Scheinwerferlicht steht und persönliche Risiken nicht scheut, arbeitet Guillaume als namenloser Zuträger im versteckten. Dies eben ist der Preis für ein sicheres, bequemes Leben, und Guillaume ist solange bereit, ihn zu bezahlen, bis seine Existenz eines Tages an der schleichenden Langeweile zu zerbrechen droht. Dann jedoch tritt der schüchterne Archivar ganz gehörig aus der Reserve und legt sich mit den Faschos an, die Lavigne mittlerweile an Leib und Leben bedrohen.

Die Geschichte eines Mannes also, eines Intellektuellen, der über seinen Schatten springt; das hätte ja was werden können unter der Bedingung, dass der Plot und die Figuren überzeugen. Doch davon ist Gorettas Film nun wirklich weit entfernt. Die rechten Verschwörer, die hier bemüht werden, bleiben blasser Popanz, zum einen weil die konkreten Zusammenhänge fehlen, zum andern weil die Neonazis in der Regel auftreten wie eine Pfadfindertruppe auf Abwegen. Doch auch die Protagonisten selber wirken überzeichnet: Guillaume – zu lieb, fast schon trottelig – hat sich vor der grossen Frau Welt in den Schoss seiner Familie und den Staub seines Archivs zurückgezogen; den diesbezüglichen Spott überhört er genauso geflissentlich, wie er die Avancen einer jungen Fotografin übersieht. Lavigne dagegen, ganz hormonstrotzender Prachtshirsch, durchstreift gerade die Gefilde, welche Guillaume meidet: Er tritt nicht nur den Staatsfeinden mannhaft entgegen, sondern weidet auch sorglos fremde erotische Territorien ab – zuletzt selbst dasjenige seines Freundes und Wasserträgers.

Vollends zur Peinlichkeit ist Goretta aber die Zeichnung der Frauen in diesem Film geraten: Die sind einfach immer dann zur Hand, wenn man(n) sie braucht – als Stimulantien, als Seelenwärmerchen und auch schon mal als rettende Engel, wenn die Helden etwas gar tief in die Bedrouille geraten. Keine der Frauenfiguren hat auch nur Ansätze zu Eigenleben oder Profil; ihre Funktion beschränkt sich darauf, den Helden endlich seine Männlichkeit in die Welt setzen zu lassen. Sogar der Ehebruch von Guillaumes Frau (Gudrun Landgrebe) dient keinem andern Zweck; ohne diesen Schuss vor den Bug würde der müde Wilhelm wohl in seinem Kellerloch vermodern.

Claude Goretta gehört mit zu jenen, die Ende der sechziger, anfangs siebziger Jahre die engen helvetischen Horizonte aufgesprengt haben; und von einem Ausbruch aus dem rundum versicherten Leben träumt er offenbar immer noch. Was er jedoch in «L'ombre» an gesellschaftlicher Wirklichkeit ins Spiel bringt, das ist weiter nichts als als ein Hirngespinst mit ein paar aufgeklebten aktuellen Bezügen. Goretta folgt offenbar dem Weg, den bereits Alain Tanner in den letzten Jahren eingeschlagen hat: Man(n) zieht sich zurück ins Private. Bei so viel Resignation verwundert es allerdings nicht, wenn gelegentlich verquaste Männerphantasien durchgehen. ■

The Piano

Regie: Jane Campion
Australien/Frankreich 1993

Dominik Slappnig

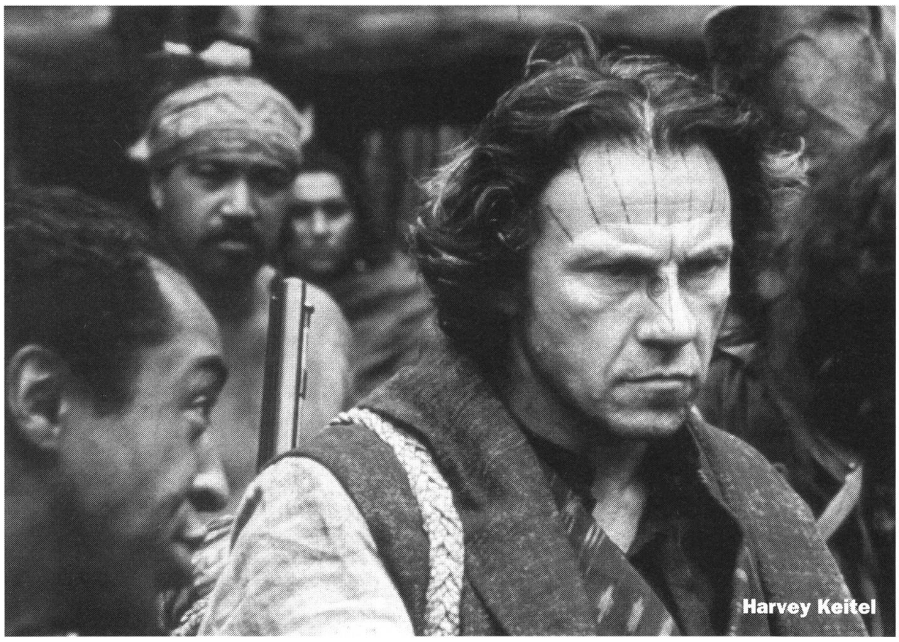
Die Filme, die man liebt, muss man mit Weinen und Lachen sehen. Man muss sie zerlegen, zerstückeln, zerquetschen. Dann kann man ihren Duft atmen. Man muss sie lange kauen und auf der Zunge zergehen lassen. Dann wird man ihr Aroma kennen. Im Kopf setzen sich dann, nach und nach, die einzelnen Eindrücke zusammen, und man steht vor der Schönheit des Ganzen.

Die Geschichte einer Frau und eines Klaviers. Um 1850 bringt ein Schiff zwei Passagierinnen und ihr Gepäck an die stürmische Küste Neuseelands. Für eine arrangierte Heirat kamen Ada (Holly Hunter) und ihre neunjährige Tochter Flora (Anna Paquin) von Schottland hierher. Am Strand erwartet sie niemand. Der zukünftige Ehemann kommt mit Verspätung. Dass sie stumm ist, habe er gewusst, aber dass sie schmächtig ist, damit habe er nicht gerechnet, sagt Stewart (Sam Neill), als er Ada sieht. Und mit noch etwas hat er nicht gerechnet: dass Ada, eine begnadete Klavierspielerin, ihr Instrument mitnimmt. Stewart erkennt dessen Wert nicht und lässt es, aus Mangel an Trägern und Einfühlungsvermögen, als einziges Gepäckstück am Strand zurück. Ein schlechter Anfang für eine Ehe. Eine brillante Eröffnung eines Films.

Ada hat keine Stimme, sie hat ein Klavier. Wer ihre Liebe gewinnen will, muss den Umweg über das Klavier gehen. Stewarts Nachbar Baines (Harvey Keitel) erkennt dies. Er bringt Ada und ihre Tochter durch den Urwald zurück zum Strand. Ada spielt. Flora tanzt und formt aus Sand und Muscheln ein riesiges Seepferdchen. Erstmals im Film sind beide glücklich. Als die Sonne untergeht, spielt Ada noch immer. Baines lehnt still die Bretter, mit denen das Instrument auf der Überfahrt geschützt wurde, ans Klavier. Sein Zeichen zum Aufbruch. Ohne Worte. Eine zärtliche Geste markiert den Anfang seiner Leidenschaft.

Die Geschichte einer Frau und zweier Männer. Adas Gatte Stewart, aus dem viktorianischen England ausgewandert, hat sich in der neuen Heimat ein Stück Land gekauft und versucht nun, mehr schlecht als recht, im fremden Land, handeltreibend, zurechtzukommen. George Baines hingegen lebt in Freundschaft und Verständnis mit den Ureinwohner Neuseelands zusammen. Er tauscht mit Stewart das Klavier gegen ein Stück Land. Baines lässt das Instrument in sein Haus bringen, er lässt es stimmen und er verlangt von Ada Klavierstunden. Dann schlägt er ihr einen Handel vor: Für jeden Besuch bei ihm erhält Ada eine Taste das Klaviers zurück, bis ihr am Schluss wieder das ganze Klavier gehört.

Ada überlegt und bietet ihm jede schwarze Taste. Der Handel wird beschlossen und Ada drückt, als Zeichen des Einverständnisses, die erste schwarze Taste. Ein tiefes B ertönt. Zuerst will Baines nur eine Stelle ihrer Haut berühren. Später, um ihre Arme während dem Spiel anzufassen, muss Ada die Jacke ausziehen. Dafür verlangt sie zwei schwarze Tasten. So geht das Spiel weiter, bis sich Ada sträubt und Baines erkennt, dass er ihre Liebe nie gewinnen, stattdessen aus ihr eine Hure machen wird.


Harvey Keitel

Die Geschichte einer Frau und ihrer Tochter. Als Ada mit Flora in Neuseeland ankommt, sagt die Tochter mit äusserster Entschiedenheit: «Ich werde ihm nie Vater sagen». Doch aus Eifersucht verrät Flora die aufkeimende Liebe zwischen Ada und Baines. Mit Engels-

flügeln rennt sie zu Stewart, übergibt ihm den Liebesbeweis, der an seinen Rivalen Baines gerichtet wäre, und nennt ihn «Vater».

Heute braucht es einen guten Grund, um einen Kostümfilm zu drehen. Der letzte kam von Stephen Frears. «Dangerous Liaisons» (1988) war ein Film der Täuschungen um Liebe und Macht. Die Protagonisten bewegten sich in Spitzenkleidern und sprachen umständlich. Doch der Film war faszinierend. Frears gelang es, über die Leute von damals Werte und Gefühle von heute zu zeigen, die uns betroffen machten. Die Neuseeländerin Jane Campion hat das gleiche geschafft. Von der Literatur der drei Schwestern Brontë inspiriert und von Emily Brontës schon mehrmals verfilmtem Roman «Wuthering Heights» (Die Sturmhöhe, 1847) ausgehend, erzählt sie eine Geschichte, die sich heute ereignen könnte. Täglich, an europäischen Flughäfen beispielsweise. Männer empfangen ihre von Agenturen vermittelten Frauen aus Asien oder Indonesien. Die Frau kann zwar sprechen, doch verstanden wird sie in der Regel nicht. In der Ankunftshalle bleibt zwar kein Klavier stehen, doch die Fremde lässt die Identität ihrer Kultur hinter sich zurück. Filme zu diesem Thema hat es zu Hauf gegeben. Es waren Pamphletfilme, die uns eine Haltung entgegenschreien.

Holly Hunter und Anna Paquin

«The Piano» ist über weite Strecken still. Ada hat mit sechs Jahren zu sprechen aufgehört. Sie hat sich von der Welt zurückgezogen, wie es Janet, die Protagonistin in Campions Film «An Angel at My Table» (1990, ZOOM 9/91) auch schon getan hat. Ähnlich wie Janet findet Ada in einem Prozess der Selbstbefreiung zu sich. Sie lässt Reifrock und Klavier am Meeresgrund, taucht auf, und beginnt langsam wieder zu sprechen. Warum sie jemals aufgehört hat, erfährt man nicht. Flora, einmal darauf angesprochen, erzählt dazu ein Märchen. Als ihre Mutter einmal zusammen mit dem Vater spazieren ging, wurde der Vater bei einem plötzlich hereinbrechenden Gewitter direkt vor Mutters Augen vom Blitz getroffen. Vor Schreck habe sie die Stimme verloren. Während sie dieses Märchen erzählt, erscheint auf der Leinwand ein kurzer Animationsfilm, der aus «Angria», der Kinderwelt der Geschwister Brontë, stammen könnte. Ein Strichmännchen wird vom Blitz getroffen, reisst die Arme in die Höhe und verbrennt.

Jane Campion hat sich befreit. Sie spielt mit den Regeln der Kunst und macht dabei wunderbare Filme. Kino voller Originalität, basierend auf einem intelligenten Drehbuch mit langem Atem und faszinierenden Details. Die Neuseeländerin ist eine Erneuerin des Kinos; sie macht die Filme, die man liebt, wie der Taiwanese Hou Hsiao-Hsien, der Finne Aki Kaurismäki, der Amerikaner Jim Jarmush und der Franzose Léos Carax. Ihre Filme umspannen die Welt. Es sind einfache Geschichten, erzählt in Bildern. ■

65 Millionen Jahre mussten Sie auf die Rückkehr der Dinos warten.
Jetzt sind es nur noch 4 Wochen.

Ab 3. September im Kino

FILMBEAUFTRAGTE(R)

Der Katholische Mediendienst ist die kirchliche Fachstelle für Film, Radio, Fernsehen und Medienkommunikation in der deutschsprachigen Schweiz.

Im Rahmen einer sukzessiven Ablösung unseres Filmbeauftragten suchen wir eine **initiative Persönlichkeit**, die bereit ist, sich in unserem kleinen Team in den Bereich Medien einzuarbeiten und das Ressort Film selbständig zu führen. Die Stelle ist im Frühjahr 1994 zu 50% zu besetzen und soll später nach Absprache auf 80% aufgestockt werden.

Aufgaben
Als Leiter(in) des Ressorts Film gestalten Sie die Konzeption der kirchlichen Filmarbeit mit, übernehmen Führungsaufgaben bei dem ökumenischen Film- und Videoverleih SELECTA/ZOOM sowie bei der Filmzeitschrift und der Dokumentation ZOOM. Sie sind tätig in der Bildungsarbeit mit Medien und entfalten publizistische Aktivitäten.

Profil
- Sie verfügen über eine theologische Ausbildung
- Sie interessieren sich für Film
- Sie haben journalistische Erfahrungen und organisatorische Fähigkeiten.

Wir freuen uns auf Ihre Bewerbung, welche Sie bis zum 30. September richten wollen an:
Katholischer Mediendienst, Bederstrasse 76, 8027 Zürich

KM
Katholischer Mediendienst

Mad Dog and Glory

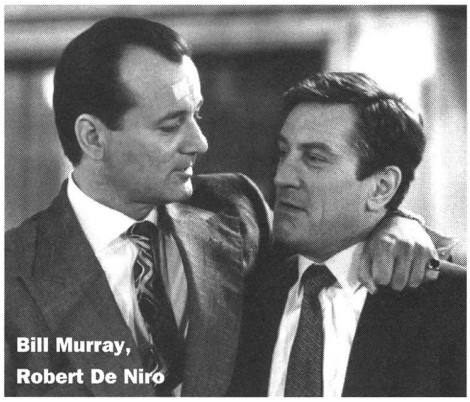
Sein Name ist Mad Dog

Regie: John McNaughton
USA 1993

Michael Lang

Wayne Dobie ist für die Kriminalpolizei in Chicago ein sicherer Wert. Wenn der smarte, eher introvertierte, scharfsinnige Beobachter den bösen Stadt-Buben ans Leder geht, dann haben die es schwer. Was Wunder, dass Wayne sich neben der wenig erquicklichen Fahndungs-und Ermittlungsarbeit ein ambitioniertes Hobby leisten darf und es sogar mit dem Beruf als Polizei-Fotograf und Spurensicherer verbinden kann: fotografieren, auf die künstlerische Art. Wayne, eine der drei Hauptfiguren in John McNaughtons hervorragender Thriller-Ballade mit komödiantischen Blitzlichtern, wird Mad Dog genannt; ein Spitzname für den unauffälligen Polizeibeamten, der eher als Kollegenspott gewertet werden darf.

Den Gegenspieler von Wayne, dem Robert De Niro in lustvoller Weise intelligent und mit augenzwinkerndem Charme Profil gibt, den Kontrahenten also prägen ganz andere Eigenschaften. Frank Milo nämlich ist ein stahlharter Gauner, elegant, gewandt, ein guter Rhetoriker mit dem Hang zu clownesken Auftritten. Dass er, den der oft in eindimensionalen Rollen verschlissene, deswegen gerne unterschätzte Komödiant Bill Murray mit Bravour gibt, auf Polizist Wayne stösst, ist ein Zufall, wie es das Drehbuch gerne mag. Bei einem Ladenüberfall rettet der Cop den Gangster und wird, obwohl das nicht üblich ist, umgehend belohnt. Mit einer sehr aparten, sehr jungen, sehr bezaubernden Frau: Glory. Sie, die offenbar als leichte Gespielin schwerer Jungs gehandelt wird, soll (wahrhaftig ein unmoralisches Angebot) ausgerechnet dem in Frauendingen zurückhaltend-korrekten Wayne eine Zeitlang zur Verfügung stehen. Nicht unbedingt am Herd, sondern vor allem im Bett. Und so taucht Glory, alias Uma Thurman, die schlichtweg umwerfend ist, in Dobies Appartement ungefragt auf und will partout nicht mehr gehen, obwohl Wayne das so will. Sie weiss zu genau, dass Frank, der überzeugt ist, alles und jedes sei käuflich, die Zurückweisung des delikaten Geschenkes nie und nimmer akzeptieren würde. Nicht erstaunlich, dass die Götter der Liebe aus dieser unüblichen Notsituation Profit ziehen und dadurch das Schwungrad des Männerkampfs erst richtig antreiben.


Bill Murray, Robert De Niro

Eine frivole Ausgangslage also für ein Kriminalstück mit einem flotten Dreiergespann, das der Journalist und Drehbuchkönner Richard Price («Sea of Love», «The Color of Money») ersonnen hat. Mal geht es in der Folge um quere Liebelei, mal um ein gewitztes, kantiges Duell unter Männern und immer natürlich um die Frage: Was ist Macht, wie wird sie ausgeübt, wie hoch sind die Schwellen der Toleranz. Regie führt, wie schon erwähnt, der äusserst talentierte John McNaughton, der vor vier Jahren mit dem kompromisslosen, stahlharten «Portrait of a Serial Killer» überraschte und nachdenklich gemacht hat. Damals malte McNaughton das düstere Bild eines stinknormalen Spiessers, der ohne Motiv und Konzept zum Mörder wird; ein Schmuckstück des Studiofilms.

Nun weitet sich das Feld. Erstmals hat es McNaughton mit arrivierten Stars und grösseren Dekors zu tun und mit einer Story, die nicht nur von einem stark eingegrenzten Milieu und seiner Bewohner lebt, sondern ein grossflächigeres soziokulturelles Umfeld abdeckt. Wayne Dobie, der alles in allem immer seriöse Vertreter des sogenannten Rechtsstaats, und Frank Milo, der sich frech anschickt, diesem Gebilde mit jedwelchen legalen und illegalen Mitteln das Wasser abzugraben, scheinen mentalitätsmässig meilenweit voneinander entfernt zu sein, sind sich aber letztlich so fremd nicht. Je mehr die Handlung Tiefe gewinnt, umso mehr erscheinen die gebrochenen Helden wie die zwei Seiten derselben Münze. Wir erleben demnach in diesem faszinierenden Filmstück, das die Figur der jungen Frau wie einen Seismographen wirken lässt, zum Gradmesser für die jeweilige emotionale Befindlichkeit der Männer-Helden macht, zum Ende ein Finale, wo es in bewährter Action-Manier um die Wurst geht und es aus und vorbei ist mit den verbalen Macho-und anderen Spielchen, über die sich lange Zeit herzlichst lachen liess. «Mad Dog and Glory» ist ein Gefecht mit doppelbödigem Ausgang, das nachwirkt; so leicht wandern die kraftvollen Charakterköpfe Wayne und Milo beim Publikum auch nach dem Abspann nicht in die bequeme Gut-und Böse-Schublade, weil sie eine Irritiation auszeichnet, die jedem Thriller eigen sein müsste. ■

Como agua para chocolate

Regie: Alfonso Arau
Mexiko 1991

Bittersüsse Schokolade

Michel Bodmer

Magischer Realismus ist das Erfolgsrezept moderner lateinamerikanischer Literatur, aber bis anhin sind die Versuche, Bestseller dieser Sorte in Kino-Hits zu verwandeln, weitgehend gescheitert. Mit «Como agua para chocolate» ist nun dem Mexikaner Alfonso Arau dieses Kunststück – weitgehend – gelungen.

Der untersetzte, ergraute Herr mit dem jovialen Grinsen machte in seiner Heimat als Theaterschauspieler, Pantomime und Alleinunterhalter Karriere, bevor in ihm mit seinem Auftritt in Sam Peckinpahs «The Wild Bunch» (1968) endgültig die Liebe zum Hollywood-Kino entbrannte. Neben seiner Mitwirkung in Alejandro Jodorowskys Western «El Topo» (1969) und stereotypen Mexikaner-Rollen in «Romancing the Stone» (Robert Zemeckis, 1984) und «¡Three Amigos!» (John Landis, 1986) hat Arau auch als Regisseur und Autor gearbeitet. Im Rahmen des mexikanischen Staatskinos drehte er politische Komödien, die zwar im eigenen Kulturraum Erfolg hatten, aber kaum über die Grenzen hinaus bekannt wurden. Damit teilten Araus Werke das Schicksal der meisten mexikanischen Filme, die im Ausland bestenfalls an Festivals aufscheinen, bevor sie von der Bildfläche verschwinden; Ausnahmen wie Paul Leducs «Frida Kahlo - Naturaleza viva» (1984), der vom neuen Ruhm der Künstlerin zehren konnte, oder «Cabeza de Vaca» (1990) von Nicolás Echevarría, der durch einige Studiokinos und Fernsehkanäle flimmerte, bestätigen nur die Regel. Wenn das – umfangreiche und handwerklich hochprofessionelle – mexikanische Filmschaffen jemals international zur Kenntnis genommen wurde, dann nur als ausführendes Organ für US-amerikanische Grossproduktionen, die in den Churubusco-Studios Geld sparen wollten. Das alles kann sich nun ändern. Die Filmpolitik Mexikos hat sich im Zuge der Reformen von Präsident Salinas stark gewandelt: Kino ist nicht mehr Sache des Staats wie in den letzten Jahrzehnten, sondern wird kommerziell und privat ausgerichtet. Die staatliche Filmförderung beschränkt sich auf Dienstleistungen wie Defizitgarantien und Verleihförderung; das Geld als solches muss von den Produzenten zusammengekratzt werden.

Als Filmer, der auch Produzent ist, vertritt Arau die strenge Ansicht, dass ein Regisseur, dessen Film die Produktionskosten nicht einspielt, nicht mehr drehen sollte. Als Zuschauer mag Arau zwar primär amerikanische Aussenseiter wie Coppola, Altman und Scorsese, aber er hat auch viel für hochkarätige Handwerker wie Spielberg und Lucas übrig. Dementsprechend dreht er am liebsten Filme fürs Publikum und belächelt seine mexikanischen Kollegen, die das europäische Autorenkino nachäffen und nur überleben, weil das einheimische Filmschaffen mit protektionistischen Massnahmen vor ausländischen Konkurrenzprodukten geschützt wird. Diese dürfen nämlich nicht synchronisiert, sondern nur untertitelt werden; in Mexiko mit seiner ansehnlichen Analphabeten-Rate ist das ein wirksamer Hemmschuh.

Mit «Como agua para chocolate» ist Alfonso Arau in mehrfacher Hinsicht ein Risiko eingegangen. Erstens hat er einen Roman verfilmt, der in Mexiko (und diversen anderen Ländern) zum Bestseller avanciert ist, was zwar ein Publikumsinteresse garantiert, aber auch die Erwartungen hochschraubt. Hinzu kam die Möglichkeit der privaten Blamage: «Meine Frau Laura Esquivel hatte mit dem Roman einen Riesenerfolg erzielt – was, wenn ich nun versagt hätte?» grinst der Regisseur. Vor allem aber hat Arau für diesen Film das Zehnfache des mexikanischen Durchschnittsbudgets aufgewendet: Drei Millionen Dollar. Davon wurden zwei Drittel in die eigentliche Produktion gesteckt und eine ganze Million in Vertrieb und Promotion, um endlich in den internationalen Markt vorzudringen. Die Rechnung scheint aufzugehen, und zwar besser als Arau zu träumen wagte: Binnen weniger Wochen erzielte sein Film in den US-Kinos das beste Pro-Saal-Einspielergebnis – nicht übel für einen fremdsprachigen Film mit Untertiteln und ohne Stars.

Laura Esquivels Roman ist – in unfilmischer Manier, aber ganz im Stil des magischen Realismus – mit einer starken Erzählerstimme und wenig Dialog ausgestattet und überdies vollgestopft mit (authentischen) Kochrezepten, die zur formalen Gliederung und als Leitmotiv dienen. Er erzählt die Geschichte von Tita, die am Ende des letzten Jahrhunderts auf dem Küchentisch zur Welt kommt, herausgespült von einem Trä-

Tita
(Lumi Cavazos)

nenschwall, weil ihre Mutter Elena gerade beim Zwiebelnschneiden war. Von Tränen und Kochkunst bleibt Tita ihr Leben lang geprägt. Ihr wird nämlich verboten zu heiraten, bis sie die verwitwete Elena zu Tode gepflegt hat. Titas Angebeteter, der schmucke Pedro, heiratet ihre Schwester Rosaura, um in Titas Nähe zu sein. Aber Elena durchschaut, was hier gespielt werden soll, und verbannt Tita in die Küche, wo sie von der alten Nacha die Geheimnisse der mexikanischen Cuisine erlernt. So sublimiert nun Tita ihre frustrierten Gefühle in der Gastronomie, doch nicht nur ihre Liebe geht fortan durch den Magen: Titas Speisen verursachen – je nach Lust und Laune der Köchin – bei den Tischgästen Wehmut, Brechreiz, erotische Eruptionen oder fatale Flatulenz.

Als der Sohn von Pedro und Rosaura, den Tita heimlich gestillt hat, stirbt, verliert sie kurzfristig den Verstand. Sie kommt in die Obhut des verwitweten Arztes John Brown, der sie aufnimmt, sich in sie verliebt und bald um ihre Hand anhält. Ein Wiedersehen mit Pedro bringt Titas Heiratsversprechen ins Wanken. Nach heimlichen Schäferstündchen mit Pedro glaubt sich die schuldbewusste Tita schwanger und wird vom zornigen Geist Elenas heimgesucht. Nur dank ihrer gewaltigen Leidenschaft, die sie sowohl aus Wut als auch aus Wollust zum Siedepunkt erhitzt «wie Wasser für Schokolade» (eine nordmexikanische Wendung), vermag Tita schliesslich Elena zu bannen und sich mit dem Mann ihres Herzens in einem ekstatischen Feuerwerk zu vereinen. Dieses gleichzeitige Auflodern aller «inneren Streichhölzer», wie der von einer Indianerin abstammende John es trivialmystisch bezeichnet, birgt jedoch Gefahr.

Araus Verfilmung bleibt eng an der Romanvorlage, was gute wie problematische Seiten hat. So findet der Film nicht zu einer eigenen Erzähltechnik, sondern bedient sich eines Off-Kommentars, der die Wertung der im Bild bisweilen zu wenig aussagekräftig dargestellten Ereignisse nachliefert. Immerhin verfügt die Bildebene dank einigem Aufwand in der Ausstattung und eindrucksvollen Landschaften über sinnliche Reize, die dem Buch abgehen. Auch die Besetzung vermag weitgehend zu überzeugen: Lumi Cavazos als Tita strahlt mädchenhafte Unschuld, aber auch starken Willen und grosse Leidenschaft aus. Und Regina Torne gibt die eiserne, unerbittliche Mutter Elena mit geradezu schauerlicher Konsequenz, während Mario Ivan Martinez einen vielschichtigen John Brown verkörpert. Einzig Marco Leonardi, als einer der Hauptdarsteller von «Nuovo Cinema Paradiso» (Giuseppe Tornatore, 1989) das einzige international bekannte Gesicht im Film, wirkt als Pedro eher langweilig.

Weil einige der übernatürlichen Vorkommnisse im Buch an und für sich unverfilmbar seien, sagt Arau, sei er bei der Inszenierung bewusst nicht zu stark in Richtung Fantasy gegangen. Die mexikanische Variante des magischen Realismus gehe auf indianisches Kulturgut zurück und sei naturgemäss schlichter als die von afrikanischen Mythen mitgeprägte südamerikanische Form des Genres; Arau und Laura Esquivel ziehen daher die Bezeichnung «dualer Realismus» vor, da es einfach um zweierlei Realitäten gehe, die beide als selbstverständlich und normal angesehen würden. Ethnologisch hat Arau sicher recht, doch wirkt die Phantastik im Film noch schlichter als im Roman, und so dominiert letzlich das nur leicht ironisierte Melodrama. Diesen Mäkeleien zum Trotz verfügt «Como agua para chocolate» über viel Charme, Witz und Sinnlichkeit. Der internationale Erfolg des Films ist weniger die Folge der Promotions-Kampagne, als das Ergebnis einer gelungenen Synthese aus typisch mexikanischen Inhalten und einer international zugänglichen Form. Arau steckt bereits in Verhandlungen über ein amerikanisches Remake, was unsereinem freilich unnötig erscheint, doch der Regisseur hat Verständnis für die Remake-Manie der Amerikaner: Ausländische Filme wie «Como agua ...» bekommen auch im besten Fall nur wenige US-Bürgerinnen und -Bürger zu sehen, da sie nicht synchronisiert werden und untertitelte Kopien nur in wenigen Studio-Kinos in Umlauf kommen. Arau könnte sich beispielsweise durchaus Glenn Close in der Rolle der Mutter vorstellen, aber die Geschichte müsste noch in Mexiko spielen. Bei aller Kulanz will auch Arau nicht sehen, wie Tita in Brooklyn hinter einem Tresen steht und besonders leckere Hamburger brutzelt. ■

Othello

Regie: Orson Welles
USA/Frankreich 1949-1952

Josef Nagel

1952, nach vier Jahren ständig unterbrochener Drehzeit, konnte der mit dem Bannfluch Hollywoods belegte Orson Welles seine erste europäische Produktion fertigstellen. Die Finanzierung gelang dank zahlreicher Engagements als Schauspieler und grosszügigem Entgegenkommen aller Beteiligten. Kurzfristig angesetzte Aufnahmen fanden in Rom, Venedig und auf der marokkanischen Insel Mogador statt. Tagsüber bei Henry Hathaways «The Black Rose» (1950) beschäftigt, drehte Welles in der Nacht an «Othello» – bis er erschöpft zusammenbrach, wie eine zeitgenössische Anekdote die Produktionsumstände kolportiert. Auf dem Filmfestival in Cannes 1952 sprach man der eigenwilligen Shakespeare-Verfilmung «Othello» die Goldene Palme zu. In den USA wurde der Film erst drei Jahre später herausgebracht und soll damals lediglich 40'000 Dollar eingespielt haben. Auch in Deutschland und in der Schweiz verschwand «Othello» nach einem kurzen Kinoeinsatz sehr schnell in der Versenkung und geisterte seither als umstrittenes, missverstandenes Meisterwerk durch die Filmgeschichten.

Orson Welles und Suzanne Clouthier

1989 dann wollte ein europäischer Verleih dem verschollenen Film zu einer glanzvollen Wiederaufführung verhelfen. Beatrice Welles-Smith, die jüngste Tochter des Regisseurs, gedachte zunächst, diese Reprise zu verhindern. Ausserdem galten die Original-Negative des Nitro-Materials als vernichtet. Eine von der Erbin beauftragte Firma spürte das 37 Jahre alte Nitro-Negativ jedoch in einem Lagerhaus der 20th Century Fox in Ogdensbug, New Jersey, auf. Dort lagerten zehn Filmrollen, der kombinierte Lichtton sowie die Musik- und Geräuschbänder. Eine vorsichtige, mit modernster Bild- und Tontechnik ausgestattete Restaurierung konnte beginnen. Das Endprodukt – einige amerikanische Kritiker sprechen von einem neuen, nicht in jeder Hinsicht Welles' Intentionen entsprechenden Film – wurde mit einer neuen Einspielung der Musik (in Dolby Stereo) und neu abgemischten Dialogen anlässlich einer Galapremiere im Dezember 1991 im New Yorker Lincoln Center erstmals öffentlich vorgeführt.

Die grandiose vierminütige Einleitungssequenz – an (Stumm-)Filme von Eisenstein oder Dreyer erinnernd – ist Anfang und Ende, Tod und Leben zugleich. Nach der Grossaufnahme vom Kopf des toten Othello gibt die Kamera den Blick auf den Sarg, dessen Träger und schliesslich die gesamte Szenerie frei. Desdemonas und Othellos Körper werden zu Grabe getragen, während man Jago, den Schuldigen dieser Verzweiflungstat, gefangen im Käfig am Festungsturm emporzieht. Auf diese Exposition folgt die Rückblende, die von Othello, dem hochgeschätzten Heerführer im Dienst der Republik Venedig, erzählt wird. Das Eifersuchtsdrama nimmt seinen Lauf, als Jago, von seinem Vorgesetzten bei einer Beförderung übergangen, ebenjenem suggeriert, Desdemona, seine hübsche junge Frau, betrüge ihn mit Leutnant Cassio. Blind vor Eifersucht begibt sich Othello in das Schlafgemach seiner Gattin und erdrosselt die Unschuldige, ohne ihren Liebesbeteuerungen Glauben zu schenken. Am Ende muss er erfahren, dass Jago als Drahtzieher der Wahnsinnstat fungierte, um sich Genugtuung zu verschaffen. Othello verzweifelt nach der Offenbarung und ersticht sich selbst. Der Leichenzug bringt die beiden Toten ausserhalb der zypriotischen Festungsmauern.

Orson Welles taucht das mittelalterliche Ambiente, die wehrhafte Trutzburg und die unheilvolle Lagunenstadt, in eine expressionistische Licht- und Schattenwirkung. Die beiden Hauptschauplätze sind in ungewöhnliche, bizarre Einstellungen von Innen- und Aussenräumen

Orson Welles

aufgeteilt, so dass viele der Schwierigkeiten und Unterbrechungen der Dreharbeiten kaschiert werden. Wie in «Citizen Kane» (1941), der vorangegangenen Shakespeare-Adaption «Macbeth» (1947) und anderen Welles-Filmen steht in der Tragödie um den Mohren von Venedig die Konfrontation zweier idealtypischer Charaktere, der Kampf von Gut und Böse, im Mittelpunkt. Für Jago, den masslosen Egoisten, ist jeder käuflich. Sein berechnender, zerstörerischer Machtwille lässt ihn alle anderen – den Freund Rodrigo, den er sogar nach dem misslungenen Anschlag auf Cassio tötet, die eigene Frau, ebenfalls von Jago erstochen, weil sie die heimtückischen Kabalen offenbart – als willfährige Objekte behandeln. Gleichwohl zeichnet auch Welles den absoluten Bösewicht als Getriebenen: voller Rachegelüste ob der entgangenen Karriere, ein janusköpfigen Spieler, der von sich sagt: «Ich bin nicht, was ich bin.» Othello, der naive Glückspilz, ist erfolgreich im Kampf, in der Liebe und erntet Ruhm und Besitz. Aber aus einer scheinbaren Sicherheit heraus stürzt er tief – in Verkennung der objektiven Realitäten. Die Liebe zu Desdemona, einmal wirklich auf die Probe gestellt, gerät ins Wanken.

Die Restaurierung von «Othello» ist in den USA nicht unumstritten. In der englischen Filmzeitschrift *Sight and Sound* spricht Jonathan Rosenbaum von nicht weniger als drei möglichen bzw. existierenden Fassungen, wobei freilich keine der von Orson Welles intendierten exakt entsprechen soll. Die in Amerika gestartete und auch in Europa zur Wiederaufführung gelangte Version wurde musikalisch bearbeitet, neu aufgenommen und in Dolby Stereo abgemischt. Dadurch ist das Verhältnis von Musik, Dialog und Geräuschen nachhaltig verändert. Sicherlich entstand bei dieser zumindest fragwürdigen Form der Bearbeitung kein neuer Film, wie kühn gemutmasst wurde. Doch das Beispiel «Othello» zeigt einmal mehr den schmalen Grat jeglicher Rekonstruktions- und Restaurierungsarbeit, da ein «Original» im filmkünstlerischen Sinne nur selten eindeutig zeitlich, produktionstechnisch und filmhistorisch zu definieren ist. Um so verdienstvoller bleibt, dass nach 40 Jahren der Entstehung das in Vergessenheit geratene Werk erneut im Kino erlebt werden kann.

Ein Bonmot, überliefert aus den letzten Lebensjahren des Regisseurs, umreisst das skizzierte Problem sehr treffend: «Jeder, der sich für den lächerlichen Beruf eines Filmemachers entscheidet, hat verdient, was ihm widerfährt; wenn man einmal der Filmkunst verfallen ist, kommt man nicht mehr frei. Das war mein Fehler. Alles Geld, das ich je verdient habe, wurde wieder von Filmen verschlungen. Wenn ich abgebrannt bin, kann ich nur noch meine Erinnerungen verkaufen.» ■

Neue lange Filme

SELECTA/ZOOM
Film- und Videoverleih,
8050 Zürich,
Tel. 01/302 02 01

Komm tanz mit mir
Regie: Claudia Wilke, Dokumentarfilm, Deutschland 1991, 80 Min., 16 mm, Fr. 180.–; Video VHS, Fr. 60.–
Trudi Schoop ist Tänzerin. Anfang der 50er Jahre beendet sie ihre Karriere als Bühnentänzerin, um in Europa und den USA mit Langzeitpatienten in der Psychiatrie zu arbeiten. Wir begleiten sie bei der Arbeit in der psychiatrischen Klinik von Münsterlingen, wo sie 1990, im Alter von 87 Jahren, während drei Wochen zusammen mit einer Gruppe Tanztherapeuten die Welt dieser Menschen teilte.

Die Eroberung der Leere
Regie: Claudia Wilke, Dokumentarfilm, Deutschland 1992, 46 Min., 16 mm, Fr. 90.–; Video VHS, Fr. 40.–
In diesem Porträt erzählt Trudi Schoop über sich und ihre Arbeit in der Psychiatrie, von ihren Erfahrungen mit Normalen und Verrückten, über An- und Einsichten ihres langen Lebens, in dem Ausdruck und Entfaltung des Menschen immer im Mittelpunkt stand.

Dasein
Regie: Heide Breitel, Dokumentarfilm, Deutschland 1991, 89 Min., 16 mm, Fr. 160.–
Tod ist in unserer Gesellschaft ein Tabu. Der Film versucht Hilfe zu geben, mit dem Sterben zu «leben» und ermutigt, für den Nächsten da zu sein. Wir begleiten Sybille Brombach ein Jahr lang bei der Hausbetreuung von zwei Krebspatientinnen. Gespräche über Ängste, Loslassen und Vorbereitung auf den nahen Tod.

Il ladro di bambini (Der Kinderdieb)
Regie: Gianni Amelio, Spielfilm, Italien/Frankreich/Schweiz 1992, 110 Min., 16 mm, Fr. 180.–
Ein junger Carabiniere soll ein elfjähriges Mädchen, das von der Mutter prostituiert wurde, und dessen kleineren Bruder in ein Heim bringen. Auf der unfreiwilligen Fahrt, die von Mailand bis Sizilien führt, entsteht zwischen den drei, die sich zuerst ablehnend gegenüber stehen, eine verständnisvolle, freundschaftliche Beziehung.

Cheb
Regie: Rachid Bouchareb, Spielfilm, Algerien 1991, 92 Min., 16 mm, Fr. 160.-
Merwan Kechida, der die algerische Staatsangehörigkeit behalten hat, obwohl er seit 18 Jahren in Frankreich lebt, wird wegen kleiner Delikte ausgewiesen. Von einem Tag auf den anderen findet er sich in Algerien wieder, dessen Sprache und Sitten ihm fremd sind. Mit Humor und spürbarem Engagement erzählt die Geschichte das Schicksal von Menschen, die heimatlos sind und zwischen zwei Welten stehen.

Warum?
Regie: Karel Smyczek, Spielfilm, CSSR 1987, 83 Min., 16 mm, Fr. 160.–
Auf mehreren Zeitebenen wird geschildert, wie die Anhänger eines Prager Fussballclubs zusammenfinden und auf der Fahrt zu einem Auswärtsspiel den Zug demolieren, Reisende belästigen und Gewalt ausüben. Die eingeblendeten Milieuschilderungen weisen auf die Herkunft und gegenseitigen Beziehungen der zehn Hauptpersonen hin. Die Gerichtsverhandlung bildet den Rahmen des Geschehens.

Taiga

Regie: Ulrike Ottinger
Deutschland 1991/92

Franz Ulrich

Auch diese «Reise ins nördliche Land der Mongolen» könnte «Die Insel» heissen wie Martin Schaubs Dokumentarfilm über die Älpler im Alpstein (ZOOM 6-7/93). Die weite, von hohen Schneebergen eingeschlossene Hochebene des Darchad-Tals nördlich Ulan Bator (Ulaanbaatar in der Sprache der Eingeborenen) ist nur über zwei schwer zu begehende Pässe erreichbar und bietet dem Darchad- und Sojon-Urijang-Nomadenvolk einen fast inselhaft begrenzten Lebensraum fernab jeder hektischen, technisierten Zivilisation. Mit seinen Rentier-, Yak- und Schafherden lebt hier ein stolzes Reitervolk, dessen Lebensweise sich seit den Zeiten Dschingis Chans, als er und seine Nachfolger ein Riesenreich vom Chinesischen Meer bis Ungarn beherrschten, nur wenig verändert zu haben scheint. Bis vor kurzem war die zwischen China und der Sowjetunion eingeklemmte Mongolei kaum zugänglich und weitgehend unbekannt. Faszinierende Einblicke in die Welt mongolischer Steppennomaden vermittelte einer breiteren Öffentlichkeit Nikita Michalkows Spielfilm «Urga» (1991, ZOOM 1/92), und erst kürzlich hat das Schweizer Fernsehen in einer Reportage über die zehntägige Fahrt von Moskau nach Beijing von den heutigen Lebensbedingungen in der Mongolei berichtet.

An Breite und Tiefe der Informationen und an Schönheit der Bilder übertrifft alles bisherige bei weitem Ulrike Ottingers Mammut-Dokumentarfilm «Taiga», mit seinen 501 Minuten und 38 Kapiteln ein richtiger Marathonstreifen. Wer jedoch die Geduld aufbringt, diese fast achteinhalb Stunden abzusitzen, wird mit einer ebenso abenteuerlichen wie besinnlichen Fahrt ganz eigener Art in eine fremdartige, archaische Welt belohnt. Ulrike Ottinger, die seit 1972 experimentelle, artifizielle Spielfilme drehte, 1985 den über vierstündigen Dokumentarfilm «China. Die Künste – der Alltag» und 1988 den halbdokumentarischen, von mongolischen Mythen inspirierten Spielfilm «Johanna d'Arc of Mongolia» realisierte, hat mit «Taiga» das Gegenteil eines oberflächlichen Reise- oder Reportageberichts geschaffen. Nur von einem Kameraassistenten und einem Tontechniker unterstützt, hat sie auf einer beschwerlichen Expedition voller Ungewissheiten dieses umfassende Panorama einer grandiosen Landschaft und der darin lebenden Tiere und Menschen, ihrer Riten und Gebräuche und ihres Alltags gestaltet. Was manche dem Film vorwerfen – seine zeitaufwendige Ausführlichkeit –, macht gerade seine Qualität aus. Was Ulrike Ottinger mit ihrer Kamera beobachtet und erlebt hat, wurde nicht gerafft und zu konsumbekömmlichen Häppchen zerschnipselt. Kein Kommentar sagt, was vom Gezeigten zu halten ist. Das Notwendigste an Information und die Übersetzung der Erzählungen und Gespräche der Nomaden werden in Untertiteln mitgeteilt. Das Erlebnis mit einer ganz anderen Welt wird nicht durch Erklärungskrücken fälschlicherweise vertraut gemacht. So kann sich ungestört grenzenloses Staunen entfalten.

Immer wieder lässt Ulrike Ottinger das Kameraauge sanft über die Landschaft streifen, lässt sie in Kreisschwenks sich ringsum bis zum Horizont entfalten, verweilt, die unbeschreiblichen Farben auskostend, mit dem Blick auf Bergen, Hügeln, Grassteppen, Wäldern, Flüssen und Bächen – Bilder von atemberaubender Schönheit. Zuschauerinnen und Zuschauer werden zu Gästen in den Jurten, diesen für Nomaden idealen Behausungen aus rasch demontierbaren Stangen, Scherengittern und Filzmatten, nehmen teil an der Zubereitung von Speisen (mit Fleisch gefüllten Teigtaschen, Milchschnaps und anderen Köstlichkeiten) oder an der Séance einer Schamanin, die sich in Trance versetzt. Schamanismus und der tibetische Buddhismus gehören zu den kulturellen Wurzeln dieses Volkes. Das Fest des Hammelbrustknochens mit seinen rituellen Ringkämpfen ähnelt verblüffend einem schweizerischen Schwingfest. Unvergesslich Bilder und Stimmung, wenn die Sippen im Herbst auf ihren Pferden und Rentieren zum grossen Tsaatan-Treffen am Tingis-Fluss reiten. Ästhetische Schönheit, Einfühlungsvermögen, ruhige Geduld und eine Gründlichkeit, die keinen Lebensbereich ausklammert und auch die heutigen Probleme und Bedrohungen dieser Kultur nicht verschweigt, machen diesen Film zu einem ethnografischen Dokument, das alle üblichen Dimensionen sprengt. ■

Jacquot de Nantes

Regie: Agnès Varda
Frankreich 1991

Trudy Baumann

Bevor man das Bild sieht, hört man es: das regelmässige und sanfte Schlagen der Wellen, die sich im Sandstrand verlaufen. Dann, zu getragener Musik, kommt ein grauhaariger Mann im Jeans-Anzug ins Bild. Er liegt am Strand, den Blick in die Kamera, dann auf seine Hand gerichtet und lässt Sand durch seine gespreizten Finger rieseln. Diese kleine Geste, die Vergänglichkeit ausdrückt, wird noch unterstrichen durch seinen traurigen, melancholischen Blick. Der Mann ist Jacques Demy – Filmemacher – und der Film erzählt die Geschichte seiner Jugend nach seinen autobiografischen Erinnerungen. Die Frau hinter der Kamera ist Agnès Varda – Filmemacherin und seine Ehefrau.

Die Kindheit war für Jacques Demy eine unerschöpfliche Quelle der Inspiration für seine späteren Filme. Und seine Leidenschaft, Filme zu machen, entstand in ebendieser Zeit. Schon mit 13 Jahren wusste er, dass er Filme machen wollte und verfolgte mit Beharrlichkeit sein Ziel. Die chronologisch angeordneten Episoden, die Varda aus seinen Erinnerungen in Szene setzt, umfassen die Zeit von 1939-1949. Sie erzählen mit liebevollen Details die Erweckung einer Leidenschaft beim achtjährigen Jacquot (so wird Jacques als kleiner Junge genannt) bis zum 18jährigen Jacques, der seinen sehnlichsten Wunsch endlich in Erfüllung gehen sieht: Er geht nach Paris, wo er die Filmschule besuchen kann.

Aber am Anfang der Faszination steht nicht der Film, sondern das Marionettentheater. Und so beginnt die Geschichte von Jacquot mit einer Szene, in der er mit leuchtenden und lachenden Augen inmitten anderer Kinder einem Marionettenspiel zusieht und am Schluss als letzter gebannt sitzen bleibt und mit fester Überzeugung seiner Mutter antwortet: «Es ist nicht zu Ende, manchmal geht der Vorhang wieder auf.» Diesem unerschütterlichen Glauben hilft er selber kräftig nach, indem er aus einer riesigen Kartonschachtel ein eigenes Marionettentheater bastelt. In der väterlichen Autogarage in Nantes veranstaltet er seine ersten eigenen Aufführungen vor Kindern.

In dieser Welt der Phantasie ist Jacquot geborgen, sie umgibt ihn wie ein Kokon. Nichts und niemand kann ihn hier stören. Er hat die Fähigkeit, sich immer wieder in diese Faszination, in der Zeit und Raum aufgehoben scheinen, zu versetzen. Zwar ist auch sein Leben von den zeithistorischen Umständen betroffen: Er erlebt, wie ein Teil der Bevölkerung von Nantes vor den anrückenden deutschen Truppen flüchtet; wegen der Kämpfe werden er und sein kleiner Bruder später von den Eltern vorübergehend aufs Land gebracht; zurück in der Stadt hören sie von der Drohung der Besatzungsmacht, 50 Geisseln erschiessen zu lassen. All dies berührt Jacquot kaum. Sein Leben wird durch andere Ereignisse bestimmt. So ermöglicht ihm ein geschenktes Grammophon, seiner zweiten grossen Liebe, der Musik, zu frönen. Jahre später, just nachdem er und seine Familie den Fallschirmabsprung eines Alliierten miterlebten, erhält Jacquot von einer Nachbarin einen alten Projektor und Filmrollen geschenkt. Damit veranstaltet er in der Küche seiner Mutter Filmvorführungen. Der Küchenschrank wird kurzerhand zur Leinwand umfunktioniert. Und von da dauert es nicht lange, bis Jacquot selber Hand an das Filmmaterial legt: Auf ausgedienten Zelluloidstreifen malt er seinen ersten Animationsfilm. Die erste Kamera kommt aus einem Trödelladen. Weil ihm dazu das Geld fehlt, tauscht er ohne zu zögern seine Spielzeug-Schwebefähre dafür ein. Mit 14 Jahren dreht er den ersten Kurzfilm. Auch die seinem Vater zuliebe begonnene Mechanikerlehre kann ihn nicht von seiner eigentlichen Bestimmung abhalten.

Die nachgestellten Szenen von Demys Kindheit und Jugend sind meistens in Schwarzweiss gedreht. Nur dort, wo Jacquots Welt der Phantasie spielt, kommt Farbe in die Bilder: Das Puppentheater ist farbig, sogar sehr bunt mit seinem knallroten Vorhang. Dazwischen sind in komplexer Montage Farbaufnahmen vom alten Demy zu sehen: Unkommentiert zeigen sie in extremer Nahaufnahme seine Augen und seine Haut. Auf einer dritten Bildebene sind kurze, mehrheitlich farbige Ausschnitte aus Filmen Demys zu sehen, in denen auffällig häufig gesungen wird. Sie zeigen, wie Szenen der Kindheit Teil seiner Filme geworden sind, etwa in «Les parapluies de Cherbourg» (1963).

Dieser nicht immer einfach nachzuvollziehende spielerische Wechsel zwischen schwarz-weissen und farbigen Aufnahmen durchbricht wohltuend distanzierend die sonst zu idyllisch und anekdotenhaft geratenen Episoden aus der Kindheit Demys. Nicht die Idylle einer glücklichen Kindheit beschwört Vardas Film, sondern das, was das Zentrum von Demys Leben ausmachte. Dies setzt Varda dem Tod gegenüber. Die Aufnahmen des alten Demy zeigen nämlich bereits einen von tödlicher Krankheit gezeichneten Menschen. Mit Melancholie, aber ohne zu klagen, wird hier Abschied genommen. Vorweg genommene Trauerarbeit. Jacques Demy starb im Oktober 1990 an Krebs. ■

SCHWENK*

Armer reicher Film

*Unter diesem Titel erscheinen in unregelmässiger Folge Glossen und Kommentare.

«Ein Actionfilm, wie ihn die Welt noch nie gesehen hat», tönte Sylvester Stallone grossmaulig. Stimmt – selten hat es einen dümmeren Film gegeben. In «Cliffhanger» mimt Stallone einen passionierten Kletterer und Leiter eines Rettungsdienstes in den Rocky Mountains. Nach dem Absturz der Freundin eines Kollegen, für deren Tod er sich verantwortlich hält, will er seinen Job quittieren. Als es jedoch gilt, die Überlebenden eines Flugzeugabsturzes zu retten, will auch er nochmals seinen Mann im Fels stellen. Die Verunglückten entpuppen sich als Gangster, die in der Luft 100 Millionen Dollar aus einem Geldtransport-Flugzeug in ihre Maschine hieven wollten, wobei die Geldkoffer in die Tiefe stürzten. Sie wollen sich um jeden Preis der Beute bemächtigen, legen jeden um, der sich ihnen in den Weg stellt, seien es Rivalen oder Retter. Helfende Hand-Stallone gerät deshalb in haarsträubend gefährliche Situationen, die er mit derart supermännlichen Kräften meistert, dass auch den vereinigten James Böndern die Spucke wegbliebe.

Als *cliff-hanger* wurden einst Abenteuerserien im Kino bezeichnet, deren Episoden mit «Fortsetzung folgt» endeten, wenn Held oder Heldin gerade in Lebens-

gefahr schwebten, etwa aus dem Fenster oder von einem Felsen (cliff) stürzten. Das Publikum durfte bis zum nächsten Mal rätseln, wie die Unglücklichen wohl gerettet würden. Mit dieser Suspense-Mache liesse sich auch heute ein spannend-augenzwinkerndes Spiel treiben. In «Cliffhanger» gibt es zwar kniffligen Situationen zuhauf, aber sie sind derart grobschlächtig und gewalttätig, dass einem jeder Spass vergeht. Die Gangster, unter ihnen auch eine Frau, sind 200prozentige Bösewichte, die nichts als Geld und Mord im Kopf haben. Der Film überschlägt sich geradezu mit möglichst spektakulären und brutalen Szenen, was angesichts des grausigen Krieges in Jugoslawien nur noch krankhaft wirkt. Würde sich der Film wenigstens selbstironisch auf die Schippe nehmen, wäre das unappetitliche Gebräu noch geniessbar. Aber nein, das wird alles mit buchstäblich tödlichem Ernst serviert, und Stallone agiert als männlicher Superprotz, dass Gott erbarm... Zudem stimmt das Riesenspektakel hinten und vorne nicht: Da kraxeln Retter und Gangster weit über der Waldgrenze die Felswände hinauf, oben angekommen spielen sie zwischen Tannen Katz und Maus ; die Rocky Mountains sind in Wirklichkeit die Dolomiten, die stellenweise aus lauter Pappe zu bestehen scheinen. 80 Millionen soll dieser Schund gekostet haben – armer reicher Film. *Franz Ulrich*

Vorspannangaben siehe Kurzbesprechung in dieser Nummer.

Hier können Sie ZOOM kaufen:

Altdorf: Cinéma Leuzlinger **Amriswil:** Kino Flora **Basel:** Kino Atelier, Kino Camera, Kino Hollywood, Buchhandlung Sphinx, Buchladen Theaterpassage, Kino Eldorado **Berlin:** Bücherbogen **Bern:** Buchhandlung Stauffacher, Kellerkino, Kino Capitol, Kino Camera, Kino Club, Kino Movie **Biel:** Kino Apollo, Kino Lido, Kino Rex **Chur:** Kinocenter **Frick:** Kino Monti **Hamburg:** Buchhandlung Von der Höh **Kloten:** Kino Claudia **Liestal:** Kino Sputnik **Luzern:** Kino Atelier, Kino Limelight, Restaurant Movie **Männedorf:** Kino-Videothek Wildenmann **Neuhausen:** Cinéma Central, Cinéma Cinévox **Rapperswil:** Cinéma Leuzinger **Reinach:** Atelierkino **Romanshorn:** Kino-Videothek Modern **Schaffhausen:** Cinéma City **Stuttgart:** Buchhandlung Wendelin Niedlich **Thun:** Kino Rex **Thusis:** Kino Rätia **Uster:** Kino Central **Wattwil:** Kino Passerelle **Wien:** Satyr-Filmwelt **Winterthur:** Kino Loge **Zug:** Kino Gotthard **Zürich:** Kino ABC, Kino Alba, Filmpodium, Filmbuchhandlung Rohr, Antiquariat im Seefeld, Buchhandlung Howeg am Waffenplatz ■