Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 46 (1994)
Heft: 9

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: 10.01.2026

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

Trois couleurs. Rouge

Regie: Krzysztof Kieslowski
Frankreich/Schweiz 1994

Matthias Loretan

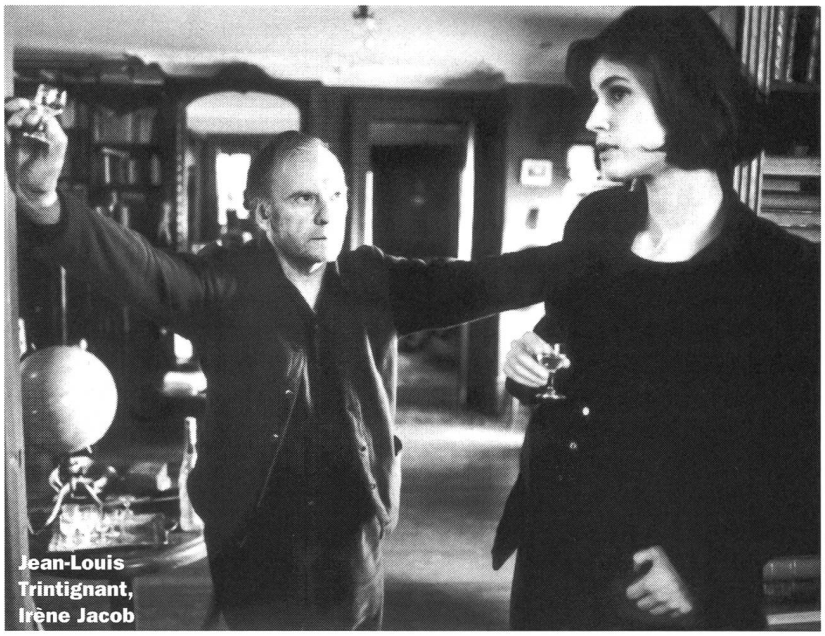
Was tun, wenn man aus Zufall einen Hund anfährt?
Variante Gelb: Die eine, Kieslowski könnte sie Veronika nennen, würde als Solistin zur Premiere hasten. Sie schenkte dem Aufprall keine Bedeutung. Einer neidischen Konkurrentin jedoch stäche das tödlich getroffene Tier in die Augen. Es würde dem Dirigenten gehören, bei dem die achtlose Musikerin auch verklagt würde. In der Folge müsste Veronika ihren Förderkreis verlassen und ein neues Leben in einer unbekannten Stadt beginnen. – *Variante Weiss:* Die andere, Dominique, würde dem direkt auf ihr Auto zurasenden Tier nicht ausweichen können. Noch im Anhalten ihres Gefährtes schösse der Coiffeuse der Gedanke durch den Kopf, warum das Malheur gerade ihr passiert sei. Sie führe weiter und würde später wegen Fahrerflucht bestraft. – *Variante Blau:* Julie würde ihrem Kind auf dem Rücksitz eine Frucht reichen. Weil sie dabei die Geschwindigkeit drosseln müsste, hätte der Hund genügend Zeit, die Strasse zu überqueren. Julie nähme keine Notiz von ihm. An der nächsten Kreuzung aber würde sie von einem Lastwagen gerammt werden. Der Unfall forderte das Kind. – *Variante Rot:* Der drängende Rhythmus eines Bolero verliert sich im Rauschen störender Frequenzen. Zerstreut greift eine Hand zum Radio. Das Geräusch eines dumpfen Aufpralls. Valentine fährt zurück. Im Scheinwerferlicht liegt die angefahrene Hündin. Valentine streichelt das wunde Tier und trägt es umständlich in ihren Kleinwagen. Sie pflegt das Tier und bringt es ihrem Besitzer zurück. Die Hündin hat ein rotes Fell und ist schwanger.

Von den vier Varianten ist einzig die rote vom Filmemacher autorisiert. Sie stammt aus «Trois couleurs. Rouge». Das Abschlusswerk seiner Trilogie ist wohl das stimmigste, es lässt die Eigenarten seiner Vorläufer – «La double vie de Véronique» (1991 als Vorstudie), «Trois couleurs. Bleu» (1993) und «Trois couleurs. Blanc» (1994) – im richtigen Licht der Gesamtkomposition erscheinen. Zur Charakterisierung der Konstellationen und Passionen der früheren Werke sei es erlaubt, in der zentralen Zufallssituation von «Rouge» die anderen Varianten zu spiegeln. In der Dramaturgie Kieslowskis nämlich offenbaren die Zufälle die

Irène Jacob

Seelen der Figuren.

«Rouge» könnte gelesen werden als eine Studie über zwei respektive vier Menschen und ihre Befindlichkeit in einer Situation der *post-histoire*. Die calvinistische Metropole Genf respektive die reiche Schweiz geben für Kieslowskis Versuchsanlage eine ideale Umgebung ab. Die beiden Hauptfiguren leiden, ohne dass sich für ihr Unglück, ihr Gefangensein hinreichende Gründe angeben liessen. Die junge Genfer Schauspielerin Irène Jacob, in Kieslowskis früherem Film die Darstellerin der Véronique, ist die schöne Seele, voll von Mitgefühl für die Welt und ihre Mitmenschen. Doch Valentine, Studentin und Fotomodell, will in ihrer inneren Schönheit erst noch erkannt werden. Sie dürstet, mit ihrem Geliebten im Ausland verkehrt sie nur über Telefon, ihr Bruder hängt an der Droge.


Jean-Louis Trintignant, Irène Jacob

Der Zufall führt sie eines Abends zu einem verbitterten alten Mann, dessen streunende Hündin sie überfahren hat. An dem verletzten Tier ist der pensionierte Richter (Jean-Louis Trintignant) jedoch nicht besonderns interessiert. Er beschäftigt sich lieber damit, die intimen Telefongespräche seiner Nachbarn abzuhören und mitzuschneiden. Valentine ist entsetzt, fühlt sich aber auf geheimnisvolle Weise zu dem alten Zyniker hingezogen. Und dieser wiederum beginnt, sich aus seiner starren Haltung zu lösen, sich allmählich unter dem Einfluss der Begegnungen und Gespräche mit der jungen Frau zu öffnen. Die sonderbare Beziehung zwischen dem Richter und Valentine, für den einen zu spät, für den anderen zu früh, macht neue Zufälle und Begegnungen möglich.

Im Bildmedium Film wird in der Regel indikativisch erzählt. Es wird gezeigt, was erzählt wird. Doch dieser Wirklichkeitsform scheint Kieslowski zu misstrauen. Ihn interessieren die Möglichkeiten in und hinter der Wirklichkeit, er besteht auf dem Zufall, auf der Sensibilität für das, was zu-kommt. Er bricht mit gängigen Realismen und tendiert zu einer Art filmischem Konjunktiv. Er akzeptiert dabei das Positive des Bildhaften und das Präsente des Szenischen, aber er relativiert das Wahrscheinliche: Er schränkt es ein durch sein Erzählen in Varianten und Versuchsanordnungen, zum Beispiel in «Przypadek» (Der Zufall, möglicherweise, 1981), oder in den Zyklen «Dekalog 1-10» und «Trois couleurs». Er setzt das Gezeigte in Beziehung zu anderen, verborgenen oder nicht sichtbaren Möglichkeiten. Konsequent stören die Zufälle die Planbarkeit des Lebens, machen ein lineares folgerichtiges Erzählen unmöglich. Kieslowskis Filme sind deshalb keine Biografien, er entwirft skizzenhafte Fragmente.

Leichter fällt es, die Wirklichkeitsformen auszugrenzen, die Kieslowski nicht meint. Die Auseinandersetzung mit den politischen Idealen der französischen Revolution – Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit – interessiert ihn nicht. Bereits in seinen frühen polnischen Spielfilmen «Amator» (Der Filmamateur, 1979) und «Bez konca» (Ohne Ende, 1984) deuteten sich seine Skepsis gegenüber der politischen Aufklärung an. Kieslowski misstraut aber auch der überfordernden Fiktion von Freiheit als Voraussetzung für moralisches Handeln. Seine Zweifel an der moralischen und juristischen Logik hat er vor allem im «Dekalog»-Zyklus entfaltet. Aber auch Freiheit als euphorische Selbstverwirklichung wäre für den radikalen Pessimisten zu modisch, zu trivial, zu handlungsoptimistisch.

Vielleicht liesse sich Kieslowskis Stil als «Realismus der Seele» (nicht der Psychologie) charakterisieren. Die Seele wäre der existentielle Schauplatz der Selbst-Findung. Freiheit käme dabei als durchaus zwiespältiger Wert in den Blick. Als bewusste Wesen sind die Menschen zur Freiheit verdammt und müssen Verantwortung für ihr Leben übernehmen – oder vielleicht vorsichtiger: auf Situationen bewusst antworten. Das Leben ist aber zu komplex und zu reichhaltig, als dass es Kieslowskis Figuren überblicken und planend meistern könnten. Sie *haben* keine Persönlichkeit, sind im Sinne von Robert Musil ohne Eigenschaften. Ihre Seele ist vielmehr eingelassen: in einen Körper, in Beziehungen, Krisen, Stimmungen, Farben und (musikalische) Themen. Unter der existentiellen Perspektive der Freiheit erweist sich die Selbstwerdung als riskanter und schmerzlich konkreter Prozess. Die Figuren können den günstigen Augenblick treffen, sie können aber Chancen oder gar den Sinn ihres Lebens auch verfehlen. Im Doppelsinn von Erleiden und Verdichten erweist sich bei Kieslowski das Leben als Passion. Freiheit als konkrete Lebensaufgabe kann gelingen in einer gesteiger- ▶

ten Aufmerksamkeit für das Andere, sie glückt in der Liebe.

In der Trilogie bedeuten die Farben weder Ideen noch Charaktereigenschaften der Figuren. Sie stehen vielmehr für ihre existentielle Gestimmtheit, Luzidität oder Passion. Diesem relationalen Verständnis der Seele entsprechen insofern Einsichten moderner Physiologie, als auch dort die Farben nicht ausschliesslich als Eigenschaften von Körpern verstanden werden. Durch die unterschiedliche Beschaffenheit der Oberflächen wird nur ein Teil der auffallenden Strahlen zurückgeworfen bzw. durchgelassen. Die Wahrnehmung der Farben hängt deshalb immer auch von der einfallenden Strahlung ab. An der Länge der Lichtstrahlen können Farben gemessen und in einem bestimmten Spektrum von Blau bis Rot vom menschlichen Auge wahrgenommen werden. In einem entsprechenden Spektrum ortet die Trilogie die Passionen der Seele. Es reicht von Freiheit/Angst bis zu Liebe.

In märchenhafter Leichtigkeit und Ironie erzählt *«Blanc»* vom Scheitern einer Ehe. Dominique, die Frau, klagt vor Gericht ihren Anspruch auf Orgasmus ein. Der vertriebene Mann, Karol, rächt sich tapfer mit einer List, lockt die Frau mit seinem Vermögen und wird ihrer schliesslich habhaft im Gefängnis. In der populären Form einer schwarzen Komödie entlarvt Kieslowski Haltungen des Anspruchs (Gleichheit vor dem Recht) und der Machbarkeit als Fallen der Liebe. Ihre Helden wecheln Welten und Kleider (vor allem schwarze und weisse). Ihr Orgasmus verbrennt als Strohfeuer im blendenden Weiss. Bei soviel Wille und Anstrengung bleiben sich die Begehrenden fremd, ihre Art der Ergriffenheit kennt (noch) keine Farbe.

In *«Bleu»* reisst ein Unfall eine junge Frau, Julie, jäh aus ihrem Glück. Sie verliert das Kind, den Mann und die Musik. Was nicht ihr Selbst ist, kann ihr genommen werden. Diese traumatische Erfahrung lässt sie schier verzweifeln. Doch ihre Verneinung ist keine absolute (schwarz-weiss). Das Blaue birgt eine spirituelle Freiheit, die aus der schmerzlichen Erfahrung der Vergänglichkeit und des Verlustes tiefes Vertrauen schöpft. Julie ist der Welt fremd geworden. Als Selbstfindling ist sie radikal mit der Frage konfrontiert, was sie im Innersten zusammenhält, wer sie sein darf? Ihre Liebe wird sich nicht mehr heftig verbrauchen, aber sie spürt angedeutet - im Blau - eine tiefe, umfassende Einheit.

Irène Jacob (rechts)

Die beiden von Irène Jacob verkörperten Heldinnen in *«La double vie de Véronique»* und *«Rouge»* sind Seelenverwandte. Véronique ist eine Lichtgestalt. In ihrem Eifer für die Musik jedoch droht sie zu schnell zu verbrennen, findet sie nicht den Wachs, in den sie ihren brennenden Docht einlassen kann. Mit der Verdoppelung in der Liebe verweist Kieslowski im zweiten Teil des Films auf ein rettendes Medium.

Auch die schöne Seele Valentine macht sich zu Beginn des Films keine Gedanken um eigene Verletzungen. Sie geniesst die soziale Anerkennung, aber sie erreicht die anderen nicht wirklich. Sie möchte etwas Gutes tun, aber weiss nicht, wie sie dem Bruder helfen oder den Freund berühren könnte. Sie verzehrt sich im guten Willen und äusserlicher Brüderlichkeit. Durch Zufall stösst sie auf den scheinbar gleichgültigen, vom Leben enttäuschten Richter. Dieser hört alles, Valentine sieht zuvieles nicht – sie ist zu rein für die Einsicht in die Bosheit der Welt, in den Verrat an der Liebe. Die Begegnungen werden für beide zur Gnade. Der Richter wagt sich aus seinen Verstellungen – das Belauschen und das Richten erweisen sich als erbärmliche Karikaturen eines allwissenden Grossvatergottes. Und Valentine lernt sich anders als aktivistisch auf das durchaus auch böse Leben einzustellen. Der Richter flüstert ihr zu: «Vous pouvez être. Juste ça: être.»

Der zum Leben bekehrte Richter ist es, der Valentine in ihrer Schönheit erkennt. Vom Laufsteg der Modeschau aus sucht sie seinen Blick, doch sie findet ihn nicht, weil er sich, wie die Zuschauenden, hinter dem gleissenden Licht der Scheinwerfer versteckt. Kieslowski erlaubt keine direkte, biblische Erkenntnis, kein *happy end.* Die (Er-)Lösung liegt nicht in der erzählten Geschichte, sondern in ihrer Sublimierung. Die Einsicht in die Zerbrechlichkeit der Liebe lässt Hoffnung nur gelten als gegenwärtige Sensiblität für das, was auf eine(n) zukommt. Kieslowski erzählt deshalb seine Geschichte als ironisch gebrochenes Vexierspiel, als offenes Verweissystem mit Fragmenten des Zufalls. Die spirituellen Dimensionen dieses Filmes lasssen sich nicht benennen, sie erschliessen sich nur durch das geduldige Enträtseln ihrer Geheimnisse. Wohl zu vorschnell lehnen ungeduldige Zeitgenossen die Einlassung von Kieslowskis verhalten versöhnlicher Eschatologie in seine Ästhetik, in seine Art, die Dinge zu sehen, als manieristisch ab. ■

Ausgerechnet Zoé

Regie: Markus Imboden
Deutschland/Schweiz 1994

Michael Lang

Eine 22jährige Hamburgerin, alternativ im Denken, Studentin, erfährt, dass sie erstens nicht schwanger, aber zweitens HIV -positiv ist. Was nun, wie weiter? Das ist die Frage in einem sehr bemerkenswerten Film des Berner Oberländer Regisseurs Markus Imboden («Bingo», 1990), der als Koproduktion des NDR, von Ruth Waldburgers Zürcher VEGA-Film und dem Schweizer Fernsehen DRS entstanden ist. Kein typischer TV-Film allerdings, sondern einer, der in seiner Endform durchaus in den Kinos programmiert werden könnte und diese Art der Auswertung zudem verdienen würde. Nicht nur, weil die formale Struktur die grosse Leinwand ertragen würde, sondern in erster Linie auch aus ethischen Gründen; man würde dieser Arbeit ein junges Publikum in den Sälen wünschen.

Doch nun zur Story. Die Basis für das von Markus Imboden selber verfasste Script waren authentische Aufzeichnungen einer direkt betroffenen Frau, die der Filmautor dann umsichtig dramatsiert hat. Szenisch rekonstruiert wird die Befindlichkeit Zoés (hervorragend interpretiert von der 21jährigen Nicolette Krebitz) in der Zeit unmittelbar nach dem ärztlichen Befund, dann aber auch die Reaktion des sozialen Umfeldes auf die, sagen wir es ruhig so, schockierende Nachricht. Womit nun aber sofort ein Missverständnis auszuräumen ist: Imbodens Chronik einer dramatischen Lebensveränderung mit tragischen Akzenten ist alles andere als ein billiges Aufmischen der von gewissen Medien mittlerweile bis an die Grenze des Überdrusses strapazierten Aids-Thematik.

Was an «Ausgerechnet Zoé» fasziniert, ist, wie mit dem Unalltäglichen im Alltäglichen umgegangen wird. Die erste und die folgenden Begegnungen mit dem Freund (der nota bene mit der Übertragung des Virus nichts zu tun hat) werden geschildert, das irritierte Verhältnis zu einer sehr engen Freundin und ihrem Lebenspartner, die ungeklärte Situation mit der Mutter. Und, ein weiteres wichtiges Moment, Zoés Verhalten danach, gegenüber Männern. Die Kernfrage ist klar: Ist für Zoé ein normales Leben überhaupt noch möglich im stetigen Bewusstsein einer unheilbaren Krankheit?

Imboden entscheidet sich für ein grundsätzliches und offenes Ja, für das notwendige Experiment einer kalkulierten Flucht nach vorn quasi. Durchaus plausibel wird so das fatale Dilemma hergeleitet, in das Zoé, eine emanzipierte, freidenkende Person, geraten muss. Soll sie sich fortan sexuell neutral verhalten, Enthaltsamkeit üben? Oder, trotz Bedrohung, weiterhin dem Lustprinzip frönen? Eine bequeme Antwort will der Film nicht geben, nicht auf diese Fragen. Sie bilden aber das vorwärtstreibende Moment im ganzen Plot, der zwischenmenschliche Begegnung zuweilen durchaus in einer süffig arrangierten Form schildert, ohne aber in die gefährlichen Gewässer des Boulevardesken abzugleiten. Das ist ein Glücksfall: Markus Imboden ist nicht den Versuchungen der bekanntermassen unerbittlich fordernden Fernseh-Voyeurismen erlegen.

Noch gewichtiger allerdings ist ein anderes Qualitätsmerkmal dieser anregenden, spannend aufgemachten Geschichte: Unseres Wissens ist dieses medial oft gefährlich ausgereizte Tabuthema selten mit derartig unverklemmter Leichtigkeit filmisch dargeboten worden. Es darf sogar von einem überraschend komödiantischen Anflug gesprochen werden, der aber die Ernsthaftigkeit nie auslässt. «Ausgerechnet Zoé» lebt von einer positiven Einstellung, die weit über den HIV-positiv-Fakt hinausstrahlt: Es ist eine Grundstimmung, die sofort nach dem Beiwort «Respekt» ruft, ein Achtungserweisen gegenüber einem Ereignis, das alle treffen könnte und dessen psychische und physische Tragweite ohnehin nur Betroffene ermessen können. Zoés Figur wird in diesem Film also nicht plump herausgestellt, gar ausgeweidet, sondern erweist sich als dynamischer Dreh-und Angelpunkt des Ganzen, als provozierender Reibungs- und Widerstandspunkt auch. Zoé ist die Heldin, weil sie sich selbst ist, und zwar so, dass sie Zuschauer und Zuschauerinnen auf ihrem Weg ein Stück mitnimmt. In einem solchen Fall ist es wohl angezeigt, von einer bestehenden Identifikationsebene zu sprechen!

Und ein Letztes: Imboden rückt seine Hauptperson nicht auf billige Weise in eine Opferrolle, formt sie aber auch weder zu einer unmenschlich verzweifelten noch zu einer übermenschlich tapferen Persönlichkeit. Zoé ist einfach da, sie will in der Welt bleiben, solange es geht. Nicht dem Schicksal stur zum Trotz, aber trotzdem. Dass ein höchst interessantes, unerwartetes Ereignis in Zoés Freundeskreis schliesslich das ganze Drama auf eine universelle Ebene bringt – die Frage nach Leben und Tod ganz anders stellt, als vermutet –, ist ein gelungener Drehbuchdreh. Bleibt anzumerken, dass dieser, nennen wir ihn Kinofilm fürs Fernsehen, an einleuchtend stimmig gewählten Schauplätzen auf Sylt und in Hamburg mit einem Budget von 1,7 Millionen deutschen Mark abgedreht worden ist, in einer einnehmenden Bildsprache daherkommt und weitgehend gut besetzt ist. «Ausgerechnet Zoé» ist ein erstaunlicher ernstzunehmender Film, nicht nur für die Diskussion zur HIV-positiv-Problematik, sondern für die Sache der Lebens-und Überlebenshoffnung an sich. ■

Ausstrahlungstermine: 11.9.1994, 20.00 Uhr, Schweizer Fernsehen DRS; 21.9., 20.14 Uhr, ARD.

Personne ne m'aime

Regie: Marion Vernoux
Frankreich/Schweiz 1993

Judith Waldner

Annie ist fünfzig, kein bisschen schüchtern, und sie trinkt gern mal ein Bier – oder zwei. Eines Nachts wird sie von ihrem Liebhaber aus der Wohnung geworfen; er schmeisst ihr die Kleider nach und die Tür gleich hinter ihr ins Schloss. Annie macht kurz Station bei ihrer verflossenen Liebe Lucien, gegen Morgen trifft sie bei ihrer Schwester Françoise ein. Die ist ganz das Gegenteil von ihr: verheiratet, zickig, leicht verklemmt, stets um ihr Äusseres besorgt und immer mit einem ganzen Arsenal von Beruhigungstabletten unterwegs. Der Gatte von Françoise befindet sich angeblich an einem Kongress, irgendwo in nördlichen Gefilden. Die beiden Frauen aber vermuten ihn eher mit einer Geliebten auf Reisen und beschliessen, ihn aufzustöbern. Geplant, getan: Am Morgen fahren sie in einem alten, klapprigen Campingbus gen Norden.

Aus dem Duo wird bald ein Quartett. Unterwegs machen die zwei Station in einem Hotel und treffen dort Cri-Cri, Chefin des Hauses. Sie hat die Nase voll vom Ehemann, vom täglichen Einerlei und beschliesst, sich wieder auf eigene Füsse zu stellen. Cri-Cri schliesst sich Annie und Françoise an und lädt zudem die Hotelangestellte Dizou – übrigens die einzig glücklich verheiratete Frau im Film – ein, ebenfalls mitzukommen. Damit sich Dizous sehnlicher Wunsch, das Meer zu sehen, endlich erfüllt.

Eine Handvoll Frauen geht also auf Reisen: Die zwei Freundinnen in «Shirley Valentine» (1988), die Ladies «Thelma und Louise» (1991), die Damen aus «Enchanted April» (1992) oder aus «Bhaji on the Beach» (1992) lassen grüssen. In obigen Beispielen suchten die Frauen meist das Weite, um sich vom Alltagstrott und von männlicher Bevormundung zu distanzieren, um zu sich selber zu finden. Immer – ausser in «Thelma & Louise», wo der Ausflug abrupt im kargen Gebirge geendet hat – war das Meer das Ziel. Und da stand jeweils eine versöhnliche Stimmung an, liess doch die ozeanische Weite viele Probleme zu Kleinigkeiten schrumpfen. «Personne ne m'aime» macht hier keine Ausnahme.

Bernadette Lafont, Bulle Ogier

Nur gerade 26 Jahr alt ist die französische Regisseurin Marion Vernoux. Zur Arbeit beim Film kam sie via eine Assistenz bei der Produzentin Lise Fayolle (von den von ihr produzierten Filmen dürfte hierzulande «La dentellière», 1977, von Claude Goretta der bekannteste sein). Dann hat Marion Vernoux bei verschiedenen Drehbüchern für Kurzfilme mitgearbeitet, später dasjenige für «Pacific Palisades» geschrieben, welches Bernard Schmitt 1989 in einen letztlich nicht sehr überzeugenden Film verwandelt hat. 1991 dann hat Madame Vernoux im Auftrag von *La Sept* und *Arte* einen Fernsehfilm, für den sie auch das Buch geschriebe hat, realisiert: *«Pierre qui roule»*. Die TV-Produktion erzählt von der Beziehung einer jungen Witwe mit einem um einiges älteren Mann, dessen Gefühle für sie langsam wachsen, obwohl er das vorerst überhaupt nicht will.

Doch zurück zur Story von Mario Vernoux' Spielfilmdebüt. Der Trip im klapprigen VW-Bus ist nämlich nur ein Strang der Geschichte, deren Zeitstruktur gewissermassen aufgebrochen ist. Das heisst: Die Reise der Frauen ist mit zahlreichen Rückblenden angereichert, die – zumindest zu Beginn des Films – nicht immer gleich als solche zu erkennen sind. Zudem gibt es verschiedene Parallelhandlungen. Das macht «Personne ne m'aime» jedoch nicht verwirrlich, das fordert jedoch von den Zuschauerinnen und Zuschauern, sich auf Überraschungen und Unvorhersehbarkeiten einzulassen, die Lebendigkeit des Films zu geniessen. Neben der Reise des Quartetts in den Norden wird die Geschichte von Annie und ihrer Tochter Marie, dem inzwischen erwachsenen Kind aus ihrer Verbindung mit Lucien, erzählt. Zudem geht es um die Vater-Tochter-Beziehung zwischen Marie und Lucien, um Maries nicht gerade glückliche Männerbekanntschaften und um eine Hochzeit. Kompliziert? Nein! Es stört ganz und gar nicht, dass nicht von Anfang an alles klar ist, und am Schluss des Films finden sich alle Personen zusammen, familiäre und ande-

Bulle Ogier

re Zusammenhänge und Beziehungen werden einsichtig.

Ein besonderes Kränzchen muss einerseits der Filmmusik von Arno – der die meisten Stücke gleich selber interpretiert –, aber auch der Schauspielkunst in «Personne ne m'aime» gewunden werden. Bulle Ogier als Françoise ist umwerfend, wenn sie im farblich assortierten Deux-pièces durch die Landschaft tippelt, alles mögliche ordinär findet, spätabends in einer Bar einen Eisenkrauttee bestellt und mit der Zeit doch ein bisschen auftaut. Bernadette Lafont gibt überzeugend die burschikose Annie, die sich, wie sie sagt, einen Panzer zugelegt hat, damit ihr die Verletzungen in Liebesdingen nichts mehr ausmachen. Annies Tochter Marie, die nie Glück zu haben scheint mit Männern, wird von der schönen Lio dargestellt und ist schlicht zum Verlieben. Nicht minder überzeugend Michèle Laroque als Cri-Cri, Maaike Jansen als Dizou und Jean-Pierre Léaud als Lucien. Er und Bernadette Lafont waren übrigens auch in Jean Eustaches «La maman et la putain» ein Leinwand-Paar: Marie und Alexandre. Das war 1973, und man kann ihre Beziehung in Vernoux' Film als Fortsetzung der damaligen Liaison betrachten, auch wenn am Schluss von Eustaches Film nicht Marie, sondern eine andere Frau von Alexandre schwanger war.

«Personne ne m'aime» ist ein Film über die Kämpfe, Krämpfe, Stärken und Schwächen verschiedenster Frauen unterschiedlichsten Alters, ein Film über ihr Kreuz mit den Männern, an dem sie immer wieder schwer zu schleppen haben. Die diesbezüglichen Probleme werden jedoch nie tränenselig ausgewalzt; wenn Marie wieder einmal neben einem vermeintlichen Märchenprinzen erwacht, und der ihr zu verstehen gibt, dass er es nicht leiden kann, mit einer Frau zu frühstücken, dann ist schon alles klar; dann ist das eben eine der bekannten, sehr tristen Geschichten, die das Leben betrüblicherweise manchmal selber zu schreiben pflegt. Nun geht es aber nicht um Schuldzuweisungen und Depressionen, sondern darum, wie die einzelnen Frauen mit der Liebe und ihren Tücken zurechtkommen, mit Sehnsüchten nach Nähe, mit Männern, aber auch mit Töchtern, wie beispielsweise im Fall von Annie. Wenn Françoise wieder einmal zu Beruhigungspillen greift, Cri-Cri ihren Kinderwunsch als unrealistisch bezeichnet, Annie so tut, als hätte sie eine Haut so dick wie ein Elefant, ist das eher schon leicht brutal als lustig anzusehen. Die Kunst dieses Filmes besteht eben nicht zuletzt darin, dass er sehr viel zu Lachen gibt, dass aber auch immer wieder Tieftrauriges zum Vorschein kommt, verschiedenste Seiten der Frauen gezeigt werden. Dabei bleibt immer klar: Sie schaffen es schon irgendwie – was bleibt ihnen auch anderes übrig? –, und viel Spass haben sie trotz allem.

«Personne ne m'aime» ist ein kleines Bjiou, dessen Farbdramaturgie nota bene ins Auge sticht: Ein nie kalt wirkendes Blau herrscht vor, farbige Akzente wie knallrote Kleider oder leuchtendgelbe Gegenstände sprechen für viel Farbgefühl und vermitteln Stimmung. Marion Vernoux' Film ist nah am Leben, voller zärtlicher und zänkischer Momente, vergnüglich, wobei der nicht zu knapp vorhandene Humor nie auf Kosten der Figuren geht.

Also, meine Damen: Pesonne vous aime? – Niemand liebt Euch? Das Kinopublikum sicher! ■

Pipä huivista kiinni, Tatjana

Regie: Aki Kaurismäki
Finnland 1994

Tatjana – Take Care of Your Scarf

Dominik Slappnig

Eine Vorbemerkung: Warum Tatjana auf ihren Schal aufpassen soll, wird aus der Handlung des Films nicht ganz ersichtlich. Solange sie ihn trägt, geht alles gut. Einmal gibt es einen Unfall – da trägt sie ihn nicht.

Die Geschichte könnte auch ein Traum sein. Indizien dazu sind vorhanden: Ein Auto mit vier Insassen, zwei Männer vorne, zwei Frauen hinten, prallt durch die Scheibe eines Cafés. Die Trümmer liegen auf der Kühlerhaube. Der Fahrer lehnt sich aus dem Auto und bestellt, als wäre es das normalste der Welt, einen Kaffee. Oder einige Szenen vorher das gleiche Auto, das für eine Motorenreparatur einem Mechaniker übergeben wurde. Zur Feineinstellung reisst dieser einige Teile aus dem Motorblock heraus. Nun läuft der Wagen wie geschmiert.

Die Geschichte könnte sich auch so zugetragen haben: Valto (Mato Valtonen) arbeitet bei seiner Mutter als Schneider an der Nähmaschine. Sie raucht eine dicke Zigarre. Als er hinter ihrem Rücken einen Zug davon nimmt, schlägt ihn die Alte. Als es im Atelier keinen Kaffee mehr gibt, weder in der Kanne noch im Thermos, presst Valto seine Hand zur Faust. Er verlässt die Schneiderei, nimmt den Schlüssel vom Türrahmen und sperrt seine Mutter im Atelier ein. Anschliessend holt er seinen Wagen aus der Reparaturwerkstatt. Zusammen mit dem Mechaniker Reino (Matti Pellonpää) macht er eine Probefahrt. Dabei sitzt Valto am Steuer, neben ihm Reino, der flaschenweise Wodka trinkt, zwischen ihnen eine Kaffeemaschine, die Valtos Lebenssaft produziert, und ein Plattenspieler, der Musik aus den fünfziger Jahren spielt. Unterwegs treffen sie auf eine Russin und eine Estin. Tatjana (Kati Outinen) und Klavdia (Kirsi Tykkyöinen) warten schon zu lange auf ihren Bus, der sie zum Hafen hätte bringen sollen. Zu viert machen sie sich auf den Weg. Zwei Tage und zwei Nächte sind sie unterwegs. Zusammen sprechen sie nicht viel mehr als zwei Sätze. Einmal jedoch umarmen sich zwei: Tatjana sitzt an eine Wand gelehnt, Reino setzt sich neben sie. Sie legt ihren Kopf auf seine Schulter. Er legt seinen Arm um sie. Wie

zwei alte Freunde, die sich nach jahrelanger Trennung wieder versöhnen. Die Szene ist ergreifend. Danach kurvt der Film seinem Ende entgegen. Die zwei bleiben zusammen. Valto kehrt allein nach Hause zurück. Er nimmt den Schlüssel vom Türrahmen, öffnet die Tür und setzt sich an die Nähmaschine. Die Mutter setzt Wasser für neuen Kaffee auf.

Vielleicht ist die Geschichte auch beides: Wirklichkeit und Tagtraum zugleich. Valto hat die Schneiderei gar nie verlassen. Er träumt nur von der Rebellion gegen seine Mutter, während er an der Nähmaschine sitzt und arbeitet. Er erfindet Geschichten und Personen, die sein Leben ausfüllen. Dabei sind die Figuren, die er sich ausdenkt, genauso einsam wie er selber. Es sind Personen, denen Rituale helfen, den Tag durchzubringen. Sie tragen spitze Schuhe, die täglich poliert werden müssen, sie trinken kübelweise Kaffee und leeren Wodkaflaschen in einem oder zwei Zügen. Und wenn sie zusammen sitzen, so liefern sie sich dem Schweigen aus.

«Pipä huivista kiinni, Tatjana» ist nicht Kaurismäkis bester Spielfilm, dafür sein kürzester. Nach einer knappen Stunde ist zu Ende, was nie richtig in Fahrt gekommen ist. Dabei ist der Film gar nicht schlecht. Alles, was einen Kaurismäki ausmacht ist vorhanden: die Lakonik der Erzählweise, der überraschende Witz, die finnische Traurigkeit. Aber vielleicht hat sich der Filmemacher für einmal mit der Kürze seines Films selber geschadet. Wer zu lange an einem Diamanten schleift, kann ihn auch zerstören. In «Tatjana» ist nicht mehr viel da von jener Kraft, der von einem Kleinod wie beispielsweise «Tulitikkutehtaan tyttö» (Das Mädchen aus der Streichholzfabrik, ZOOM 20/90) ausgegangen ist. Vielmehr wirkt der Film an einigen Stellen langatmig, sich gerade noch von Pointe zu Pointe rettend, die Kaurismäki immer noch zu plazieren versteht. «Tatjana» ist etwas zu enigmatisch geraten, unzugänglich für jene, die nicht der Kaurismäki-Familie angehören, etwas zu abgedroschen, vielleicht, für jene, die schon lange dabei sind. Doch jeder Filmemacher soll sich einmal einen Ausrutscher leisten können, auch zwei, wenn es denn sein muss, vor allem wenn sich dieser Ausrutscher immer noch deutlich von der Masse der Durchschnittsfilme abhebt. Und doch möchte man dem Finnen zurufen: "Aki – Take Care of Your Scarf". ■

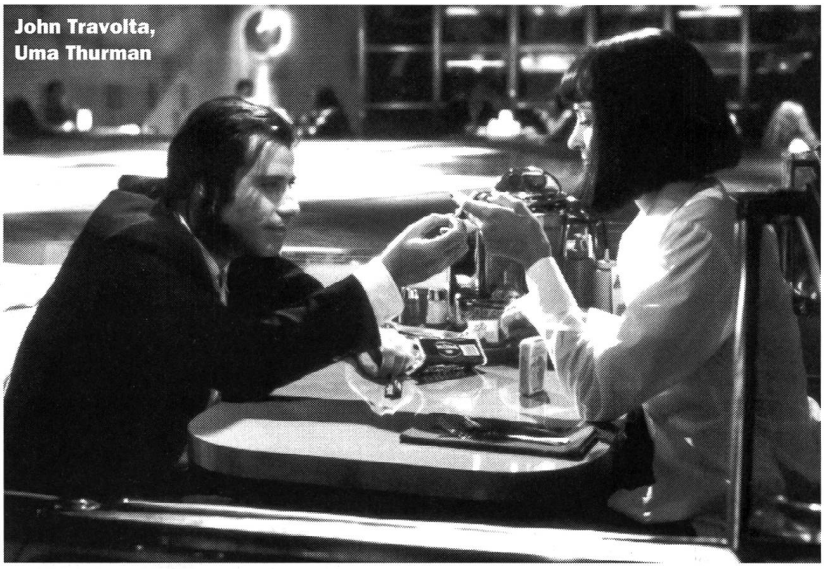
Pulp Fiction

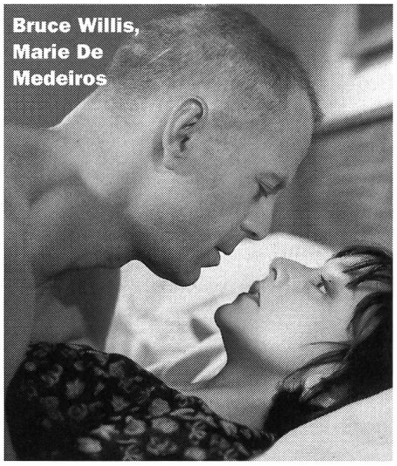
Regie: Quentin Tarantino
USA 1994

Antonio Gattoni

Nanni Moretti hätte wohl auch beim Anschauen des Films «Pulp Fiction» den Kinosaal fluchtartig verlassen. Die Gewaltszenen des Films «Henry: Portrait of a Serial Killer» (1986) von John McNaughton, über die sich Moretti in seinem Film «Caro diario» (ZOOM 8/94) entrüstet, sind zwar in ihrem kruden Realismus und ihrer Rohheit kaum zu überbieten, doch kommen in «Pulp Fiction», dem zweiten Spielfilm des amerikanischen Regisseurs Quentin Tarantino, noch zwei weitere Steigerungsmomente hinzu: das Lachen und purer Zynismus. Da wird einem Menschen während einer Autofahrt buchstäblich das Gehirn weggepustet und der Zuschauer muss lachen, weil der fatale Schuss ein in Slapstickmanier gebotenes Versehen war und die nächsten paar Minuten der makaber-grotesken Frage gewidmet sind, wie das überall im Wageninnere verspritzte Blut möglichst effizient und schnell weggeputzt werden kann. Kontrovers und in der Gewaltdarstellung an der Grenze des Erträglichen war bereits Tarantinos Erstling «Reservoir Dogs» (1991). Auch in diesem Film geht es, ähnlich wie in «Pulp Fiction», um eine Bande von Gangstern, die sich gegenseitig auf brutalste Weise um die Ecke bringen. Wenn auch Tarantinos Filme von der Story her bestenfalls B-Movie-Niveau erreichen, und der dürftige Inhalt gut in die Klischeekiste der Mythen um harte Männer, Pulverdampf und möglichst bluttriefendes Sterben passt, so sind sie dennoch etwas vom Innovativsten, was das neue amerikanische Kino zu bieten hat.

Tarantino, der die Regieausbildung am renommierten Sundance Institut absolviert und anschliessend als Drehbuchautor gearbeitet hat, ist ein Meister des schrägen und pietätlosen Gebrauchs von Versatzstücken, vor allem aus dem Genre des Gangsterfilms (Film noir, Roger Corman-Filme) und des Horrorfilms (Hammer-Filme). Pulp wird im Amerikanischen das billige Papier genannt, auf dem in den dreissiger und vierziger Jahren Gangstergeschichten im Groschenformat erschienen sind. Wie Tarantino in seinem neuen Film drei solcher Pulp-Geschichten (von ihm selbst geschrieben) ineinander verschachtelt, die Figuren von der einen Geschichte in die andere laufen lässt, ihnen vertrackt-absurde Dialoge in den Mund legt und sie nach Belieben wie Gegenstände beseitigt, dazwischen immer wieder unerwartete Wendungen einbaut und zu guter Letzt den Bogen von der Anfangssequenz zur überraschenden Schlussauflösung schliesst, zeugt von einer erfrischend frechen und unkonventionellen Art im Umgang mit Dramaturgie und Erzählnormen.


John Travolta, Uma Thurman


Bruce Willis, Marie De Medeiros

Beispielhaft für Tarantinos fast surreale Zerdehnung und ironische Überzeichnung von Versatzstücken ist die Szene, in der John Travolta als kleiner Gangster die Frau seines Bosses (Uma Thurman) in ein skurriles Schnellimbiss-Restaurant ausführt, das von der schnulzig-kitschigen Wiederbelebung alter Rock-und Filmmythen lebt. Die beiden nehmen in einem riesigen Cadillac Platz, werden von einer «Marilyn Monroe»-Kellnerin umschwirrt, bestellen ein «Buddy Holly»-Steak und gewinnen schliesslich einen Wettbewerb im Twist-Tanzen. John Travolta, der in der Rolle des «greasigen» Kleinganoven ungewohnt diabolische Züge trägt, legt als sockenbewehrter Twisttänzer eine burlesk anmutende Solonummer aufs Parkett. Welch eine Travestie auf «Saturday Night Fever»!

Ich höre es klingeln. Es wird wohl Nanni Moretti sein... ■

Wachtmeister Zumbühl

Regie: Urs Odermatt
Schweiz/Deutschland 1994

Franz Ulrich

Der Titel «Wachtmeister Zumbühl» erinnert an eine Ikone des «alten» Schweizer Films, Leopold Lindtbergs «Wachtmeister Studer» (1939). Beide Polizisten haben als eigenwillige bis sture Einzelgänger ein Verbrechen zu lösen – Studer (Heinrich Gretler) einen Mord, Zumbühl (Michael Gwisdek) eine Vergewaltigung. Während Studer den mächtigen Gemeindepräsidenten Äschbacher erst nach langwierigen, minutiös geführten Nachforschungen und einigen Rückschlägen erst am Schluss des Films als Täter überführen kann, steht für Zumbühl schnell fest, dass die Maria (Anica Dobra), die er eines Nachts übel zugerichtet im Güterbahnhof von Napfmoos im Kanton Nidwalden findet, von seinem Sohn Albin (Jürgen Vogel) vergewaltigt worden ist, nicht vom Gemeindepräsidenten Mathis (Rolf Hoppe), dem ebenso schlitzohrigen wie unsympathischen Dorfgewaltigen und Kiesgrubenbesitzer, bei dem Maria als Büroangestellte arbeitet. Für Zumbühls Rechtsempfinden gibt es nur eine Alternative: Entweder heiratet Albin die geschändete junge Frau oder er stellt sich der Polizei. Maria zu fragen, was sie dazu meint, kommt ihm nicht einmal in den Sinn.

Im Gegensatz zum mürrisch-jovialen Wachtmeister Studer mit dem mitfühlenden «goldenen» Herzen ist Wachtmeister Zumbühl ein verschlossener, hager-asketischer, paternalistischer Typ, dessen Redlichkeit und Rechtschaffenheit leicht in sture Rechthaberei umkippen. Toleranz und Grosszügigkeit sind ihm fremd. So postiert er sich zu Beginn des Films ausgerechnet dann im nasskalten Hudelwetter vor der Dorfbeiz «Adler», um Blaufahrern aufzulauern, wenn eine behördlich bewilligte Freinacht stattfindet. Prompt geht ihm Gemeindepräsident Mathis in die Falle, worauf dieser seinen Führerschein für einige Zeit los ist. Mathis lässt seine Wut an einem aus, der sich nicht wehren kann: am Sohn des Wachtmeisters. Obwohl Albin das talentierteste Mitglied des vom Gemeindepräsidenten gesponserten Motocross-Teams ist, das in seiner Kiesgrube knatternd Übungsrunden drehen darf, verknurrt Mathis den stotternden, brillentragenden, selbstunsicheren Jüngling, wieder zu seinem Job als Kranführer in luftiger Höhe zurückzukehren. Auch sorgt er dafür, dass Albin im Schiessstand, wo jeder seiner Schüsse ins Schwarze trifft, nur Nuller zu sehen bekommt. Das erbost wiederum Zumbühl, der den Betrug von seinem Wohnungsfenster aus beobachtet hat, derart, dass er seinen Karabiner holt und auf die Scheiben ballert. Um die «Chancen» seines Sohnes, der nach seinem Willen ebenfalls Polizist werden soll, nicht zu gefährden, kommt er einer Disziplinarstrafe zuvor, demissioniert und wird Vorarbeiter im Napfmooser Bahnhof, in dessen Güterschuppen er die misshandelte und missbrauchte Maria findet. Als gelernter Polizist sichert er die Beweise und dokumentiert fotografisch alle Spuren. Zuerst versteckt er Maria in einem Güterwaggon, dann trägt er sie in seine Wohnung, legt sie in sein leeres Ehebett und pflegt sie fürsorglich.

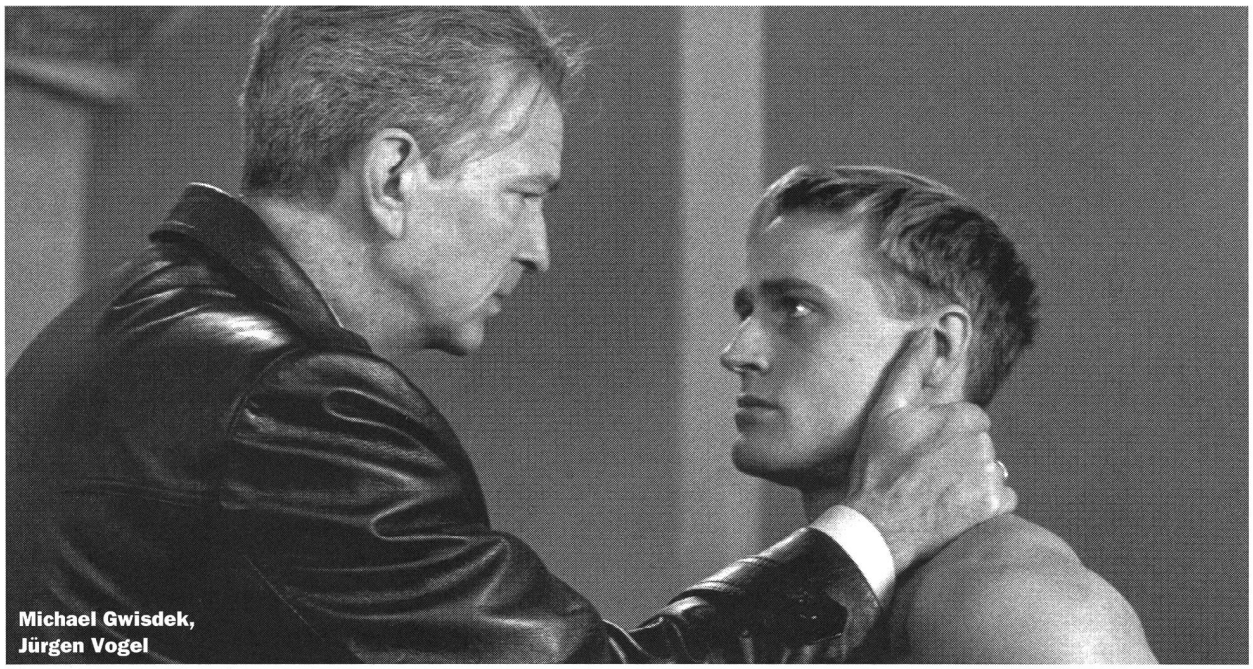
Um sein gestörtes Rechtsempfinden wieder ins Lot zu bringen, prügelt Zumbühl seinen widerstrebenden Sohn dazu, Maria einen Heiratsantrag zu machen. Aber Maria lehnt diese nachträgliche «Legalisierung» der Vergewaltigung ab. Ihr graust vor einem Leben mit dem sturen, einsamen Vater und dem von ihm unterdrückten, schwächlichen Sohn. Also bleibt für Zumbühl nur noch eine Konsequenz: Albin muss sich der Polizei stellen. Der weigert sich jedoch und flüchtet zu seiner Mutter, die Zumbühl vor 16 Jahren verlassen hat und in Bülach, «schon fast in Deutschland», bei einer Sekte lebt. Darauf zeigt Zumbühl seinen Sohn an und liefert fein säuberlich auch noch alle gesammelten Beweise.

Urs Odermatt, Jahrgang 1955, hat Zumbühls Geschichte in einem imaginären nidwaldnerischen Napfmoos anfangs der fünfziger Jahre angesiedelt, in einer Zeit also, in der er als Sohn eines Polizisten in Nidwalden aufgewachsen ist. Auf die Frage, ob «Wachtmeister Zumbühl» autobiografisch sei, antwortet Odermatt im Presseheft: «'Wachtmeister Zumbühl' ist nicht mein Vater. Wachtmeister Zumbühl ist mein Vater, mein Vetter, mein Onkel, mein Nachbar, dessen Kollegen und mein früherer Banknachbar aus der Schule. Ich kannte als Kind fast nur Polizisten. Alle Väter schienen Polizisten zu sein. Uniformierte und solche, die es gerne waren. Ich kenne aber auch den Alltag des Polizisten. Etwa den kleinen Schritt zwischen Integrität und Sturheit. Die Versuchung, nahestehende Verdächtige anders zu behandeln als fremde. In der Regel erbarmungsloser.»

Odermatt erzählt also eine Geschichte, deren Charaktere und Milieu ihm aus eigener Erfahrung vertraut sind. Zumbühl ist so etwas wie ein «typischer» (Inner-)Schweizer: verschlossen, dickschädelig, wortkarg, penibel korrekt, rechthaberisch, ein Mann, der alles seinen Prinzipien unterordnet. Er lebt in einer engen, abgeschlossenen Welt. Atembeklemmende Enge ist denn auch ein Charakteristikum des Films: Es gibt keine

Ausblicke in die Landschaft, fast alles spielt sich in geschlossenen Räumen ab – im Güterschuppen, im Bahnwaggon, in der miefigen Wohnung Zumbühls. Überhaupt ist das Zeitkolorit der sechziger Jahre recht gut getroffen, von den Oldtimern DKW und Borgward Isetta bis zum «East of Eden» Filmplakat in Albins Zimmer – eine Reminiszenz an einen berühmten Film, der ebenfalls einen Vater-Sohn-Konflikt zum Thema hat.

Aber Zumbühl wird nicht bloss als sturer, herzloser Typ geschildert, er ist auch menschlich sympathischerer Regungen und Gefühle fähig, was sich etwa in seiner Fürsorglichkeit für Maria zeigt. Die wohl eindrücklichste Szene des Films ist denn auch jene, in der Zumbühl in einem für ihn ungewohnten Redefluss Maria seine seelische Not als Polizist offenbart, der seit 20 Jahren im Durchschnitt jeden Monat einmal Eltern die schreckliche Nachricht überbringen muss, dass ihr Kind oder ein Angehöriger Opfer des Verkehrs geworden ist. Diese Szene verstehe ich als Hommage an Odermatts Vater Arnold, der während 50 Jahren die Verkehrsunfälle im Kanton Nidwalden dokumentiert hat. Diese Bildersammlung Arnold Odermatts, von der ein Teil im Film zu sehen ist, erschien letztes Jahr in dem vielbeachteten Fotoband «Meine Welt. Photographien von 1939 - 1993» im Berner Benteli Verlag und wird auch als Ausstellung in verschiedenen Schweizer Städten zu sehen sein. Der Vater des Regisseurs hat auch die Standfotos zum Film gemacht (Übrigens ist auch das illustrierte Drehbuch in Schriftdeutsch und Nidwaldner Dialekt im Benteli Verlag erschienen, und die von Norbert J. Schneider nach Motiven von Brahms und Schubert komponierte Musik ist auf einer Colosseum-CD erhältlich).



Michael Gwisdek, Jürgen Vogel

Zu den gelungeneren Aspekten von «Wachtmeister Zumbühl» gehört Odermatts Bemühen, seine Geschichte nicht zu zerreden, sondern vorwiegend in Bildern zu erzählen (erfolgreich unterstützt von der Kamera Rainer Klausmanns). Dazu gehören auch öfters wiederkehrende Bildmotive, etwa wenn Zumbühl sich ausschliesslich von «Landjägern» zu ernähren scheint. Auch die Lakonik der Dialoge überzeugt (die Synchronisation der meist deutschen Schauspieler und Schauspielerinnen mit Nidwaldner Laienspielern unter der Leitung von Franz Troxler ist erstaunlich gut gelungen). Allerdings wird da manchmal auch des «Guten» zu viel getan, etwa wenn das Sprachlosigkeit signalisierende, jeweils eine Szene abschliessend-wuchtig beendende Schimpfwort «Schafseckel» etwa ein Dutzendmal eingesetzt wird.

Als Charakter am überzeugendsten und von Michael Gwisdek sehr differenziert dargestellt ist Wachtmeister Zumbühl. Mit Ausnahme vielleicht von Anica Dobras Maria sind die meisten anderen Figuren zu eindimensional gezeichnet. Vor allem erscheint mir Albin zu blass, eine Kunstfigur. Zudem ist der Film nicht frei von karikaturhaften Übertreibungen und, wie mir scheint, psychologischen Unstimmigkeiten. Etwa die Überreaktion Zumbühls mit dem Gewehr oder wenn er zu Albin auf den Kran klettert, um ihm eine Tracht Ohrfeigen zu verabreichen. Auch eine Szene wie jene, in der Albin an zusammengeknüpften Leintüchern aus dem Fenster klettert und gleich darauf Maria sich aus einem anderen Fenster davonmacht, gerät arg nahe zum blossen Klamauk. So macht denn Urs Odermatts nach «Das gekaufte Glück» (1988) zweiter langer Kinofilm einen zwar zwiespältigen Eindruck, setzt jedoch – unter schwierigen Umständen entstanden – einen eigenwilligen, farbigen Akzent in der zur Zeit doch eher öden Schweizer Spielfilmlandschaft. ■

The Sirens

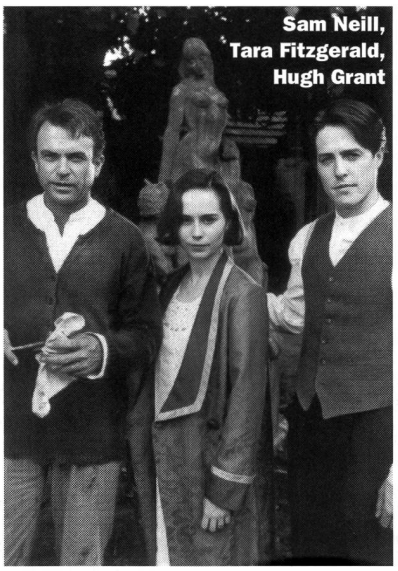
Regie: John Duigan
Australien, Grossbritannien 1994

Verführung der Sirenen

Dominik Slappnig

Eine Delegation von Vertretern der Anglikanischen Kirche schreitet durch die Gänge der Royal Academy in London. Man schreibt das Jahr 1923. Vor der Darstellung des Gemäldes «The Crucified Venus» des australischen Malers Norman Lindsay bleiben sie stehen. Abgebildet ist die Darstellung einer schokkierend nackten Frau. Der junge Geistliche Anthony Campion (Hugh Grant) wird ausgewählt, persönlich beim Künstler vorzusprechen, um ihn zur Rücknahme seines Bildes zu veranlassen. Zusammen mit seiner Frau Estella (Tara Fitzgerald) macht er sich mit dem Schiff auf den Weg nach Australien.

Als das junge Paar nach langer Reise in den *Blue Mountains,* wo das Haus Norman Lindsays steht, ankommt, sind der Maler, seine Frau, die Kinder und seine Aktmodelle gerade für ein Picknick weggefahren. Als der Künstler am Abend mit seiner Gefolgschaft zurückkommt, ist die Begrüssung dementsprechend kühl. Anthony versucht, so schnell wie möglich seinen Auftrag zu erfüllen, während sich Norman Lindsay (Sam Neill) abweisend und verschlossen gibt. Es sind die Frauen, die sich anfreunden. Estella vor allem mit den drei Musen des Malers. Bei einem morgendlichen Bad im nahen Fluss wird Estella von ihnen verführt. Sie erlebt erstmals eine andere Sexualität, über die sie mit ihrem Mann nicht sprechen kann. Doch Anthony weiss vom Bad im Fluss. Auf der Suche nach seiner Frau, war er zufälliger Zeuge des Vorfalls. Von nun an setzt ein Prozess ein, der es dem in erstarrten Formen lebenden Paar mehr und mehr ermöglicht, die von Erotik umspielte Welt des Malers Lindsay zu verstehen.


Sam Neill, Tara Fitzgerald, Hugh Grant

Portia de Rossi, Elle MacPherson, Kate Fischer

Die Abreise von Anthony und Estella wird herausgeschoben, zuerst gewollt, später erzwungen, da die Zugsverbindung in die *Blue Mountains* unterbrochen ist. Und als die beiden am Schluss im Zug abreisen, ist plötzlich mit einem Lächeln möglich, woran sie früher nie auch nur zu denken gewagt hätten. Hugh Grant, zurzeit auch zu sehen in «Four Weddings and a Funeral» (ZOOM 6-7/94), und Tara Fitzgerald spielen ihre Rollen als Ehepartner, denen langsam der Knopf aufgeht und die ihre Sexualität und die damit verbundenen Sehnsüchte und Wünsche langsam akzeptieren, wunderbar.

In einem durchschnittlichen Lexikon sucht man den Namen des australischen Malers und Schriftstellers Norman Lindsay, der laut Pressetext «in seinem Heimatland schon zu Lebzeiten eine Legende» war, vergeblich. Greift man zum ausführlichen Literaturlexikon, hilft einem das auch nicht weiter. Tatsache ist, dass Lindsays freizügige Darstellung des weiblichen Körpers in einer Komödie ihren Niederschlag gefunden hat, die zwar nicht ähnlich viel Aufschluss gibt über die Beziehung des Malers und seines Modells und den daraus entstehenden kreativen Prozess, wie das Jacques Rivette in seinem Film «La Belle Noiseuse» (ZOOM 18/91) gelungen ist. Eher zu vergleichen ist die Arbeit des Regisseurs John Duigan mit dem spanischen Film «Belle Epoque» (1992), jener spanischen Nichtigkeit, die «The Sirens» aber bei weitem übertrifft. Ähnlich wie «Belle Epoque» ist «The Sirens» eine kleine Komödie um Sexualität und Erotik, die weltweit einen Verleiher gefunden hat und als Low-Budget Produktion in kurzer Zeit die Produktionskosten wieder eingespielt hat. Das ist dem Film zu gönnen. Er unterhält gut. ■

Wyatt Earp

Regie: Lawrence Kasdan
USA 1994

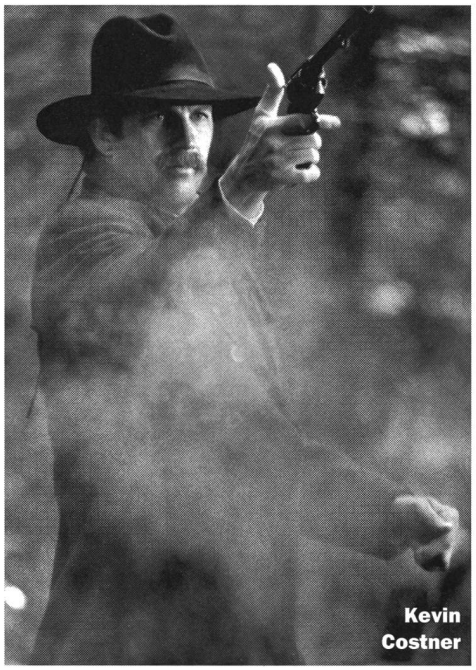
Wyatt Earp – Das Leben einer Legende

Franz Everschor

Anders als die Western-Legenden John Fords, anders auch als vor wenigen Monaten George Pan Cosmatos' Mixtur aus Realität und Mythos («Tombstone», Kurzbesprechung in ZOOM 3/94) versucht sich Lawrence Kasdan an der Figur des Marshals Wyatt Earp mit dem Ehrgeiz eines Geschichtsschreibers, dabei ausser Acht lassend, dass aus heutiger Perspektive ohnehin nicht mehr unterschieden werden kann, was Wirklichkeit und was Legende ist. Während frühere Versuche über den umstrittenen Ordnungshüter Wyatt Earp zumeist mit dessen Ankunft im Arizona Städtchen Tombstone begannen, ist Kasdans über dreistündiger Film schon zur Hälfte vorbei, wenn er diesen historischen Augenblick erreicht.

Kasdan wollte offenbar kein neues «Silverado» (ZOOM 4/86) machen, denn bevor die Action überhaupt zu ihrem Recht kommt, entfaltet er eine behutsame, episch breite Entwicklungs- und Familiengeschichte, die in ihrer simplen Emotionalität am ehesten an die Filme Andrew V. McLaglens erinnert. Der Vorzug solch umständlicher Einführung und Motivation der Hauptfigur ist zweifellos deren bessere Fundierung und die Verstärkung der Anteilnahme, die das Publikum ihr entgegenbringt. Kasdans Pech ist, dass sich aus der überlieferten Vorgeschichte des Marshals nur zwei Motive herausfiltern lassen, die für seine späteren Handlungsweisen ursächlich sein könnte: des Vaters prononcierte Erbtheorie und Wyatts schmerzlicher Verlust seiner ersten Frau – beide kaum stark genug, um als psychologischer Unterbau eines ganzen bewegten Lebens auszureichen. Genau das aber will Kasdan dem Publikum weismachen, dass alle Reaktionen Wyatt Earps in diesen beiden Erfahrungen seiner Jugend grundgelegt seien. Kasdan, der in seiner Suche nach historischen Details jeder Legendenhaftigkeit aus dem Weg gehen will, begründet damit nur eine neue Legende.

Als Zuschauer könnte man mit solchen Widersprüchen fertigwerden, hätte


Kevin Costner

der Film andere Meriten. Doch was als langsame Entwicklungsgeschichte beginnt, verliert im Hauptteil eher an Dramatik, als dass es an Aufmerksamkeit gewinnen würde. Wyatt Earps zufällige Anheuerung als Hilfssheriff, die Profilierung seiner geringen Todesfurcht und daraus resultierend sein sich rasch verbreitender Ruf als unnachgiebiger, Ordnung schaffender Marshal, seine «Karriere» von Wichita über Dodge City bis nach Tombstone, das alles vollzieht sich in einer immer düsterer werdenden Atmosphäre brodelnder Schicksalhaftigkeit, so dass Einzelaktionen geradezu unwichtig werden. Wenn die Handlung nach fast drei Stunden endlich bei dem berühmten Schusswechsel am O.K. Corral ankommt (dessen Lokalisierung übrigens historisch umstritten ist), sieht sich die Geduld des Publikums bereits auf eine so harte Probe gestellt, dass auch Kevin Costners verdunkelter Blick den Ereignissen keine Dramatik mehr verleihen kann. In dem ehrgeizigen Panorama des amerikanischen Westens, ausgestattet mit 92 verschiedenen Handlungsorten, mit dem Bau der Eisenbahn ebenso wie mit der Abschlachtung der Büffel, bewegt sich Kasdans Wyatt Earp unter dem Ballast der ihm aufgeladenen Symbolik wie ein am falschen Ort wiedergeborener apokalyptischer Reiter.

Kasdan, das darf man nach diesem zweiten Versuch im Genre wohl sagen, hat keine gute Hand für Western. Ausgerechnet die Anwesenheit Kevin Costners und Gene Hackmans (in der Rolle von Wyatts Bruder Nicholas) macht das um so klarer, erinnert sie doch an zwei ähnlich lange und ähnlich langsame, aber doch wesentlich einleuchtendere Beispiele der letzten Jahre, mit denen sich «Wyatt Earp» jedoch nicht messen kann: Kevin Costners «Dances with Wolves» (ZOOM 4/91) und Clint Eastwoods «Unforgiven» (ZOOM 10/92). Dabei ist Kasdan ein grosser Bewunderer von John Ford, aus dessen klassischem Wyatt-Earp-Film «My Darling Clementine» (1946) er denn auch eine Szene zitiert – den todesmutigen Alleingang Wyatts, der ihm seine erste Bestellung als Ordnungshüter einbringt. Selbst in der Rekreation ist diese Sequenz immer noch wirkungsvoll und demonstriert beispielhaft, was Kasdans Schicksalsdrama ansonsten fehlt. ■

Wolf

Regie: Mike Nichols
USA 1994

Michel Bodmer

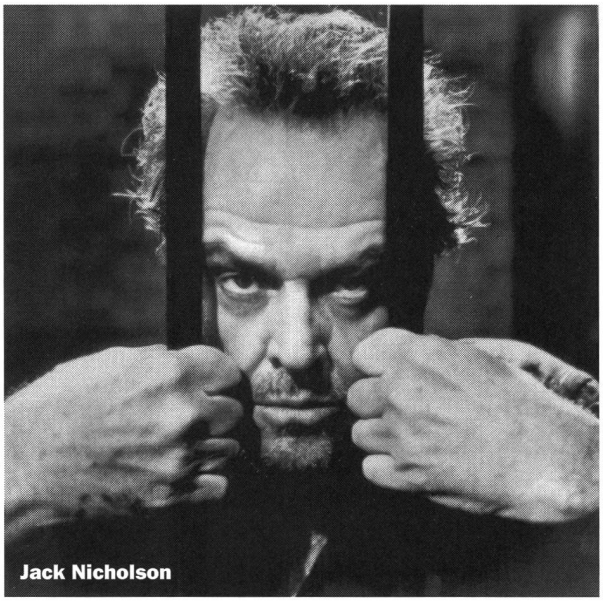
Will Randall (Jack Nicholson) rammt in einer Vollmondnacht mit dem Volvo einen Wolf. Als er das leblose Tier wegschleppen will, beisst es ihn und entflieht in den Wald. Will, anständiger, aber willensschwacher Cheflektor beim MacLeish Verlag, hat eben einen Vertrag abgeschlossen, «auf die altmodische Art: Ich habe gebettelt», wie er seiner resignierten Gattin Charlotte (Kate Nelligan) gesteht.

Ray Alden (Christopher Plummer), der milliardenschwere Besitzer des Verlags, will umstrukturieren. Will ist Alden ein Dorn im Auge, denn er gibt etwas auf Geschmack und Individualität, statt von Ehrgeiz nach Erfolg um jeden Preis getrieben zu sein. Wills Sekretärin Mary, sein Lektor Roy und einige Autoren stehen zu ihm, angeblich auch der aufstrebende Marketing-Kollege Stewart (James Spader). An einem Fest teilt Alden Will mit, dass er seinen Job an Stewart verliert und statt dessen Osteuropa betreuen soll. Will ist entrüstet, zieht aber den Schwanz ein. Laura (Michelle Pfeiffer), Aldens entfremdete Tochter, interessiert sich für Will, weil er ihrem Vater nicht passt und ihm die Pferde scheu macht.

Um Wills Wunde spriessen Haare. Im übrigen fühlt er sich verjüngt und hat seit langem wieder Bock auf Sex (was Charlotte schätzt); er sieht prima ohne Brille, riecht von weitem, wer was getrunken hat, und hört, was Leute in anderen Teilen des Hauses über ihn sagen. Er ahnt, dass dies mit dem Wolf zu tun hat, und informiert sich über Besessenheit und Tierdämonen.

Nachts riecht Will an Charlottes abgelegten Kleidern Stewarts Witterung und sprintet zu dessen Haus. Als Stewart ihn aufhalten will, beisst Will sich durch. Er spürt Charlotte in Stewarts Wohnung auf, knurrt die Ehebrecherin an und zieht ab. Im Büro zeigt Will die Zähne, mobilisiert Mary und Roy sowie die namhaften Autoren und droht, mit ihnen einen neuen Verlag zu gründen. Er begegnet wieder der eigensinnigen Psychiatrieschwester und Ex-Fixerin Laura und vertraut sich ihr an. Nachts aber rückt er mit gelbem Auge und haarigem Gesicht aus und reisst in Aldens Park ein Reh. Als er morgens erkennt, was er getan hat, flieht er in die Stadt zurück.

Alden lobt Will für sein skrupelloses geschäftliches Vorgehen und stellt ihn wieder ein. Der östliche Gelehrte Alezais erklärt Will, dass er sich binnen Monatsfrist in einen Wolf verwandeln werde. Ein Amulett könne das innere Tier vorübergehend bändigen. Nachts entkommt der verwildernde Will im Zoo knapp der Polizei, um im Central Park drei Räubern in die Arme zu laufen. Er setzt sich beissfreudig zur Wehr.


Jack Nicholson

Will stellt Stewart im Klo, kostet seinen Triumph aus und pinkelt seinem besiegten Rivalen buchstäblich ans Bein: «Ich markiere mein Territorium.» Als er aber in seiner Tasche die abgebissenen Finger des einen Räubers entdeckt, ergreift ihn Panik. Er weist Charlotte, die Stewart verlassen hat und reuig zu Will zurückkehren würde, schroff ab; Laura hält er auf Distanz. Er legt sich an die Kette, weil er fürchtet, nachts als Wolf jemandem etwas anzutun. Aber Laura hat keine Angst: Er sei ein guter Mensch. Sie schmeisst den gefesselten Will aufs Bett. Doch nachts schleicht Will ohne Lauras Wissen in den Park.

Am Morgen meldet die Polizei, dass Charlotte mit zerrissener Kehle im Park aufgefunden wurde. Laura gibt Will ein Alibi, aber er selbst glaubt an seine Schuld. Er lässt sich von Laura in eine Pferdebox sperren, samt Amulett. Aufgrund der Indizien hält Laura Will nun auch für den Mörder. Sie geht zur Polizei, wo sie dem rachsüchtigen Stewart begegnet. Der ist seltsam aggressiv und hat gelbe Augen; Laura ahnt, dass er von Wills Biss infiziert wurde. Während Stewart Will bei der Polizei anschwärzt, braust Laura nach Hause, um mit Will durchzubrennen. Stewart folgt ihr und meuchelt den Pförtner und den Parkwächter der Aldens. Nun ganz Wolfsmensch, gibt er sich als Charlottes Mörder zu erkennen. Als er Laura vor den Augen des immer noch eingesperrten Will zu vergewaltigen versucht, reisst jener das hemmende Amulett vom Hals und verwandelt sich. Eine blutige Rauferei unter Werwölfen beginnt. Laura muss Stewart

Jack Nicholson, Michelle Pfeiffer

erschiessen; Will flieht in den Wald.

Laura lässt Alden und die Polizei im Glauben, der Parkwächter habe den durchgedrehten Stewart getötet und Will habe sich ohne sie abgesetzt – er sei ihr eh' zu zahm gewesen. Doch als Laura gelbäugig in den Wald geht, wird klar: Sie wurde von Wills Leidenschaft angesteckt und wird sich bald als Wölfin zu ihm gesellen.

WerWolf, wenn nicht Jack Nicholson? dachten sich Autor Jim Harrison und Regisseur Mike Nichols. Schon in der ersten Szene, mit Pelzmütze hinter beschlagener Scheibe, bleckt er sein Grinsen. Aber noch ist sein Will(e) zu zivilisiert. Um unter Wölfen wie Alden, Stewart oder den Räubern im Park zu überleben, muss Will selbst den inneren Wolf rauslassen. Körperlich verjüngt, leidenschaftlich in Bett und Beruf, fühlt er sich zunächst prima. Doch alles hat seinen Preis: Die Metamorphose ist unaufhaltsam. Der Wolf werde Wills Menschlichkeit zerstören, sagt Alezais. Der Wolf sei aber nicht einfach böse, sondern entspreche im Wesen und Herzen dem Menschen, der er war (Da Will als gut gilt, heisst das, schwarze Räuber zu verstümmeln ist auch gut, ebenso wie Wills Hartherzigkeit gegenüber Charlotte). Will fragt Alden zu Beginn sarkastisch, ob er denn Geschmack und Individualität gegen Vulgarität und Konformität eintauschen solle. Am Ende behält er recht, denn nun wird Will einfach mit den vierbeinigen Wölfen heulen.

Mike Nichols' Film regrediert seinerseits - von einer präzisen Satire über Kultur und Kapitalismus in New York zu einer haarsträubenden Liebesgeschichte, um im primitiven Horror-Showdown zu enden. Dem Film (und dem Publikum) ist es im urbanen, kultivierten Teil wohler: Die Dialoge sprühen vor ätzenden Aperçus, die Schauspieler brillieren. Auch Nicholson überzeugt mehr, wenn er Michelle Pfeiffers Dilemma der schönen, aber leeren Frau zerpflückt, als wenn er Schwarze zerlegt.

John Landis gelang in «An American Werewolf in London» (1981) eine ausgewogene Mixtur von Horror, Erotik und Selbstironie. «Wolf» dagegen wimmelt von Brüchen, auch zwischen den Stilen der beteiligten Autoren: Jim Harrison interessierte sich für die positive Seite des Tiers im Menschen, Wesley Strick für die lauernden Gefahren. Elaine May ist ebenfalls zu spüren, primär in den Versuchen, Laura interessanter zu gestalten. Aber irgendwie passt dieses filmische Mischwesen dennoch in Nichols' Oeuvre: Im naiv-optimistischen «The Graduate» (1967) kehrten seine Helden dem unmenschlichen System den Rükken; im abgeklärten «Working Girl» (1988) versuchten sie, das System von innen menschlicher zu machen. In «Wolf» nun steigen die Nonkonformisten Will und Laura nicht nur aus dem hemmenden System aus, sondern aus der Menschheit an sich: Der Verzicht auf den Triebverzicht fordert einen horrenden Tribut. ■