Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 45 (1993)
Heft: 10

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

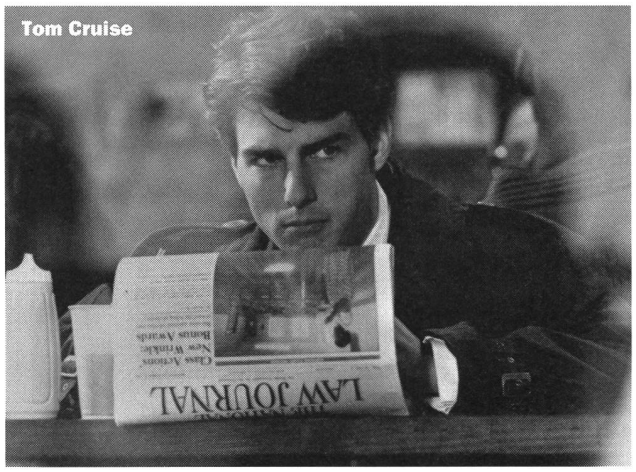
The Firm

Regie: Sydney Pollack
USA 1993

Die Firma

Judith Waldner

Auto, Einfamilienhaus, hohes Gehalt: Alle biederen Träume des aus nicht eben finanzkräftigem Milieu stammenden Harvard-Absolventen Mitch McDeere (Tom Cruise) werden mit einem Schlag wahr. Talentiert und jung kann er durch den Eintritt in ein kleines Unternehmen die untersten Sprossen der Karriereleiter elegant überspringen. Die Anwaltsfirma Bendini, Lambert & Locke macht's möglich, ebnet Mitch und seiner Frau Abby (Jeanne Tripplehorn) den Weg in die sogenannt bessere Gesellschaft. Darüber, dass sich die Firma Einmischungen in ganz persönliche Angelegenheiten ihrer Angestellten herausnimmt, beispielsweise gar nicht erfreut ist über Berufstätigkeit und Kinderlosigkeit der Angetrauten von Mitarbeitern, stösst Mitchs Frau leicht sauer auf. Doch Mitch sieht, von Macht und Reichtum geblendet, darüber und über anderes hinweg.



Tom Cruise

Nach einiger Zeit allerdings lichtet sich der vernebelte Blick des Junganwalts zwangsläufig und er findet sich mit der unangenehmen Wahrheit konfrontiert, wie eine Fliege in einem raffiniert konstruierten Netz gefangen zu sein. Den neuen Mitarbeitern von Bendini, Lambert & Locke wird jeweils nach einiger Zeit mitgeteilt, dass die Firma für die Mafia arbeitet. Informiert werden die Angestellten zu einem Zeitpunkt, an dem kaum mehr einer aussteigen kann. Wer möchte sich schon mit der Mafia anlegen? Zumal die wenigen, die aus der Firma auszutreten in Betracht gezogen haben, alle ums Leben gekommen, laut offizieller Erklärung tödlich verunfallt sind. Eine simple Kündigung kommt also für Mitch nicht in Frage, zumal auch noch das FBI auftaucht und ihn mit nicht eben zimperlichen Mitteln dazu bringen will, belastende Akten aus der Firma herauszuschmuggeln. Der Traum von der wunderbaren Karriere entpuppt sich als Alptraum, und dem smarten Naiviling bleibt – so scheint's – kaum etwas anderes übrig, als auf irgendeine Art das Gesetz zu brechen: entweder Bendini, Lambert & Locke dem FBI auszuliefern, so die Mafia am Hals zu haben und gleichzeitig den Ehrenkodex seiner Berufszunft zu brechen oder später als über die dunklen Machenschaften informierter Mitarbeiter der Firma hinter Gitter zu wandern.

«The Firm» ist die Umsetzung eines berühmten Bestsellers von John Grisham, der, in beinahe dreissig Sprachen übersetzt, sieben Millionen Mal über den Ladentisch ging. Den Drehbuchschreibern gelang es, den Blick aufs Wesentliche des Romans zu lenken, aus der ausufernden Geschichte einen mehr als zweieinhalb Stunden dauernden Filmstoff zu kondensieren, der Zuschauerinnen und Zuschauer trotz Überlänge bei der Stange hält. Dass der Film in den USA überaus erfolgreich ist, dürfte weniger auf den spannenden Plot als auf die Bekanntheit des Romans – beinahe ein Jahr figurierte er in der Bestseller-Liste der «New York Times» – und auf die Magnetwirkung von Stars wie Tom Cruise zurückzuführen sein. Er, der bereits in Rob Reiners respektablem Gerichtsthriller «A Few Good Men» (1991) einen Anwalt verkörperte, wandelt sich in «The Firm» vom naiven Jüngling glaubhaft in einen hin- und hergerissenen, von existentiellen Nöten geplagten Junganwalt. Nicht minder überzeugend Gene Hackman als Avery Tolar, ein älterer, in seine persönliche Geschichte verstrickter Anwalt, eine Figur, die zwischen Resignation und Gebrochenheit oszilliert. Pollacks Charakteren sind, wie bei ihm gewohnt, vielschichtig, die Rollen – auch die kleinen – überzeugend besetzt, Darstellerinnen und Darsteller ausgezeichnet geführt.

Die Geschichte um den jungen Mann, der auch in den wildesten Situationen einen gesetzeskonformen Ausweg findet – Tom Cruises Image als Saubermann bleibt intakt – ist letztlich aber ganz und gar ohne Biss, zudem werden simple Moralvorstellungen reichlich überstrapaziert. «The Firm» ist sicherlich kein bedeutender Film, aber immerhin ein gut gemachter und insofern gelungen, als die Geschichte um Vermutungen, Drohungen und Recht von formidablen Darstellerinnen und Darstellern getragen wird und spannend inszeniertes und handwerklich stimmiges Kino ist. ■

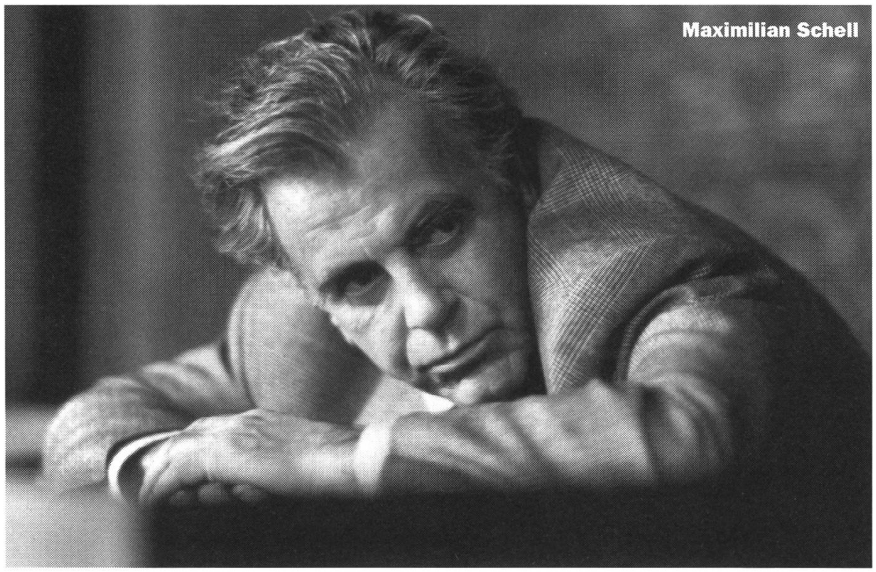
Justiz

Regie: Hans W. Geissendörfer
Deutschland/Schweiz 1993

Michael Lang

Dass der unerreichte Grosse der modernen Schweizer Literatur, Friedrich Dürrenmatt, einer der Autoren war, die über ihre Kunstgattung hinaus auch das Medium Film befruchten konnten, verlangt keine Erklärung; nicht nur wurden mehrere seiner Werke verfilmt, er schrieb auch das Drehbuch zum Kindsmord-Drama «Es geschah am hellichten Tag» (1958 unter der Regie von Ladislao Vajda mit Heinz Rühmann, Michel Simon und Gert Fröbe in den Hauptrollen gedreht; siehe dazu auch Titelthema in diesem Heft). Diesen Stoff arbeitete er *nach* den Dreharbeiten zum Roman «Das Versprechen» um. Die Vorbemerkung drängt sich im Zusammenhang mit der nun anstehenden Kinofassung des Dürrenmatt-Textes «Justiz» von Hans W. Geissendörfer auf. «Justiz» hätte bereits 1960, wieder nach einem vorgesehenen Originaldrehbuch des Autors, realisiert werden sollen. Daraus wurde nichts, weil Dürrenmatt schnell ein gefragter Dichter wurde, für das Filmprojekt keine freie Zeit mehr zur Verfügung stand. Zeitsprung. 1985 nahm «Dürrli» die Arbeit an «Justiz» wieder auf, aktualisierte, perfektionierte das Textfragment; es ist als beklemmend-heiteres, kluges Pamphlet über die Zwittrigkeit, Verhurtheit und Verlogenheit der Rechtssprechung greifbar.

Hans W.Geissendörfer, immer ein zwar etwas spröder, eher intellektueller, aber grundsolider Filmemacher und Literaturverfilmer (Ibsens «Die Wildente», 1976; Manns «Der Zauberberg», 1981; Highsmiths «Ediths Tagebuch», 1983) zeichnet selber als Autor des «Justiz»-Scripts, hat aber immerhin kurz vor Dürrenmatts Tod (14.Dezember 1990) mit ihm zwei Tage lang darüber diskutiert. Zuwenig lange offenbar, denn was nun als leidlich gelungener Spielfilm vorliegt, hätte einiges an Salz- und Pfeffer-Korrekturen wohl vertragen. Doch zum Plot. In einer Schweizer Stadt, sagen wir in Zürich, erschiesst Regierungsrat Kohler in einem bestbekannten Restaurant zur Essenszeit vor aller Augen den populären, aber auch zwielichtigen Professor Winter und lässt sich bald darauf verhaften, wird zu lebenslanger Haft verurteilt, engagiert dann mit amouröser Beihilfe der eigenen Tochter (im Film passabel gespielt von Katharina Thalbach-Spross Anna) den jungen, ehrgeizigen Rechtsanwalt Spät, der ihn, gegen alle Rechtsvernunft und ungeachtet des sogenannt gesunden Menschenverstands, mit Ränkespielen für unschuldig erklären lassen soll. Und dadurch, das ist der Trick, über Verunsicherung, Rechtsbeugung, Erschütterung des gewohnten Ganges aller Dinge, quasi mithelfen soll, ein fast mafioses gesellschaftliches Sumpfnest auszuheben. Ein Spiel über die Bande ist angesagt, wie es das Billard der Könner zur Brillanz erhebt; Dürrenmatt, der geniale Spieler, hat dieses schöne Bild zum Grundmotiv seines Textes gemacht. Geissendörfer, leider, nicht oder viel zuwenig. Er kapriziert sich auf das Direkte, Unverfängliche, deutet in seinem bildhaft konventionellen (Schnitt-Gegenschnitt-Muster vielerorten), durchaus als bieder und wenig phantasiereich zu bezeichnenden Versuch einer Umsetzung das reizvolle Spiel mit Kugeln, sowie deren Querverbindungen (optisch wären sie sehr denkbar), nur immer illustrativ an. Oder reduziert sie gar auf das Gag-Mass (im Gefängnis wird der Promi-Kriminelle Kohler auffällig hofiert und darf sogar über einen Pool-Tisch verfügen). Das aber ist zuwenig. Kommt dazu, dass Geissendörfer seine, atmosphärisch im Zürich von heute einnehmend gestaltete, tragikomische Kriminalsatire an seinem Star zentriert, der sich, offenbar wurde er behandelt wie ein rohes Ei, viele Freiheiten nehmen darf. Es ist Maximilian Schell (Dürren-


Maximilian Schell

matt'scher Intimfreund, Oscar-Gewinner 1961; selbst wenig erfolgreicher Regisseur von Dürrenmatts Kriminalklassiker «Der Richter und sein Henker» von 1975), der den Politiker Kohler (fraglos mit einer gewissen Routineklasse und Ausstrahlung), als jovialen, intelligenten, weltmännischen Kerl zeichnet, aber leider auch mit der ihm immer eigenen, leicht verwirrlichen Neigung zur auffallenden Selbstverliebtheit. Das entschärft die Textvorlage, wie auch die gänzlich unsinnige schweizerdeutsche Dialekt-Färbung im Hochdeutschen, die wohl als seltsame Reminiszenz an die liebenswürdige Sprechgewohnheit des Autors gedacht war. Schell regiert also Geissendörfers Film, zieht handlungsmässig offenbar viele Fäden, wird von Assistenz-Schauspielern jedoch anständig umgarnt. Norbert Schwientek macht den Staranwalt Stüssi-Leupin. Mathias Gnädinger, im Gegensatz zu etlichen Rollen im Schweizer Film endlich wieder einmal seriös geführt, gibt einigermassen plausibel einen irritierten Zürcher Polizeikommandanten. Und der junge Berliner Theatermime Thomas Heinze müht sich als juristischer Newcomer Felix Spät; das ist natürlich eine Schlüsselrolle, schwierig zu spielen, weil sie nie überbordend interpretiert werden darf, um von der Dürrenmatt'schen hintergründig vertrackten, raffinierten, stets gesellschaftskritisch verminten Grundkonstellation der Verwirr-Tragödie um Mord und Justizdemontage so wenig wie möglich abzulenken. Genau das aber passiert in Geissendörfers Adaption fortdauernd. Kohler, alias Schell, bewegt sich fatal und gleichförmig wie der ungefährdete Hecht im Teich, seine dürrenmatterischen Pappenheimer wohl kennend und würdevoll rezitierend, sein darstellerisches Umfeld muss sich stets seinem Rhythmus anpassen. Das kann nicht gut herauskommen, abgesehen von einigen situationskomischen Schlaglichtern, die sitzen, aber sie sind zählbar. Die nicht unkomplizierte, im Lesetext gerade deswegen spannungsvolle, herausfordernde Handlung, eine antibürgerliche, bissige, scharfkantige, subversive, schillernde Dürrenmatt-Attacke auf das behäbig gehätschelte Rechtsverständnis, hat so nur noch die Chance auf ein verharmlosendes, mattes Schau-Spiel. Es geht immer nur um die Figuren, die im stimmungsvoll ausgestatteten, symbolkräftig verzierten Dekor ihre Aufwartung machen, und kaum um das übergeordnete Ganze; Dürrenmatt aber hat literarisch ein Denkspiel ausgestaltet, das erst im Kopf der Leserschaft seine Komplettierung erheischt.

Thomas Heinze, Anna Thalbach

Geissendörfer, der mit seiner erfolgreichen TV-Serie «Lindenstrasse» die Kunst der verknappenden Gebärde perfektioniert hat (was dort rechtens, vonnöten ist), schafft es im Kinofilm nicht, «Justiz» über die Leinwand zu katapultieren. Ja, zu katapultieren, denn genau dieses wäre angesagt, um Dürrenmatts Wort-Billard ins Recht zu setzen, zu dem Explosivgehalt zu verhelfen, den es im soziokulturellen Kontext heute verdient. Fazit? Literaturverfilmungen sind und bleiben eine schwierige Sache, Geissendörfer weiss es selber am besten und hat es erfahren müssen. Es scheint, als habe er es in Sachen «Justiz» besonders geahnt und sei deswegen den Weg des geringsten Widerstandes gegangen, habe sich zusätzlich abgestützt auf Maximilian Schell und einen Tross von handwerklich soliden Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern. Filmisch Überraschendes, Verqueres, Neuinterpretierendes bleibt in seiner Arbeit aussen vor. Schade. «Justiz», filmisch so dürr gesehen, hätte dem schalkhaften Dürrenmatt eventuell nicht eben gefallen, da fehlt die nachhallende Wirkung. Ein Drehbuchautor hätte ganz andere Munition verschossen, das ist zu vermuten. Hans W.Geissendörfers «Justiz» ist ein sehr durchschnittlicher Film geworden. Gescheitert ist er nicht, weil ohne jeglichen Mut zum Risiko nicht einmal ein Scheitern in Aussicht steht! Immerhin wird die Lust auf die Lektüre des Originaltextes geschürt, etwas, was man von den wenigsten Literaturverfilmungen sagen kann. ■

Hsi yen

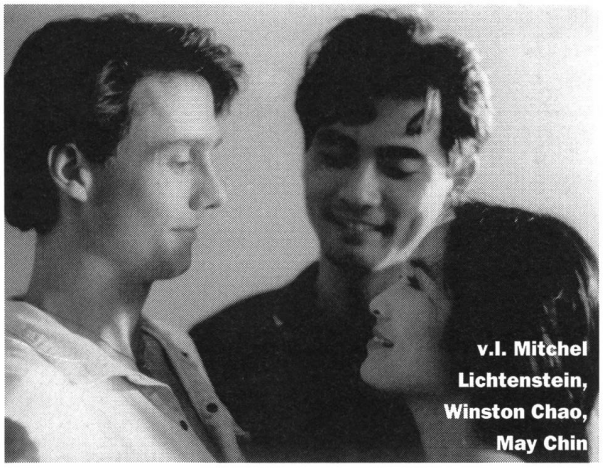
Regie: Ang Lee
Taiwan/China 1993

The Wedding Banquet/Das Hochzeitsbankett

Dominik Slappnig

Ein sechzigjähriger, herzkranker Mann und seine Frau sind im Flughafen unterwegs zu ihrem Flugzeug. Sie weint und sagt, sie sei glücklich. Er auch, sagt der Mann. Ein grosser Schriftzug mit der Aufschrift «Gate 32 A» wird im Hintergrund sichtbar. Ein Sicherheitsbeamter mit einem Metalldetektor kommt den beiden entgegen. Der herzkranke Mann hält die Arme in die Höhe. Zeitlupe. Es ist, als würde er sie zum Flug ausbreiten. Das ist das wunderbare Schlussbild des Films «Hsi yen» des in Taiwan geborenen Amerikaners Ang Lee.

Doch ein Happy-End im eigentlichen Sinne hat «The Wedding Banquet», wie der Film mit Schweizer Verleihtitel heisst, nicht. Denn am Ende beginnen erst die Probleme. Dabei hat alles so einfach angefangen. Wai Tung ist Taiwanese und lebt dank einer *green card* in New York. Er ist schwul und wohnt zusammen mit seinem Freund Simon im eigenen Haus in Brooklyn. Simon arbeitet als Physiotherapeut, Wai Tung hat eine Immobilienfirma. Da ihn die Eltern seit Jahren zu einer Heirat drängen, lässt er sich, auf Anraten Simons, zu einer Scheinehe mit der Kunstmalerin Wei Wei überreden. Vom Handel profitieren beide, denn die Asiatin kann dank der Ehe nicht aus dem Land gewiesen werden. Überraschend kommen Wai Tungs Eltern von Taiwan zur Heirat angereist. Um für sie den Schein eines verliebten Paares zu inszenieren, müssen alle drei etwas vormachen. Wei Wei zieht bei Wai Tung ein, und Simon, in seiner neuen Rolle als *room mate*, aus dem gemeinsamen Schlafzimmer mit Wai Tung aus. Doch die Eltern bleiben länger als vorgesehen, die Ereignisse komplizieren sich. Als sie schliesslich abreisen, hat sich alles verändert. Am Flughafen sagt der sechzigjährige Mr. Go zu Simon: «Vielen Dank, dass du dich um unseren Sohn kümmerst». Dann gehen die beiden Eltern zum Flugsteig 32 A.



v.l. Mitchel Lichtenstein, Winston Chao, May Chin

«*Green Card*» hiess der Film von Peter Weir mit Gérard Depardieu, dem mittellosen Komponisten, der in den USA eine *green card* durch eine Zweckheirat mit Andie MacDowell erschleichen will. Doch die Einwanderungsbeamten kommen den beiden auf die Spur, Depardieu muss die USA wieder verlassen. «Green Card» ist eine witzige, mit brillanten Dialogen ausgestattete Komödie, doch an der Kinokasse blieb dem Film der Erfolg verwehrt. Eine Komödie ohne Happy-End war ein Bruch mit der Konvention. Und da wollte das Publikum nicht mitmachen. Auch «The Wedding Banquet» ist ein Film ohne wirkliches Happy-End. Es ist eine Komödie, der es kurze Zeit sogar gelingt, ohne Havarie ins Melodramatische hinüberzuwechseln. Die es aber am Ende nicht schafft, einen ebenso genialen Schlussdreh hinzuzaubern wie die im Moment in unseren Kinos laufende Komödie «Dave».

«The Wedding Banquet» könnte auch «Die Lüge» heissen. Denn aus einer Lüge entsteht, auf Umwegen, schliesslich ein Kind: Wai Tung kann seine Eltern nicht über seine Homosexualität aufklären; um dem ewigen Nachfragen seiner Mutter ein Ende zu setzen, heiratet er zum Schein Wei Wei; gegen den Willen Wai Tungs wird ein traditionelles Hochzeitsfest gefeiert; Wei Wei, die unsterblich in Wai Tung verliebt ist, gelingt es, ihn in der Hochzeitsnacht zu verführen; sie wird schwanger. Durch die Lüge gewinnt der Film sein Thema. Aus der Verstellung erst entsteht der Witz, der gute Komödien ausmacht, und wenn die Lüge aufgedeckt wird auch die Tragik, die daraus folgt. Etwa die der Mutter, als Wai Tungs ihr endlich sagt, dass er schwul ist. Sie fängt an zu weinen und sagt, dass der Vater die Wahrheit nie erfahren solle.

Doch der weiss es längst. Mr. Go, der Vater, ehemaliger Militärkommandant und seit einigen Monaten Pensionär, ist der weise, gute Mann des Films. Fast wäre er an einem Herzinfarkt gestorben. Der Wunsch, der ihn einzig am Leben gehalten habe, sei, sein Enkelkind noch in den Händen halten zu können. Obwohl er die Lüge längst durchschaut hat, spielt er weiterhin den Unwissenden. Nachdem er von der Schwangerschaft Wei Weis

vernommen hat, sagt er auf einem seiner morgendlichen Spaziergänge zu Simon: «Weisst du, Simon, hätte ich euch alle nicht lügen lassen, hätte ich nie ein Enkelkind». Und er hat recht.

«The Wedding Banquet» ist ein Taiwanesischer Film, gedreht in New York. Taiwanesische Traditionalisten hätten dem Film vorgeworfen, in der Darstellung von Homosexualität zu weit gegangen zu sein, sagt Regisseur Ang Lee. Demgegenüber ist der Film für westliche Verhältnisse eher brav. Doch dieser Gegensatz verleiht dem Film seine subtile Spannung: die Distanz der Taiwanesen gegen die Aufsässigkeit der Amerikaner. Wenn im taiwanesischen Film «Tong nien whang shi» (Erinnerungen an meine Kindheit, 1985) von Hou Hsiao-Hsien die Mutter stirbt, geht die Kamera in eine Raumtotale und hält zu den Trauernden Abstand. Wenn in Hollywoods «Sleepless in Seattle» Tom Hanks von seiner verstorbenen Frau spricht, deren Tod er nach Jahren immer noch nicht überwunden hat, ist die Kamera mit einer Naheinstellung auf seinem Gesicht. «Wedding Banquet» hält die Balance zwischen der persönlichen Integrität der Darsteller und dem Ausstellen ihrer Gefühle. Das macht diesen Film gross.

Dabei lebt der Film von einer ganzen Palette kleiner Details, die, weil sie originell sind, nicht zu Klischees werden. Beispielsweise als Wei Wei und ihre Schwiegermutter nach der Heirat vom Einkauf nach Hause zurückkommen. Beide sind vom Schleppen der schweren Taschen ganz erschöpft. Sie setzen sich. Wai Tung kommt hinzu und massiert nur die Schultern der Mutter. Wei Wei leidet fürchterlich darunter und sagt kein Wort. Solche Szenen lassen vergessen, dass andere von einer unerträglichen Tscha-Tscha-Tscha-Musik überspielt werden und dass es doch, trotz Hochzeitsfest, Alkohol und Gesellschaftsspielen unglaubwürdig erscheint, wie Wei Wei Wai Tung im Bett verführen kann.

Noch etwas zeichnet den Film des Taiwanesen Ang Lee aus: Er zeigt eine Alternative zum Idyll der Kleinfamilie vom Typ Mama, Papa, Kind. Denn obwohl laut *Spiegel* weltweit ein Gayby-Boom zu verzeichnen sei und rund vier Millionen Homosexuelle acht bis zehn Millionen Kinder grossziehen, ist diese Form der Lebensgemeinschaft stigmatisiert. Sowohl in Taiwan wie auch in Hollywood.

Nachdem Simon von Wai Tung erfahren hat, dass Wei Wei schwanger ist, stehen die beiden in der Küche und spülen Geschirr. Auf die Frage, wie es sein wird, wenn Wai Tungs Eltern endlich ausziehen, sagt Simon: «Wenn sie gehen, werde ich auch gehen». Wai Tung sagt nur: «Ich weiss». Die Szene ist von hinten fotografiert, so dass man die Gesichter der Darsteller nicht ganz sieht. Doch so weit wird es nicht kommen. Alle drei bleiben zusammen und wollen das Kind. ■

May Chin, Winston Chao

The Fugitive

Regie: Andrew Davis
USA 1993

Michel Bodmer

Der Gefässchirurg Richard Kimble hat alles, was ein Mann sich wünschen kann: einen tollen Job, entsprechend viel Geld und Prestige, eine schikke Wohnung, eine schöne Frau, sogar einen stattlichen Bart. Doch wie die Könige klassischer Tragödien ist auch Kimble vom dramaturgischen Schicksal auserkoren, alles zu verlieren und in eine furchtbare Krise zu stürzen. Weil das Stück aber nicht in Athen oder Stratford erdacht wurde, sondern in Hollywood, wird Kimble zu guter Letzt geläutert und als noch besserer Mensch aus seiner schweren Prüfung hervorgehen.

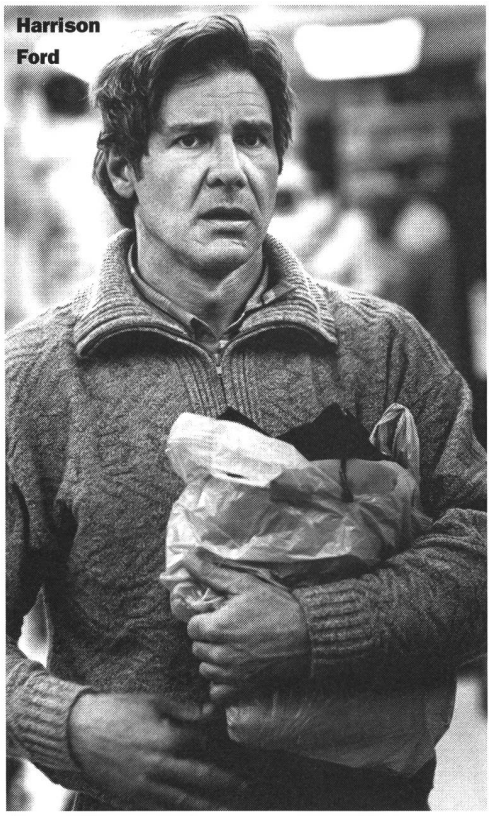
Erst mal freilich sieht es schlecht aus: Kimbles Frau Helen wird brutal ermordet, er selbst wird als einziger am Tatort aufgefunden, und seine wirre Geschichte vom einarmigen Einbrecher, der Helen getötet und mit ihm gerungen habe, will keiner glauben. Kimble, eben noch eine Stütze der Gesellschaft, wird des Mordes an seiner Frau angeklagt, für schuldig befunden und zum Tode verurteilt. In Handschellen sitzt er alsbald neben übelstem Gesindel im Gefängnisbus zur Todeszelle.

Da schlägt das Schicksal erneut zu: Beim Ausbruchsversuch der andern Häftlinge kommt der Bus von der Strasse ab und stürzt auf die Geleise der Bahn, auf denen prompt ein Güterzug daherdonnert. Kimble, hippokratisch bis zuletzt, rettet einen verwundeten Wärter, bevor er sich selbst zurück ins Leben zwängt und flieht. Fortan wird er unerbittlich gejagt, vom tüchtigen US-Marschall Sam Gerard, der Kimble ein erstes Mal im Wasserschacht eines Staudamms stellen kann. Not macht erfinderisch und Hollywood unverwundbar, so dass der brave Arzt sich vom Staudamm in die Tiefe stürzen kann, um kurz darauf unversehrt seine Flucht fortzusetzen.

Anlässlich des tragischen Endes eines zweiten Ausbrechers erkennen wir, dass Gerards gesetzeshüterische Konsequenz ans Unmenschliche grenzt. Demgegenüber rettet Kimble, der nun auch noch seinen Bart opfern musste, um unerkannt nach dem Einarmigen zu suchen, im Krankenhaus einem Kind das Leben, obschon er sich dadurch entlarvt: Spätestens jetzt wissen wir, wer der Held ist.

Erst allmählich kann Kimble Gerard dazu bringen, die Geschichte vom Einarmigen ernster zu nehmen. Im Ex-Polizisten Sykes findet Kimble schliesslich den gesuchten Mörder. Aber bis Gerard diesen Tip registriert, nimmt Sykes seinerseits den Arzt aufs Korn. Überdies ist Sykes nur der Vollstrecker von Kimbles korruptem Kollegen, der sich von einem Pharma-Konzern zur Fälschung von Testresultaten bestechen liess. Kimble, der dieser fatalen Schieberei auf die Spur zu kommen drohte, sollte beseitigt werden - warum allerdings Helen dran glauben musste, bleibt unklar. Immerhin kommt es zu befriedigenden Showdowns zwischen Kimble und seinen Widersachern, und am Ende sind alle glücklich oder bestraft.

«Dr. Kimble - Auf der Flucht» hiess die Fernsehserie von 1963-67, auf welcher Andrew Davis' Film beruht. David Janssen wurde damals als zu Unrecht verfolgter Arzt, der immer wieder Gutes tat und romantische Bande knüpfte, um dann wieder weiterzufliehen, zugleich Männeridol und Frauenschwarm. Einen Generationensprung später ist Harrison Ford sein mehr als würdiger Nachfolger. Andrew Davis, bisher hauptamtlich Realisator von Prügel-Streifen mit dem augenbrauenstarken Aikidoka Steven Seagal, hat mit Ford und Tommy Lee Jones, den er noch im Hochsee-Spektakel «Under Siege» (1992) als Bösewicht verheizt hatte, plötzlich zwei gute Schauspieler vor der Kamera. Es ist Davis anzurechnen, dass er die beiden auch machen lässt und das Drama weitgehend im menschlichen Massstab entwickelt. Einzig beim befreienden Bus- und Zugsunglück und beim Staudammsprung per Filmtrick wähnt man sich in einem jener überlebensgrossen Actionschinken, die Stallone, Schwarzenegger, Willis oder eben Seagal besser anstehen als einem Charakterdarsteller wie Harrison Ford. Als (Fernseh-)Krimi der Luxusklasse ist «The Fugitive» jedoch ein witziges, temporeiches, spannendes und bis in die Nebenrollen gut besetztes Stück Unterhaltung. ■


Harrison Ford

Antonia & Jane

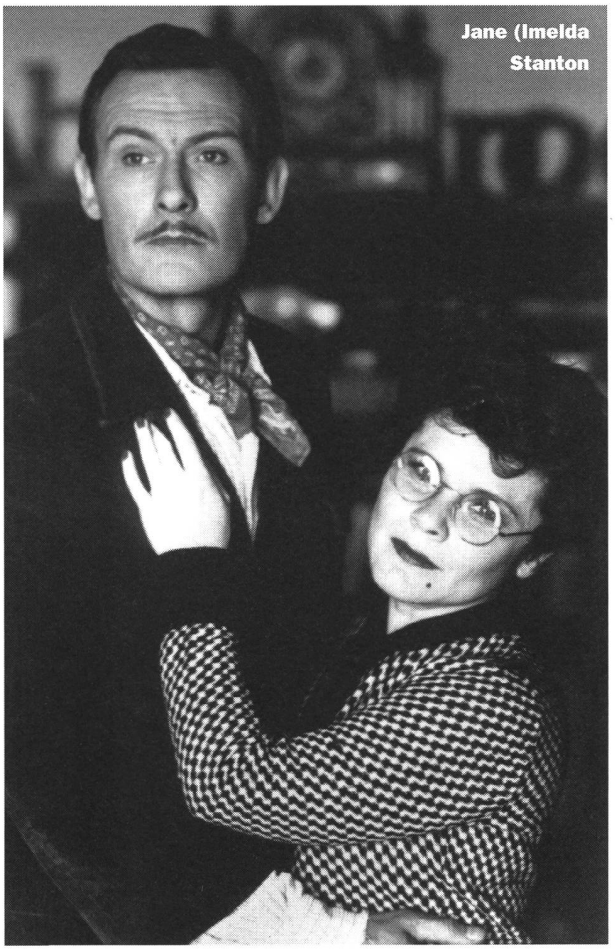
Regie: Beeban Kidron
Grossbritannien 1988

Carola Fischer

Antonia und Jane sind Freundinnen. Sie verbindet diese Hassliebe, zu der nur das weibliche Geschlecht fähig zu sein scheint. Jede Frau kennt das. Die beste Freundin ist ausgerechnet die Person, der alles ein bisschen leichter fällt, ein Umstand, der sie zutiefst hassenswert macht. Um diese diffizilste aller Beziehungen geht es in der kurzweiligen Komödie, die die britische Regisseurin Beeban Kidron 1990 für die BBC inszeniert hat, lange bevor sie nach Hollywood ging, um mit einer Handvoll Stars einen jüdischen Seniorentango der spekulativen Art zu drehen. Der hier vorliegende Fernsehfilm ist besser; frischer und unprätentiöser als «Used People». «Antonia & Jane» ist währschafte, professionelle Fernseharbeit – wie sie in Grossbritannien gar nicht so selten ist –, die in erster Linie von einem guten Drehbuch, Sprachwitz, pointierten Dialogen und weniger von visuellen Einfällen lebt und in der Regel davon profitiert, dass es in diesem Land unglaublich gute Schauspieler gibt.

Antonia und Jane kennen sich von Kindesbeinen an. «Mit drei hat sie mich mit der Milchflasche k.o. geschlagen, mit fünf lebendig begraben, mit sieben hat sie eine Geheimgesellschaft gegründet, von der ich ausgeschlossen war. Ich habe sie verehrt», erzählt Jane ihrer Therapeutin, während sie auf einem dieser monströsen Polstersessel sitzt, zu denen der Rücken jasagt, und die Augen vor Schmerz aufschreien. Wenig später wird Antonia auf dem gleichen Stuhl (was ein zweifelhaftes Licht auf das Berufsethos der Psychologin wirft, der Komik aber durchaus dienlich ist) davon erzählen, dass sie Jane immer um ihr interessantes Leben beneidet habe. Dabei hat Jane doch bei ihren vielfältigen Lebensexperimenten stets das Gefühl, Antonia nicht das Wasser reichen zu können. Denn Antonia kriegt immer das, was sie will. Dem einen sein Uhl...

Die fundamentale Erfahrung, dass objektive Realität und subjektive Wahrnehmung selten übereinstimmen – bei Frauen noch gesteigert durch die unerbittliche Gewissheit, dass die andere es besser hat –, ist der Dreh- und Angelpunkt der Geschichte. Das Auseinanderklaffen von Vorsatz und Ausführung, von Innenleben und äusserem Schein spielt der Film in allen Variationen durch. Ein Spiel mit Gegensätzen auch im Äusserlichen. Jane ist pummelig, hat eine schreckliche Frisur, eine unkleidsame Brille und Kleider, die selbst Kim Basinger zwergwüchsig aussehen liessen. Bravouröser Mut zur Hässlichkeit der grossartigen Imelda Staunton. Antonia ist blond, gross, gutaussehend. Sie macht Karriere, heiratet (notabene Janes ersten Liebhaber), wird Mutter, während Jane sich mit den Widrigkeiten des Single-Schicksals herumschlägt. Das Leben der beiden Frauen ist eine Abfolge bizarrer und burlesker Zufälle. Männer werden in bester britischer Tradition mit leicht abartigen sexuellen Neigungen präsentiert, die zu wahren Gefühlen nicht fähig sind. Die vorherrschenden Gefühle der beiden Frauen sind Komplexe, Neid, Eifersucht, die sie zwar vor ihrer Therapeutin unumwunden offenlegen, voreinander aber erfolgreich verbergen.


Jane (Imelda Stanton

Kidron liebt Übertreibungen, das Groteske in den Figuren und Situationen. Ihr Erzählstil ist anekdotisch, Komik entsteht oft durch den Kontrast von Bild und darübergelegtem kommmentierenden Monolog und ist nicht selten voraussehbar. Von enthusiasmierten Kritikern wird Kidron bereits an die Seite Woody Allens gestellt. Für mich spielt sie eher in der Liga der versierten englischen Fernsehregisseure wie Philip Saville. Auch das will gekonnt sein. ■

In weiter Ferne, so nah!

Regie: Wim Wenders
Deutschland 1993

Franz Ulrich

Wim Wenders liess 1987 seinen Film «Der Himmel über Berlin» enden mit dem Bild des Engels Cassiel, der auf einem Flügel der goldenen Victoria auf der Siegessäule hoch über Berlin sitzt, und mit der Einblendung «Fortsetzung folgt...». Sechs Jahre und zwei Filme später hat er das scherzhafte Versprechen oder die augenzwinkernde Drohung in die Tat umgesetzt. «In weiter Ferne, so nah!» beginnt mit dem gleichen Bild, dann schwingt sich Cassiel (oder besser die Helikopterkamera) in schwindelerregendem Flug zur Erde, um den Menschen zu lauschen – eine atemberaubend schöne Eingangssequenz.

Aber dieser zweite «Engelfilm» Wenders' ist nicht einfach eine Fortsetzung, denn inzwischen haben sich die Welt und der Schauplatz Berlin gewaltig verändert. Die Mauer, die einst nur die Engel passieren konnten, ist gefallen, die Menschen gelangen mühelos von einem Stadtteil in den andern. Die Geschäfte – nicht nur saubere – laufen rund. In der verwandelten Stadt neigen sich Cassiel (Otto Sander) und seine Kollegin Raphaela (Nastassja Kinski, sie spielte schon in Wenders' erstem Film «Falsche Bewegung», 1975, und in «Paris, Texas», 1984) sanft und liebevoll-schützend über die Menschen, hören ihren inneren Stimmen voller Hoffnungen, Nöte und Gemeinheiten zu, bleiben aber unsichtbar und machtlos. Sie können sich nicht in das Leben der Menschen einmischen, können nur deren Herzen ansprechen. Etwa jenes von Michail Gorbatschow, einem der Verantwortlichen für den Wandel, der seine Gedanken über den Zustand der Welt zu Papier bringt und dabei Dostojewski zitiert: «Das Geheimnis des menschlichen Lebens besteht nicht darin, dass man lebt, sondern wofür man lebt» – einer der Schlüsselsätze des Films.

Um das Mädchen Raissa (Aline Krajewski), das vom Balkon im zehnten Stockwerk eines Hochhauses stürzt, vor dem Tod zu retten, braucht Cassiel eine solide materielle Konsistenz. Sein Schreckensschrei wird von den Himmelsmächten erhört und macht ihn augenblicklich zum Menschen – mit allen Konsequenzen. Nun muss er nicht mehr in einem farblosen Zwischenreich fliegen, jetzt lernt er gehen, kann endlich fühlen, anfassen, riechen, die Welt farbig betrachten, Freude empfinden. Aber er lernt auch das Leiden und das Böse kennen – das Leiden am Verlust des Engeldaseins und am Menschsein, das Böse in Gestalt des organisierten Verbrechens. Von nun an ist er verletzlich, er wird einsam sein, frieren, hungern und obdachlos sein. Und – wie alle Menschen – er ist sterblich. Sein «Feind» Emit Flesti (= time itself, Willem Dafoe), die Personifizierung seiner unaufhaltsam ablaufenden Lebenszeit, wird ihn nicht mehr aus den Augen lassen. Auf andere Weise wacht auch seine ehemalige Gefährtin Raphaela über ihn, aber wie alle anderen Menschen kann Cassiel seinen Schutzengel weder sehen noch hören.

Der menschgewordene Cassiel erweist sich als unerfahren im Umgang mit den realen Problemen menschlichen Daseins. Zuerst erfährt er, dass er ohne Namen, Ausweis und Geld niemand ist. Die Polizei steckt ihn deshalb die erste Nacht ins Gefängnis. Cassiel beschafft sich einen Pass und nennt sich fortan Karl Engel. Er sucht die Begegnung mit alten Bekannten, die ihm bereits nahe standen, als er noch ein Engel war – meistens Figuren, die schon in früheren Wenders-Filmen herumgeisterten: Damiel (Bruno Ganz), der in «Der Himmel über Berlin» aus Liebe zur Trapezkünstlerin Marion (Solveig Dommartin) zum Menschen wurde und nun mit ihr und einem Töchterchen ein zufrieden-glückliches Familienleben und eine Pizzeria führt, weil er «lauter notwendige Dinge» tut; Detektiv Phillip Winter (Rüdiger Vogler), der in «Alice in den Städten» (1973) durch das Ruhrgebiet fuhr und in «Bis ans Ende der Welt» (1991) William Hurt und Solveig Dommartin durch alle Kontinente bis nach Australien folgte; Peter Falk, der in «Der Himmel über Berlin» als Columbo durch Berlin schlenderte – zugleich ein gefallener Engel und ein lebender Filmmythos – und nun zu einer Ausstellung seiner Zeichnungen nach Berlin zurückgekommen ist. Und Kamerazauberer Henri Alekan steuert als Kapitän einen Laster namens «Alekahn»...

«In weiter Ferne, so nah!» ist ein durchaus spielerischer, ja verspielter Film, der mit leisem Lächeln und augenzwinkernder Ironie nicht nur mit Figuren und Darstellern aus früheren Wenders-Filmen jongliert, er spannt Beziehungsfäden auch zu anderen Filmen: Horst Buchmann, der den amerikanischen Geschäftsmann und Abenteurer Tony Baker spielt, brauste 1961 in Billy Wilders «One, Two, Three» auf dem Motorrad durch das nachgebaute Brandenburger Tor, als das echte Tor schon zugemauert war. Die schönste «Hommage-Rolle» aber spielt Heinz Rühmann als greiser Konrad, der sich die Geschichte dieses Jahrhunderts als Chauffeur «erfahren» hat. Am Ende seines Lebens plagt ihn die Frage, ob er sein Leben richtig gelebt habe. Den Träu-

Otto Sander, Heinz Rühmann

menden erinnert Engel Raphaela daran, dass er sich bemüht habe, ein Mensch zu sein, das sei schon sehr viel. Dann neigt sich Raphaela über den alten Mann und küsst ihn sanft auf den Kopf. Diese anrührende Szene hat neben der symbolischen auch eine biografische Seite. Rühmann ist eine Symbolfigur des deutschen Films. Beide haben sich im Dritten Reich nicht gerade rühmlich verhalten. Rühmann hat sich um seiner Karriere willen von seiner jüdischen Frau getrennt, der deutsche Film liess sich zum Propaganda- und Hetzinstrument korrumpieren. Mit dem alten Rühmann scheint sich Wenders in Frieden zu versöhnen, nicht aber mit dem Nazifilm.

Als Cassiel/Karl auf die schiefe Bahn gerät und als Obdachloser zum «gefallenen Engel» zu werden droht, wird er vom windigen Tony Baker aufgegriffen, der ihn zu seinem «Schutzengel», später gar, als ihn Karl davor rettet, von Gangsterkonkurrenten in der Spree versenkt zu werden, zu seinem Geschäftspartner macht. Karl scheint ein gemachter Mann zu sein. Als er jedoch gewahr wird, dass Baker Raubkopien von Gewalt- und Pornovideos in den Osten verschiebt und im Gegenzug Waffen importiert, geht er auf Distanz, steckt die Videos mit dem brennbaren Zelluloid eines Nazifilms in Brand (die Szene erinnert an die Nazi-Bücherverbrennungen und weckt ein ungutes Gefühl) und lässt das Waffenlager von seinen Freunden räumen. Was mit den Waffen geschieht, bleibt im Dunkeln – eine der häufigen, vielleicht auf die nach der ungnädig aufgenommenen Vorführung in Cannes angebrachten Kürzungen zurückzuführenden Ungereimtheiten. Nur allmählich wird erkennbar, dass die meisten Bekannten Karls mit der Familiengeschichte Bakers verbunden sind. Dieser heisst in Wirklichkeit Becker, war 1945 mit seinem Vater, einem Funktionär des Nazifilms, in die USA geflohen und ist nun nach Berlin zurückgekehrt, um seine damals mit dem Chauffeur Konrad zurückgebliebene Schwester, die die Mutter Raissas ist, zu suchen. Für die Nachforschung hat er den Detektiv Winter engagiert, der aber erschossen wird. Alle diese Freunde Karls werden, man weiss nicht recht wie, von der Russen- oder Berliner Mafia gekidnappt und auf dem Laster «Alekahn» festgehalten. Als das Leben Raissas erneut auf dem Spiel steht, opfert sich Karl, verliert sein Menschenleben und kehrt als Cassiel wieder in den farblosen Raum zwischen Himmel und Erde zurück.

Zweifellos weist «In weiter Ferne, so nah!» einige Schwächen auf: Die Handlung um Baker und Konsorten wirkt konfus, die Dialoge sind stellenweise von hochstapelnder Banalität und pseudophilosophischer Bedeutungsschwere, und über fast allem klebt eine gefühlsschwangere Klangwolke, als hätte Wenders das Vertrauen in seine Bilder verloren. Dennoch vermag der Film, hat man sich einmal auf seine Eigenheiten eingelassen, immer wieder zu fesseln, angefangen vom Fluss der Bilder über die hervorragenden Schauspieler, allen voran Otto Sander, bis zur vielschichtigen Metaphorik des Geschehens. Da gibt es zahlreiche religiöse Bezüge und Zitate, mit etwas «Gewalt» kann man Cassiel sogar christologisch deuten: Er wird Mensch, wirkt Wunder, wird versucht, vertreibt die Händler, opfert sein Leben und fährt wieder gen Himmel...

Diese religiös-spirituellen Bedeutungsebenen haben nicht wenige Kritiker auf die Palme gebracht. Sie beschimpfen den Film als faulen Erlösungszauber, als fundamentalistische Frömmelei und peinlich-tümliche Gottsuche. Dieses grundlegende Unverständnis scheint jenem zu ähneln, das man seinerzeit dem Maler Paul Klee gegenüber hegte. Eine Ausstellung im Zürcher Kunsthaus bezeichnete die *Neue Zürcher Zeitung* am 30. März 1940 als «Schizophrenelisgärtli» – ein Schimpfwort, mit dem die nicht-gegenständliche Malerei noch lange diffamiert wurde. Diesen Paul Klee, der längst als einer der grossen Künstler dieses Jahrhunderts und als Meister des Wunderbaren und der Wirklichkeiten hinter den Dingen anerkannt ist, zitiert Wim Wenders im Presseheft: «Früher schilderte man Dinge, die auf der Erde zu sehen waren, die man gern sah oder gern gesehen hätte. Jetzt wird die Relativität der sichtbaren Dinge offenbar gemacht und dabei dem Glauben Ausdruck verliehen, dass das Sichtbare im Verhältnis zum Weltganzen nur isoliertes Beispiel ist, und dass andere Wahrheiten latent in der Überzahl sind» (1920). Wim Wenders geht es um diese «latenten» Wahrheiten und «virtuellen» Wirklichkeiten, um die Fragen «Wie Leben» und «Wofür leben», um die Zeit, in der wir sind, und um die Ewigkeit, wie sie uns mitten in der Zeit berührt. «In weiter Ferne, so nah!» vermittelt eine grosse menschliche Wärme, eine tiefe Sehnsucht, einmal im Leben von einem Engel, der auch ein Mitmensch sein kann, «gefunden» und angenommen zu werden. Von den Engeln sagt Cassiel: «Ihr wähnt uns in weiter Ferne und doch sind wir so nah. Die Botschaft ist die Liebe». ■

Al leil

Regie: Mohamed Malas
Syrien/Libanon/Frankreich 1992

Die Nacht

Robert Richter

Ein schwarzes Tuch fällt und enthüllt das protzige Denkmal eines Militärdiktators. Zwei Bilder weiter fällt ein schwarzer Schleier und verbirgt das traurige Gesicht einer gedemütigten Frau. Damit ist die lange Nacht des palästinensischen Volkes besiegelt. Wie die beiden Backen einer Zange umklammert dieses zweimal eingefügte Bild vom Imponiergehabe des Militärchefs, der 1949 durch einen Militärputsch die Macht in Syrien an sich riss, die Filmerzählung «Al leil» von Mohamed Malas.

In seinen zwei Spielfilmen –«Ahlam el medina» (Träume von der Stadt) und «Al leil» – beschäftigt sich der syrisch-palästinensische Filmautor mit der Geschichte und der Demütigung des palästinensischen Volkes in unserem Jahrhundert. Es sind Filme gegen das Vergessen. Von unten her, aus der Sicht und Erinnerung der Menschen, die unter der Politik Englands, Frankreichs oder Israels zu leiden hatten und haben, tritt Malas gegen die Absicht der Machthaber an, die erlebte Geschichte der Menschen auszulöschen und sie durch die im Interesse der Machthaber stehenden Geschichtsverzerrungen zu ersetzen.

«Al leil» erzählt von der Suche des Sohnes nach dem früh gestorbenen Vater, einem kompromisslosen Kämpfer für den aufrechten Gang des palästinensischen Volkes. Sein Grab liegt inmitten der von der israelischen Armee zerstörten Stadt Kuneitra. Das Kind ist Mohamed Malas; in seinem Film erinnert er sich an den Vater, an die Erzählungen seiner Mutter und an das Alltagsleben im Kuneitra der späten dreissiger und vierziger Jahre. Es ist die Zeit der weltpolitischen Machtspiele, des politischen Unvermögens der Kolonialmächte Frankreich und England und der Proklamation des israelischen Staates.

«Al leil» ist aus der Erkenntnis gewachsen, dass Erlebtes und Geschichte, Privates und Politik untrennbar und womöglich unversöhnlich ineinander verflochten sind. Mohamed Malas fügt Elemente seiner Erinnerung und der Erinnerung anderer Menschen elliptisch zu ei-

nem Kaleidoskop aus archaischen Bildern und sinnlichen Tönen. Entstanden ist eine filmisch packende Hommage an den toten Vater, die historisch-politisches Gewicht erreicht, indem sie dem palästinensischen Volk seine Würde zurückgibt. Nicht die Väter stehen in diesem Film über eine vaterlos gemachte Gesellschaft im Vordergrund, sondern die Frauen und Mütter, die Malas von ihrem Joch befreit.

«Al leil» ist gebaut wie ein Traum: Assoziativ löst Mohamed Malas Bilder und Töne aus dem linearen Ablauf der Ereignisse heraus und fügt sie zu einem neuen Kontext. Nicht die dokumentarische Treue des Chronisten steht im Vordergrund, sondern die sinnliche Verdichtung des orientalischen Erzählers, der durch bildhafte, traumverwandte Überhöhungen seine Wahrnehmung von Geschichte und Gegenwart mitteilt. Dabei versteht Mohamed Malas die Mechanik und die Bedeutung des Traums im mythologischen Sinn, als Quelle kollektiver sinnlicher Wahrnehmung und Geschichtsschreibung.

Vielschichtig in der Wahrnehmung von Geschichte ist «Al leil» auch in den narrativen Sequenzen. Mohamed Malas' Einstellungen sind sorgfältig konstruiert und zeichnen sich durch eine grosse Tiefenschärfe aus. In vielen Einstellungen spielen sich auf verschiedenen optischen Ebenen mehrere Handlungen ab, die manchmal zeitgleich und manchmal zeitverschoben zu interpretieren sind und das westliche Zeit- und Kausalitätsverständnis in Frage stellen. In einer langen Plansequenz zu Beginn des Films sieht man die Mutter des Erzählers zuerst durch das Fenster eines intakten Hauses schauen, daraufhin fährt die Kamera ins Haus, zeigt die Mutter im Innern des Hauses, dessen Böden traumartig von Gras bewachsen sind, dreht sich, einer Mauer folgend, zu einem anderen Zimmer, in das die Mutter jetzt anders bekleidet eintritt, um Zeugin der in sich zusammenfallenden Mauern zu werden. In dieser klassischen Plansequenz verbindet Malas weit auseinanderliegende Zeitebenen und vermittelt damit seine Interpretation von Traumbildern, die einen historischen Prozess aufs Wesentliche komprimieren.

Es spricht für die Qualität von «Al leil», dass solche elliptisch gebauten Einstellungen und Sequenzen – ob in ihrer Funktion narrativ oder beschreibend – trotz der arabischen Bildzeichen auch beim Publikum ausserhalb des Orients wahrgenommen werden. «Al leil» ist ein Beweis dafür, dass ein packender Film sehr wohl kompromisslos in der kulturellen Identität eines Volkes verwurzelt sein kann und nicht mit international nivellierten Bildern arbeiten muss. Mohamed Malas' Film wirkt befreiend auch auf unsere vom medialen Einheitsbrei verunreinigten Sinne. ■

Durch die Vergangenheit Gegenwart verstehen

Interview mit Mohamed Malas und dem palästinensischen Filmjournalisten und Produzenten Nasri Hajjaj.

Robert Richter

Das palästinensische Filmschaffen ist in der Schweiz weitgehend unbekannt. Wo findet dieses Filmschaffen statt, welches sind seine Charakteristika?

Nasri Hajjaj: Wegen der speziellen Situation des palästinensischen Volkes, das über die ganze Welt verstreut ist, gibt es mehr als ein palästinensisches Filmschaffen. Es gibt Filme, die von den verschiedenen Filminstituten der PLO seit den späten siebziger Jahren produziert werden. Hinzu kommen Filme, die von palästinensischen Filmschaffenden einerseits in den besetzten Gebieten von Palästina und andererseits in Europa hergestellt werden. Jeder der drei Bereiche des palästinensischen Filmschaffens hat seinen eigenen Charakter. Die von PLO-Instituten produzierten Filme sind mehrheitlich Dokumentarfilme. Dies liegt daran, dass die Filmschaffenden die politischen Ereignisse festhalten sollten, mit denen das palästinensische Volk seit 1965 konfrontiert ist.

Vor 1948 gab es in Palästina ein palästinensisches Filmschaffen, das wie viele andere Bereiche des palästinensischen Lebens durch den Krieg und die Errichtung des israelischen Staates unterbrochen wurde. Eine natürliche Entwicklung der palästinensischen Kultur war nach 1948 nicht möglich; vieles im Bereich von Musik, Theater und Film wurde unterbunden. Nach der Errichtung der PLO wurde man sich in den späten sechziger Jahren der Bedeutung bewusst, die politischen Ereignisse zu dokumentieren. Deshalb wurde in der PLO eine Filmabteilung eingerichtet. Die wenigen palästinensischen Filmschaffenden begannen – wie auch arabische Kollegen, die an der palästinensischen Frage interessiert waren –, Dokumentarfilme zu drehen. Wir stellten fest, dass damals auch viele europäische, vor allem französische und deutsche, und amerikanische Filmschaffende nach Jordanien und Libanon kamen, um Filme über das palästinensische Volk zu drehen. Dazu gehörte Jean-Luc Godard, der 1970 einen Film über das palästinensische Volk drehte («Jusqu'à la victoire», dessen Montage jedoch unvollendet blieb. 1974 verwendete Godard Teile daraus in «Ici et ailleurs», der eine Analyse dieses Materials ist. Die Red.).

Wie ist die Situation heute?

Nasri Hajjaj: Zur Zeit gibt es drei offizielle Stellen, wo palästinensische Filme hergestellt werden: Das palästinensische Filminstitut, die Kulturabteilung der PLO und die Informationsabteilung der PLO. Zur Zeit werden nur wenige Filme hergestellt, wir konzentrieren uns aus finanziellen Gründen auf Video. Spielfilme sind sehr selten. Vielleicht hängt das mit der Tatsache zusammen, dass die PLO ihren Hauptsitz in Tunis hat, und dort gibt es keine palästinensische Gemeinschaft. In den letzten Jahren stellten wir eine neue Ära des palästinensischen Filmschaffens in den besetzten Gebieten fest: Verschiedene Autoren, beispielsweise Michel Khleifi, drehten mit finanzieller Unterstützung von europäischen Organisationen.

Mohamed Malas, Ihre beiden Spielfilme «Träume von der Stadt» und «Die Nacht» blenden zurück in die Geschichte. Warum beschäftigen Sie sich nicht direkt mit der Gegenwart des palästinensischen Volkes?

Mohamed Malas: Ich möchte betonen, dass ich zur Generation von Filmautoren gehöre, die nicht palästinensische, sondern syrische Filme machen wollen. In meinen beiden Spielfilmen beschäftige ich mich mit vergangenen Epochen, weil dies meine Art ist, die Dinge der Gegenwart zu verstehen. Die Gegenwart und die Bedeutung der Gegenwart sind sehr wichtig. Ich bin überzeugt, dass das syrische Kinopublikum versteht, dass ich etwas über die Gegenwart sage, wenn ich mich mit der Vergangenheit beschäftige. Ich gebe Ihnen ein Beispiel: In «Die Nacht» versuche ich die Wurzeln der Probleme zu verstehen und interpretiere die heutige Präsenz von militärischer Macht über den Staatsstreich von damals.

In Ihren Filmen sind Kinder die Zeugen der vergangenen Ereignisse und stehen als Erzähler im Mittelpunkt. Warum ist Ihnen diese offensichtlich persönlichen Perspektive wichtig?

Mohamed Malas: Ich will keine allgemeingültige Antwort geben; ich kann nur für mich selbst sprechen. Als ich mich nach einem Sujet für meinen ersten Film umsah, wollte ich etwas wählen, was ich sehr gut kenne. Ich benützte meine eigenen Erinnerungen als Quelle, mit der ich ein Thema strukturierte, das alles andere als persönlich ist. So wählte ich aus meiner Erinnerung Ereignisse und Geschichten aus, die nicht nur für mich, sondern auch für das Kinopublikum ganz allgemein interessant sein würden. Das Gedächtnis – sei es meines oder seien es Erinnerungen anderer Menschen – ist das Ausgangsmaterial für meine Arbeit. ■

Tectonic Plates

Regie: Peter Mettler
Kanada 1992

Matthias Rüttimann

Das kanadische Théâtre Repère und sein Spielmeister Robert Lepage sind in aller Munde. Die Theaterfestivals reissen sich weltweit um die freie Truppe, und das Wunderkind Lepage wird in den einschlägigen Theaterfeuilletons mit keinen geringeren als Peter Brook, Robert Wilson oder gar Pina Bausch verglichen. Wer Gelegenheit hatte, Lepages Shakespeare-Inszenierung «Der Sturm» in einer Aufführung des Théâtre Repère am Zürcher Theaterspektakel mitzuverfolgen, wird eingestehen, so frisch und verspielt und findig ist Theater leider allzu selten.

«Eine einmalige Chance» nennt es der Filmautor Peter Mettler, dass ihm der Produzent seines letzten Films «The Top of His Head» (1989) angeboten hätte, einen Film über das Théâtre Repère und dessen Stück «Plaques Tectoniques» zu drehen. Es sei zwar klar ein Auftragsfilm gewesen, gibt er zu, doch habe er sogleich Ähnlichkeiten zwischen seiner Filmarbeit und der Repèrschen Art, Theater zu machen, entdeckt. Dies spürt man in «Tectonic Plates», der Filmversion, sehr deutlich. Dieser zufällige Auftrag erweist sich als einmaliger Glücksfall für den Film wie fürs Theater. Tatsächlich, seit der Filmadaption von Peter Brooks legendärer New Yorker «Marat-Sade»-Inszenierung habe ich keine Theaterverfilmung mehr gesehen, die so eigenständig und filmisch geraten und gleichzeitig der Intention des Theaters derart treu und nah geblieben ist.

«Plaques Tectoniques» ist wie alle Repère-Eigenproduktionen nicht einfach ein Repertoirestück, das, nach erfolgreicher Premiere, so oft als möglich wiederholt wird. «Plaques Tectoniques» ist vielmehr ein Theaterprojekt, das in seiner Anlage an die «recherches théâtrales» von Peter Brooks Theater in Paris *(Centre International de Créations Théatrales)* erinnert. 1987 hat Lepages Truppe über Improvisationen und ihre spezielle Methode des *collective writing* zu einer ersten Fassung von «Plaques Tectoniques» gefunden. Das Thema der driftenden Kontinente wird jedoch über die Aufführungen hinaus weiter erforscht. Das Stück mutiert und mäandert rund um ein grosses Wasserbecken, das als Bühnenelement und als Symbol für die getrennten Kontinente vorgegeben ist. Dann 1989 die Überquerung des Atlantiks: Die Truppe geht nach Schottland, dessen Landmasse – gemäss der Theorien über die Entstehung der Kontinente – einst von Kanada losgebrochen war. Mit sechs neuen, schottischen Schauspielerinnen und Schauspielern werden die Improvisationen fortgesetzt. Der Schritt nach Europa, dies ist der Zeitpunkt, in dem Peter Mettler zur Gruppe stösst. Während einem Jahr beobachtet er deren Arbeit und die sich radikal wandelnden Aufführungen. Seine Hauptarbeit, beschreibt er, habe darin bestanden, dieses wuchernde, ausufernde, je nach Version drei- bis vierstündige Theaterunding dramaturgisch in den Griff zu bekommen und gleichzeitig eine Filmsprache zu finden, die der Idee der verschiebenden und verschmelzenden Kontinente gerecht wurde.

Mehr als jede Theaterversion zentriert Mettlers Film die Storyline auf eine Figur. Madeleine (Marie Gignac), eine franko-kanadische Malerin, erinnert sich an ihr Studium zurück. Eine unglücklich verlaufene Liebe zu einem ihrer Dozenten, Jacques (Robert Lepage), hatte die romantisch veranlagte Kunststudentin in Suizidphantasien gestürzt und von Montréal nach Venedig, in die Stadt des Todes, getrieben. Doch statt Selbstmord zu begehen, wird sie Zeuge des Todes eines drogensüchtigen Mädchens. Als Madeleine nach vielen Jahren in Paris, wo sie als Kunstlehrerin unterrichtet hat, nach Montréal zurückkehrt, begibt sie sich auf die Suche nach ihrer einstigen Liebe. Doch Jacques gibt es nicht mehr. Er heisst jetzt Jennifer und lebt als Transvestit in New York. Madeleines Erinnerungen und Kontinente überschreitende Reisen bilden die brüchige Linie, entlang derer sich die tektonischen Bewegungen vollziehen. Wo Kontinente gegeneinander driften, gehen ganze Städte wie Venedig unter. Wo sie auseinanderbrechen, öffnen sich Ozeane, welche Menschen und ihre Geschichten trennen und an fremde Strände spülen. Erschütterungen, Erdbeben, Risse, Spaltungen und Auffaltungen entstehen, wo Menschen wie Erdkörper unter dem Einfluss geheimnisvoller Kräfte zusammenstossen und sich reiben, um ebenso unerklärlich wieder auseinander gerissen zu werden. Die unterirdischen Kräfte und ihre Folgen machen die Theaterleute in immer neuen, bald realistisch, bald poetischen und meist verblüffend einfachen Bildern sichtbar: Zwei Konzertflügel werden zu Kontinenten, die sich ineinander schieben und dabei eben noch vereinte Freunde trennen.

Hätte es Peter Mettler dabei bewenden lassen, diese Theaterbilder und -szenen bloss aufzuzeichnen, wäre «Tectonic Plates» wie viele Theaterverfilmungen mehr das Dokument eines Ereignisses geworden. «Tectonic Plates» ist jedoch gleichsam die Weiterführung dieses unbeständigen Theaterprojekts im Medium Film. «Es sei», erklärt Mettler, «die hervorragendste Eigenschaft von Robert Lepage, andere Leute kreativ sein zu lassen.» So sei ihm für das Filmprojekt freie Hand gelassen worden. Dank ähnlicher Arbeitsmethoden und verwandter Interessen kam es zur fruchtbaren Zusammen-

arbeit. «Ich arbeite gerne mit Parametern. Ich habe meist ein Bündel von Ideen und versuche dann herauszufinden, wo sie sich kreuzen, welche Beziehungen zwischen ihnen existieren. Die Parameter sind gleichsam die Kriterien, nach denen ich Bilder und Töne auswähle, die zu den Ideen und ihren Beziehungen passen. Diese Art, eine Idee zu gestalten, entspricht dem, wie das Théâtre Repère in 'Plaques Tectoniques' arbeitete.» Als Grundparameter übernahm Mettler «die Bewegung von Oberflächen und Kontinenten». Man könnte es eine Improvisation mit der Kamera nennen, wie Mettler ausserhalb des Theaters nach Bildern suchte, welche die Grundideen des Stücks verdichten.

Ganz besonders faszinierend wird diese Art der Verdichtung, wo sie auf den Film selber angewendet wird. «Formal interessierte es mich, Theater und Film verschmelzen zu lassen. Das Théâtre Repère entlehnt bei seiner Aufführung bereits einiges aus dem Kino. Diese Entlehnungen sind recht gewöhnlich und wären im Film langweilig gewesen, hätte ich sie einfach übernommen.» Neben den Aufnahmen von Szenen auf dem Theater verwendet Mettler daher auch Spielfilmszenen, die in Venedig, Paris und Schottland aufgenommen wurden. Die Übergänge zwischen diesen Film- und Theaterszenen sind höchst überraschend und irritierend. Die Kamera taucht in einen Kanal in Venedig, und wenn sie wieder auftaucht, ist sie im Theater. Eine Figur besteigt im Theater eine Gondel und eine Rückprojektion suggeriert eine Fahrt durch Venedig, bis die Gondel tatsächlich durch Venedig fährt. Das Spiel mit der Täuschung und Illusion ist schön und bezaubernd und bestätigt, was Jennifer alias Jacques im Stück zu ihrem getäuschten Liebhaber sagt: «Die Täuschung, das ist Poesie». Zugleich entlarvt es die Macht des Mediums Film, dessen Lügen viel schwieriger zu durchschauen sind als diejenigen auf der Bühne.

Der Film bildet wie das Theaterstück ein letztlich unfassbares, dichtgewobenes Netz von wuchernden Motiven, Bezügen und Assoziationen. Darin kommt die Sinnlichkeit des Repèrschen Theaters ebenso zum Ausdruck wie Mettlers kinematografische Handschrift. Mettler entstammt der Filmszene von Toronto, wo er mit den Regisseuren Atom Egoyan («Family Viewing», 1987; «The Adjuster», 1991) und Patricia Rozema («I've Heard the Mermaids Singing», 1987) die Filmschule besucht und zusammengearbeitet hat. Seine eigenen Filme («Scissere», 1982; «The Top of His Head») drehen sich um die menschliche Psyche und um die Wahrnehmung der Aussenwelt. Auch wenn in «Tectonic Plates» das Thema vorgegeben war, fällt es Mettler leicht zu diesem «Auftragsfilm» zu stehen. Einzig die Längenbegrenzung, vom mitproduzierenden britischen Channel Four auferlegt, bedauert Peter Mettler. Gerne hätte er seinen Film noch epischer, noch überbordender gestaltet. «Der Film wäre grösser geworden. Grösser im Sinne von: grösser als du denken kannst, als deine Gedanken reichen.» Eine durch und durch Mettlersche Phantasie - und mitphantasierend sähe man nicht nur gerne das Theater, sondern auch eine solche erweiterte Version von «Tectonic Plates». ■

SCHWENK*

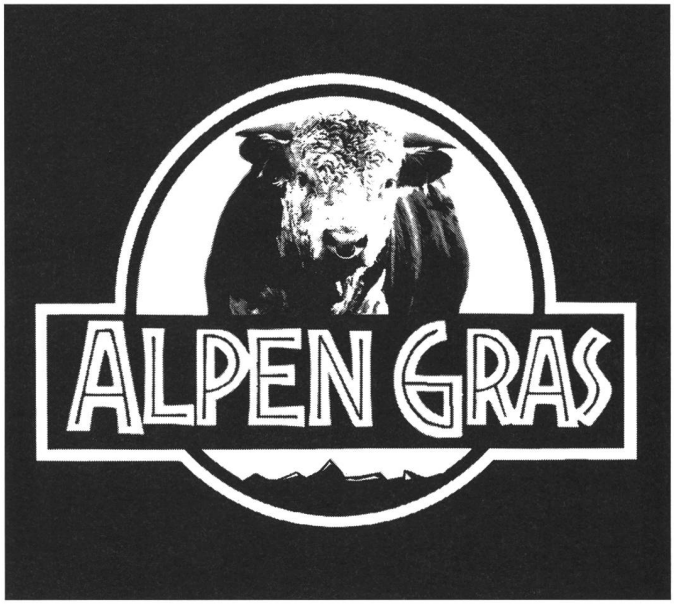
Aus einem Dino eine Kuh geklont

*Unter diesem Titel erscheinen in unregelmässiger Folge Glossen und Kommentare

Günter N. Pipglas

Ein Schweizer namens Stefan Spielberger, ein junger, hoffnungsvoller Regisseur, hat eine Idee für einen Spielfilm. In harter Arbeit schreibt er ein Drehbuch, in dem ein Wissenschaftler aus einer in Bernstein eingegossenen Mücke, die er in einem Gletschersee gefunden hat, das Blut eines Sauriers entnehmen kann und daraus richtige Dinos klont. In einem Park in den Alpen baut er einen Dino-Zoo, doch bei einem Unwetter brechen die Dinos aus ihren sicheren Gehegen aus und bedrohen nun die Schweiz. Stefan Spielberger gibt dieses Drehbuch mehreren Produzenten zum lesen, doch überall sieht er die gleichen traurigen Gesichter. Niemand interessiert sich für seinen Dino-Film. Ein gutes Buch, doch wer soll denn so etwas fördern? ist die meistgehörte Antwort. Doch Spielberger gibt nicht auf. Er gründet mit seinem ersparten Geld eine eigene Produktionsfirma und reicht das Buch bei verschiedenen zuständigen Stellen mit der Bitte um Förderung ein. Doch die Gremien, allesamt in diesem Lande mit erfahrenen Männern besetzt, lehnen den Film ab. Spielbergers Vertrauensmann, der in der zuständigen Filmkommission sitzt, gibt ihm auf Anfrage den Tip, das Buch so umzuschreiben, dass es mit der Realität der Schweiz etwas mehr zu tun habe. «Die Dinos sind doch bereits seit 65 Millionen Jahren tot. Was interessiert das die Kids von heute?»

Die finanzielle Last drückt Spielberger immer mehr. Auf Anraten mehrerer Freunde schreibt er eine neue Fassung seines Drehbuchs. Spielberger verwandelt die Dinos in Kühe, sieht von der futuristischen Klonerei ab und bindet seine Story in einen Westernplot ein. Doch abermals winkt man in Bern müde ab. In einem Telefongespräch aus dem Bundeshaus gibt der Vertrauensmann Spielberger einen letzten gutgemeinten Rat. Er solle besser einen Dokumentarfilm über Kuhweiden in den Schweizer Alpen drehen. Da sei ihm die Unterstützung von Bern sicher. Spielberger trifft der Schlag. Das Spital, in dem er sich von seinem Nervenzusammenbruch erholt, droht ihm bereits mit der Betreibung, als Spielberger bei einer Krankenschwester Papier und Bleistift verlangt. Mit seinem letzten geborgten Geld stellt er die nötigen Kopien seines Entwurfes für einen Dokumentarfilm über «Kuhweiden in den Schweizer Hochalpen» zusammen. Und dieses eine Mal hat Spielberger Glück. Die entscheidenden Gremien geben sofort grünes Licht für sein Projekt. Der Vertrauensmann aus Bern besucht Spielberger am Krankenbett und meint lakonisch: «Du hättest dir diesen Umweg ruhig ersparen können, Stefan, denn im Grunde genommen wussten wir alle, dass du Talent hast. Du musstest bloss zuerst diese Dino-Flausen aus deinem Kopf vertreiben».



Drei Jahre sind seither vergangen, als Spielberger in einem kleinen dunklen Kino seiner Heimatstadt als einziger Zuschauer seinen Dokumentarfilm, der ausgezeichnete Kritiken erhalten hat, anschaut. Mehrere grosse Kinos der Stadt zeigen gleichzeitig einen Fantasy-Film mit Dinos. Die Kinos sind restlos ausverkauft. Die langen Schlangen der Kids sind wahrscheinlich der Grund, dass Spielberger keinen Blick in die Schaukasten hat werfen können und daher auch nicht weiss, was für ein Film hier gespielt wird. Aber im Grunde genommen interessiert es ihn nicht mehr. Spielbergers nächster Dokumentarfilm über «Schafweiden in den Schweizer Hochalpen» ist bereits von den zuständigen Gremien genehmigt worden und restlos finanziert. ■