Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 46 (1994)
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: 09.01.2026

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

Natural Born Killers

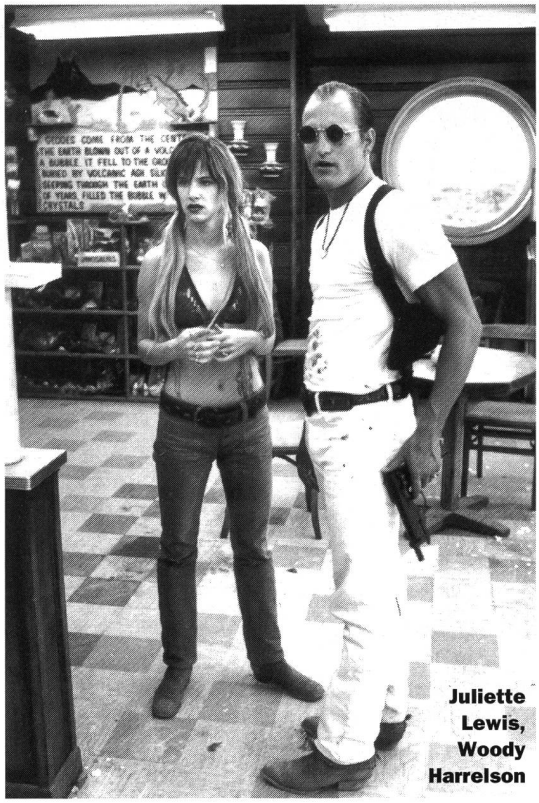
Regie: Oliver Stone
USA 1994

Franz Derendinger

Ein Restaurant am Highway. Ein Pärchen betritt den Laden; sie bestellen etwas, albern mit der Kellnerin herum. Das Mädchen setzt die Musikbox in Gang und beginnt zu tanzen –herausfordernd, lasziv. Ein Gast geht darauf ein, tanzt mit, beginnt das Mädchen anzumachen. Da schlägt es unvermittelt auf ihn ein. Der Mann wehrt sich, doch bricht er bald unter einem Hagel von Faustschlägen und Fusstritten zusammen. Nun zückt der Begleiter sein Schiesseisen und liquidiert nach und nach die Anwesenden – bis auf einen, den sie per Abzählvers auswählen und verschonen, damit jemand von ihrer Tat berichten kann. Mickey (Woody Harrelson) und Mallory (Juliette Lewis) sind erregt, gleich werden sie sich lieben, und da erinnern sie sich, wie sie sich kennengelernt haben.

Rückblende also. Wir befinden uns nun in einer restlos irren Parodie auf amerikanische Familienserien: In Unterwäsche und unausgesetzt fressend, hockt der Vater vor der Glotze, reisst die zynischsten Äthiopierwitze, kommandiert seine willenlose Frau herum und begrabscht seine Tochter. Untermalt wird das alles von eingespielten TV-Lachern. Da läutet es an der Tür: Mickey bringt als Metzgersbote fünfzig Kilogramm Rindfleisch und verliebt sich – Schicksal – auf den ersten Blick in Mallory. Nur ist der Alte keineswegs gewillt zu teilen; deshalb schlägt ihn Mickey mit einem Eisenrohr bewusstlos und ersäuft das Scheusal im Aquarium. Als Zugabe wird die dümmliche Mutti in ihrem Bett flambiert. Nach solch wahrhaft ödipaler Befreiungstat ist der Weg zum Glück frei: Mickey und Mallory geben sich auf einer Brücke hoch über dem Abgrund ihr Jawort.

Es ist schon starker Tobak, was Stone da in der ersten Viertelstunde auf die Zuschauer abfeuert – nicht nur inhaltlich, sondern auch formal. Seit Alan Parkers «The Wall» (1982) war im Kino kein Film mit vergleichbar hektischem Schnitt zu sehen. In rasender Folge wechseln die Einstellungen, und mit ihnen ändert sich zumeist auch die Bildqualität: Mal sieht man das Geschehen in Farbe, dann in Schwarzweiss, gelegentlich auch wieder im körnigen Fernseh- oder Videobild. Das wirkt gerade so, als ob ein Kind wie verrückt auf der Fernbedienung herumzappt, während auf allen Kanälen – leicht zeitverschoben – der gleiche Film läuft.



Juliette Lewis, Woody Harrelson

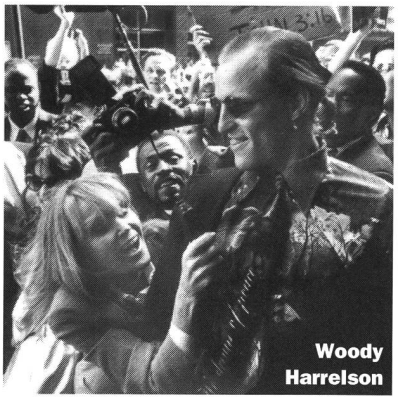
Das Spielen mit narrativen oder szenischen Versatzstücken kennt man von David Lynch oder jüngst von Quentin Tarantino her, der übrigens die Story zu «Natural Born Killers» geschrieben hat. Beim Franzosen Bertrand Blier hat sich auch schon mal die Biographie einer Heldin in eine Film-Im-Film-Sequenz verirrt. Doch Filme wie «Wild at Heart» (ZOOM 20/90), «Pulp Fiction» (ZOOM 9/94) oder eben «Merci la vie» von Blier (ZOOM 10/91) wirken geradezu beschaulich, wenn man sie mit Stones neuestem Werk vergleicht. Es ist vor allem das Tempo, das hier die Postmodernität in einen äussersten Aggregatszustand treibt. Fetzen aus Nachrichten, Logos, Leuchtreklamen, Comic-Sequenzen und immer wieder – bis zur völligen inflationären Entwertung – Bilder zügelloser Gewalt, das wirbelt Stone zusammen zu einer Kaskade von semiotischem Müll, welche die traditionelle Unterscheidung zwischen der Wirklichkeit und deren Darstellung buchstäblich wegschwemmt. Was bleibt, ist die Hyperrealität von Zeichen, die sich selbst genügen und die entsprechend den Bezug zu den Dingen gekappt haben. Das macht diesen Film in der Tat zu einer furiosen Phänomenologie des Zeitgeistes. Nach seinen Streifzügen in die sechziger Jahre ist Oliver Stone definitiv in der Gegenwart gelandet und zeigt auf, was da der Fall ist.

Zum Beispiel Reality-TV: Das Kil-

ler-Pärchen wird schliesslich geschnappt, von einem Cop (Tom Sizemore) notabene, dessen Vita frappant an diejenige eines Comic-Helden erinnert. Kaum sind sie aber in die Mühlen der Justiz geraten, werden Mickey und Mallory – O. J. Simpson lässt grüssen – zu Medienstars erhoben. Niemand hat ja so cool gemordet wie sie. Damit ist Vermarktung angesagt, der Fernsehjournalist Wayne Gale (Robert Downey jr.) will die beiden im Knast interviewen. Noch während der Aufzeichnung kommt es im Gefängnis aber zu einem Aufstand, und im allgemeinen Durcheinander gelingt den Mördern die Flucht – mit feuerkräftiger Unterstützung der TV-Leute natürlich, die das ganze direkt übertragen. Pech für Wayne allerdings, dass dieses höllische Duo nun über eine Kamera verfügt; so brauchen sie ihn nämlich nicht mehr als Zeugen und knallen ihn ab – Schicksal.

Durch die zweifellos exzessive Darstellung von Brutalität setzt Stone sich natürlich dem Vorwurf aus, Gewalt einmal mehr zu verharmlosen, wenn nicht gar zu verherrlichen. Aber eine solche Kritik greift gegenüber «Natural Born Killers» entschieden zu kurz; in diesem Film nämlich hat die Banalisierung des Bösen ihre exakte Funktion. Die beiläufig-serielle Art, in der Mickey und Mallory töten, bringt letztlich den Stellenwert auf den Punkt, der einem medial vermittelten Gewaltakt derzeit noch zukommt. Indem Stone die Aushöhlung der Zeichen bis an die äusserste Grenze treibt, erhellt er die Befindlichkeit in jenem elektronischen Amphitheater, zu dem unsere Bildmedien längst geworden sind. Ein auf den Tod gelangweiltes Publikum starrt aus sicheren Stuben heraus auf Phantasmen der Gewalt, die es zugleich faszinieren und erschrecken; es giert nach der Projektion des Grauens, weil es ihm an Erfahrung mangelt. Motor dieses obszönen Voyeurismus ist eben die Sehnsucht nach den Grenzen, die wir in der Sekurität des zivilisierten Trotts nicht mehr zu spüren bekommen und an die sich in der Folge vage Erlösungshoffnungen klammern.

«**A**pocalypse Now» – 1977 hat Francis Ford Coppola in seinem Vietnamfilm die Verführungskraft dargestellt, die der gänzlichen Entfesselung der Aggression anhaftet – und zwar umso stärker, je mehr die Gewalt zur Tabuzone erklärt ist. Coppola entwickelte sein Thema vor dem Szenario einer Extremsituation, vor dem Hintergrund eines realen Krieges; Stone geht da noch weiter: Er zeigt auf, wie der verdrängte Mars durch den ganz banalen Alltag geistert. Das ist tatsächlich zum Fürchten. ■



Woody Harrelson

Ruhe und Unordnung

Regie: Andreas Berger
Schweiz 1994

Erna Truttmann

«Ein Aufruf zur Hoffnung ist ein Aufruf zum Widerstand.» Dieser Satz auf einem Transparent, getragen über eine Brücke, bildet den Schluss von Andreas Bergers zweitem langen Dokumentarfilm, einer Art Fortsetzung von «Berner Beben» (1990, ZOOM 19/90), der Geschichte der Berner Jugendbewegung in den achtziger Jahren, dem durchaus parteiisch gehaltene Dokument einer Zeit, die nicht nur in der Bundeshauptstadt Spuren hinterlassen hat. Andreas Berger unternimmt nun den Versuch, die aktuellen Formen des Widerstands aufzuspüren, indem er fünf Frauen und Männer unterschiedlichen Alters porträtiert. Kurt Marti liest dazwischen aus seinem Buch «Högerland» Passagen mit kritischen Gedanken zur Schweiz als Wohn- und Lebensraum.

Sandra Ryff, 27 Jahre alt, ausgebildete Pianistin, arbeitet zeitweise in der Druckerei des Alternativkulturzentrums Reitschule und engagiert sich in der Hausbesetzerszene. Sie bezeichnet ihr Leben als «Versuch, Anarchie zu leben in allem, was ich mache». Von den Porträtierten bleibt sie politisch und in ihren Aktivitäten am meisten mit der ehemaligen «Bewegung» verbunden. Werner Däpp, 32jährig, hingegen hat sich zurückgezogen. Heute ist er als ehemaliger Aktivist in der Hausbesetzerbewegung Mitbewohner in einer Wohngemeinschaft und arbeitet teilzeitweise beim Künstler Bernhard Luginbühl. In seiner Freizeit bearbeitet er Steine, die er auf seinen Wanderungen findet. Die politischen Träume von damals sind, wie er sagt, persönlichen Wünschen gewichen: «Ich will mich nicht zwanzigmal räumen lassen und mit dreissig noch grölen und irgendein autonomes Jugendzentrum öffnen gehen, oder, das müssen die selber machen.» Bezeichnenderweise pflegt er seinen Cannabisstrauch im Garten mit soviel Sorgfalt wie Susanne Marti ihre Zimmerpflanzen am Anfang des Films. Werner Däpp erinnert ein wenig an die Protagonisten von Christoph Schaubs «Dreissig Jahre» (1989, ZOOM 5/90), die in ihrer zusehends angepassteren Haltung und ihrer Desillusioniertheit als Dreissigjährige kritischer, aber auch mit mehr Witz hinterfragt sind. Ottilia Hänni (49), Susanne Marti (31) oder Kerim Volkoviski (47) schliesslich gehen wieder anderen Berufen nach. Gemeinsam ist allen die sozial und ökologisch engagierte Haltung zu aktuellen politischen Themen.

Bezugspunkt des Films bleibt die «Bewegung», obwohl von der Auflehnung der achtziger Jahre nicht viel geblieben ist, auch wenn sich die Lebensumstände in der Schweiz oder weltweit nicht etwa verbessert haben. Der Satz auf dem Transparent verweist weit mehr zurück in eine bewegte Zeit, als dass er Ausdruck aktuellen Aufruhrs wäre. Es ist ruhig geworden, auch in den Strassen Berns (lautstark und aufsehenerregend sind allenfalls die Streetparades, die Happenings der House-Szene). Die hier stellvertretend Porträtierten haben sich im grossen und ganzen in die Sphäre des Privaten zurückgezogen. Hoffnung und der Glaube an Traum und Utopie bestehen zwar noch immer. Die Formen des Widerstands, milder geworden, heissen nun aber Engagement im kleinen und Alltäglichen mit geringer Resonanz.

Vor dem Hintergrund von «Berner Beben» bleiben die Gründe für die Ermüdung und das Versanden der Spuren bewegter achtziger Jahre ungeklärt. Andreas Bergers Film greift derlei Fragen leider nicht ausdrücklich auf. Es scheint viel mehr, als wollte er festhalten am Transparent, das seine Wirkungsweise zum Aufbruch und Aufruhr Mitte der neunziger Jahre eingebüsst hat. Unordentliches oder Aufmüpfiges – wie der zweite Teil des Titels suggeriert – lässt sich nicht finden. Der Verweis in die achtziger Jahre mit Bildausschnitten von Demonstrationen, Polizeieinsätzen und Räumungen mutet verstaubt und wenig zeitgemäss an. Der Film, als Plädoyer für die Utopie einer lebenswerteren Welt, ist aber letztlich doch begrüssenswert. ■

Senza pelle

Regie: Alessandro d'Alatri
Italien 1994

Martin Schlappner

Es sind – in dieser Welt des Kinos, die laut geworden ist und mit dramatisch hochgesteuerten Bildern überwältigt – wenige Filme nur noch, die durch jene intensive Intimität anrühren, der einst, von Machern wie vom Publikum, die künstlerische Hingabe galt. Und manche dieser wenigen Filme – soweit sie unser von den imperial auftretenden Massenproduktionen aus Hollywood überschwemmtes Land noch erreichen – stammen aus Italien. Sie führen eine Tradition fort oder erinnern jedenfalls mit einer fast verzweifelten Hartnäckigkeit an sie, die im Kino Italiens, entgegen allem Aufwand der Monumentalfilme auch hier, immer ihren Platz gehabt hat. Alessandro d'Alatris zweiter Spielfilm «Senza pelle» – nach «Americano rosso» (1991) – gehört in diese Tradition. Er erzählt die Geschichte einer Liebe, die nur scheitern kann und die dennoch sich erfüllt. Die Geschichte eines intelligenten, sensiblen jungen Mannes, Saverio (Kim Rossi Stuart), den ein Nervenleiden peinigt, das ihn, wiewohl von der Familie gehalten, sozial aussondert. Als gäbe es keine Haut, die sie umschliesst und sie gegen die Aufreizung durch die pure Existenz und gegen die Verletzungen durch die Gesellschaft schützt, liegen seine Gefühle bloss.

Seine quälerische Sehnsucht treibt den jungen Mann, so, als wäre er ein Psychopath, in die Intimität eines Paares, eines Mannes, der als Buschauffeur arbeitet, einer Frau, die am Postschalter bedient. Gina (Anna Galiena) und Riccardo (Massimo Ghini) sind, obwohl nicht miteinander verheiratet, ein Paar; sie haben sich, geliebt von Enrico, ihrem kleinen Buben, in ihrem kleinbürgerlichen Dasein behaglich eingerichtet. Und nun widerfährt den beiden diese unbeherrschbare Liebe des Eindringlings.

Kim Rossi Stuart, Anna Galiena

Riccardo, eifersüchtig, wütet zuerst, resigniert dann in der Einsicht, dass erbarmendes Dulden vielleicht die Lösung bringt, fordert zuletzt, dass Saverio aus dem Leben seiner Frau endgültig verschwindet. Gina, zunächst von Angst vor einem Verfolger geschüttelt, wendet sich mehr und mehr Saverio helfend zu. Zu ihrem eigenen Erschaudern merkt sie, dass in ihre zärtliche Gebärde der helfenden Zuneigung sich mit einem Male die Versuchung mischt, verführerisch durchaus sich selber in das Abenteuer eines, wie sie weiss, verzehrenden Gefühls zu verwickeln. Ein seltsames Verhältnis zu dritt verspinnt sich in Ausweglosigkeit – auch wenn die Geschichte durchaus offen ausgeht, die Möglichkeit einer Heilung angedeutet wird.

Es sind die Veränderungen, die in jedem dieser drei Menschen vor sich gehen, es sind ihre psychischen Verschiebungen, die gleitenden Umbrüche in ihrem Verhalten und in der Begegnung mit ihrer Umgebung, denen d'Alatri nachspürt, aufmerksam, einfühlend, neugierig gleichsam auf das Unerwartete. Das Unerwartete, das aufbricht aus diesen Spannungen zwischen dem Bedürfnis, sich die angewöhnte Normalität des kleinbürgerlichen Komforts zu erhalten, und der Ahnung, dass, was da als Gefährdung über sie hereinbricht, auch ihren seelischen Komfort umstülpt. Bereichert und durchsichtiger macht auf Tiefen, die sich in sich selber noch nie ausgelotet haben.

Der Stoff hat die Gelegenheiten zu melodramatisch steilen Gebärden in sich. Überzeugend wäre er, so heikel wie er eben ist, dann nicht geworden. Alessandro d'Alatris Geschichte – die die Geschichte eines echten Autorenfilms ist und nach wie vor dessen künstlerische Lebensfähigkeit bezeugt – hat die Stille eines Zwiegesprächs mit sich selbst. Die Stille eines Tagebuchs, dessen Schmerzlichkeit also auch, seine Aufrichtigkeit und Selbstprüfung. Diese Stille wird ganz Ausdruck in den Bildern, die von so sensibler Unbefangenheit sind, als wären sie nicht mit einer Kamera künstlerisch dargestellt. Moni Ovadias Musik, für den Film von Alfredo Laconsigliaz fortgeschrieben, treibt, so schrill, so zerreissend laut sie wird, diese Stille paroxystisch in jene Anfälligkeit, die mit der Figur des Saverio – die schauspielerisch beängstigend in Beschlag nimmt – verkörpert ist. ■

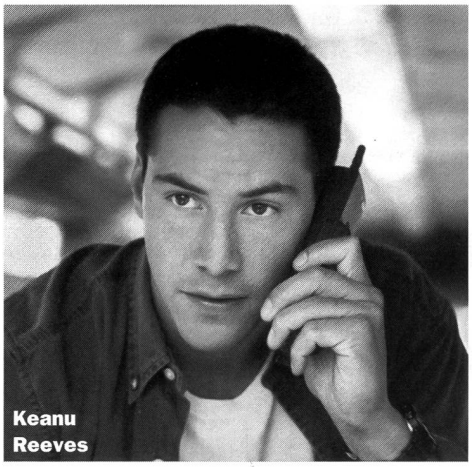
Speed

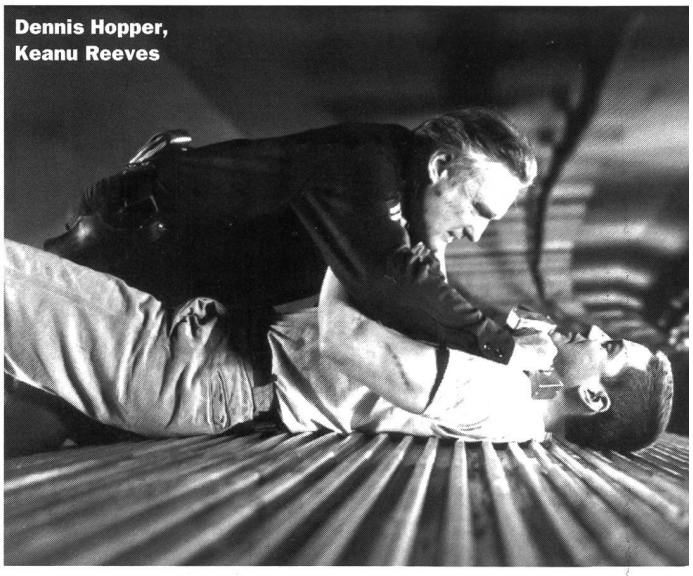
Regie: Jan De Bont
USA 1994

Daniel Kothenschulte

«Das Besondere des Films ist die Möglichkeit, den Ablauf von Bewegung wiederzugeben. Filmkunst ist Bewegungskunst», schrieb der Avantgardist Hans Richter 1921. Diese Tradition des modernen Films glaubte man nach 75 Jahren fast vergessen – zurückgetreten hinter der Allgegenwart des Erzählkinos. Der Holländer Jan De Bont, einer der gefragtesten Kameramänner, besinnt sich in seinem späten Regiedebüt auf diese essentielle Qualität des Kinos. Der Titel dieses Films ist Programm: «Geschwindigkeit». Das Erstaunlichste aber ist der fast beiläufige Brückenschlag zum populären Genrekino. Gesucht war eine Geschichte, die von nichts handelt als Geschwindigkeit: Die Bombe eines Erpressers (Dennis Hopper) droht einen vollbesetzten Bus zu zerstören – falls dieser die Geschwindigkeit von 50 Meilen pro Stunde unterschreitet. Dem Polizisten Jack Traven (Keanu Reeves) bleibt nun nichts, als den fahrenden Bus zu entern. Als ein zufällig anwesender Krimineller, der sich verfolgt fühlt, in Panik den Busfahrer niederschiesst, springt geistesgegenwärtig die attraktive Annie (Sandra Bullock) zum Führersitz, den sie sodann, entgegen allen Hindernissen des dichten Strassenverkehrs, nicht mehr verlassen darf. Ein fast aussichtsloser Wettlauf gegen die Zeit beginnt, der schliesslich in endlosen Runden auf dem Rollfeld eines Flughafens endet –, wo der Erpresser auch tatsächlich mittels einer manipulierten Videoübertragung überlistet werden kann. Doch damit gibt er sich nicht geschlagen: Annie, in die sich Jack unterdessen verliebt hat, wird gekidnappt und findet sich in einer führerlos rasenden U-Bahn wieder.

Die Geschichte ist im Grunde nicht mehr als eine Idee. Diese aber besticht durch ihre Einfachheit. Wie in der Barockmusik erst in der kunstvollen Variation eines kurzen Motivs eine Komposition entsteht, wie in der Malerei aus der Uniformität eines Stilleben-Gegenstandes erst durch die formale Variation ein Meisterwerk gelingt, zaubert der Regisseur aus einfachen Zutaten ein vollendetes Menü. Den Hauptgang von 87 Minuten bereitet er mit einer kontrapunktischen Variation des Motivs vor, die er gleichsam als Vorspeise reicht: Die Eingeschlossenen des Fahrstuhls haben 23 Minuten lang ebenfalls gegen die Zeit zu kämpfen, doch die Spannung entsteht hier aus der Bewegungslosigkeit, der angespannten Stille, bis der Aufzug in die Tiefe stürzen wird. Die aberwitzige Odyssee durch die noch im Bau befindliche U-Bahn von Los Angeles schliesslich ist zweifellos Dessert, das man dem Publikum gönnt, wenn die unglaublich spannende Bus-Episode endlich überstanden ist. Bei allem technischen Aufwand besticht De Bonts Regie aber auch in den Kammerspielsequenzen, wenn für Momente die sympathischen Darsteller, ganz auf sich gestellt, zueinander finden. Selten hat man eine zärtlichere und zugleich unsentimentalere Liebesgeschichte gesehen als diese nur von Andeutungen und der Choreographie des Zufalls gelenkte Annäherung. Zu James Camerons konkurrierendem Actionfilm «True Lies» verhält sich «Speed» wie ein gelungenes Sonett zu einer geschwätzigen Ballade. Es ist ein fast wortloses Bildgedicht, ein Wunderwerk der Montage. Wo sonst sieht man noch solch liebevollen Umgang im Zusammenfügen schon für sich erlesener Kameraeinstellungen; obwohl von zahlreichen Perspektiven die rasantesten Aktionen eingefangen wurden, schafft erst die vollendete Komposition jenen im kommerziellen Kino so seltenen Glücksfall eines Meisterwerks. So bedarf es auch kaum der Gewaltdarstellung, um in Atem zu halten. Trotz spektakulärster Stunts ist die Essenz dieses Films abstrakt – es ist die Bewegung selbst, gesteigert freilich zu atemberaubender «Geschwindigkeit». ■


Keanu Reeves


Dennis Hopper, Keanu Reeves

«Das Absurde ist die Normalität»

Gespräch mit Sandra Bullock, der Hauptdarstellerin in «Speed».

Dominik Slappnig

Wie ist es mit einem Regisseur zu arbeiten, der bisher Kameramann in Actionfilmen wie «Die Hard» (1987), «Black Rain» (1989) und «Lethal Weapon 3» (1992) war? Kommt da die Schauspielerei nicht zu kurz?

Es gab bei den Dreharbeiten einen Moment, da kamen wir überhaupt nicht weiter. Es ist die Szene, in der Keanu Reeves und ich mit dem Brett aus dem Bus entkommen. Es ist eine komplizierte Actionszene und der Dialog klappte überhaupt nicht. Da hat Jan die Dreharbeiten unterbrochen und uns nach Hause geschickt. Am nächsten Morgen hat er gesagt, wir sollten alles spielen wie gehabt und die Dialoge vergessen. Das haben wir gemacht. Dabei improvisierten wir den Dialog. Wenn ich mir jetzt den Film ansehe, ist das meine Lieblingsszene. Ich denke, damit habe ich Ihre Frage beantwortet. Auch ich hatte meine Vorbehalte. Ich dachte: In einem Film wie «Speed» nimmt man sich nicht viel Zeit für die Schauspieler, denn man braucht die Zeit für die *special effects*. Aber für Jan war es wichtig, die wenigen emotionalen Szenen, richtig einzufangen.

Speed war für Jan De Bont auch Debütfilm...

Jan wird einer unserer besten Regisseure werden. Er ist schnell am Set und er flösst Vertrauen ein, als hätte er alles unter Kontrolle. Wenn nicht Jan als Regisseur gewesen wäre, der Film wäre nie so realistisch und ehrlich zugleich herausgekommen. Er weiss einfach, wie man eine Geschichte visuell im Film umsetzt, und viele Regisseure wissen das nicht.

Keanu Reeves ist in Hollywood bereits vom Youngster zum Star avanciert. Sie sind noch ein Youngster. Hat er ihnen auf dem Set Tips gegeben?

Fast keine Schauspieler geben ihren Kollegen Ratschläge. Keanu schon gar nicht. Er ist sehr still und zurückgezogen. Man kann höchstens etwas lernen in der Art und Weise, wie er sich auf dem Set verhält. Und dort war Keanu einer der am härtesten arbeitenden Schauspieler, dem ich je begegnet bin. Und doch sehr grosszügig. Er ist zum Beispiel immer gekommen, wenn mein *close up* der Szene gedreht wurde, auch wenn er als mein Gegenspieler gar nicht im Bild war und nur hinter der Kamera stand. Sie werden überrascht sein, aber die meisten Schauspieler in Hollywood machen das nicht mehr.

Wie war es denn, mit dem Psycho Dennis Hopper zu arbeiten?

Sie möchten wohl jetzt hören, dass er richtig druchgedreht hat. Da muss ich Sie enttäuschen. Er ist beängstigend normal. Er ist ein wunderbarer, warmherziger, sehr belesener und intelligenter Mann. Es ist toll, mit ihm zu sprechen, und von seinem Wissen zu profitieren.

Wie würden Sie ihre Rolle in «Speed» beschreiben?

Sehr nahe an meinem Leben. In meiner Arbeit bin ich sehr mutig. Ich gehe so weit, wie ich gehen kann, und immer noch einen Schritt weiter. In meinem persönlichen Leben bin ich eher vorsichtig und plane alles bis ins kleinste Detail voraus. Doch komme ich immer wieder in Situationen, in denen Leute Hilfe brauchen. Und ich bin immer die erste, die hilft. Meine Familie ging durch so viele Unglücksfälle und absurde Lebenssituationen, dass mir das Absurde normaler erscheint als die sogenannte Normalität. Ich sah die schlimmsten Unfälle, in die Familienmitglieder verwickelt waren. Wenn etwas schreckliches passiert, bin ich die erste, die man anruft, weil ich keine Angst habe.

Wer sind die weiblichen Stars, die sie bisher beeinflusst haben?

Es sind auch Männer die mich beeinflussen, und ich denke nicht, dass es da Unterschiede zwischen Mann und Frau gibt. Sehr wichtig war für mich die Arbeit von Katharine Hepburn und Claudette Colbert. Aber ich hatte nie ein Idol. Weil ich meinen eigenen Instinkten nie traute und von dem Moment an nur noch diese Person nachzumachen versucht hätte. Hervorheben muss ich vielleicht Robert Duvall, dessen Ansichten über die Schauspielerei mir sehr nahe kommen.

Sandra Bullock

Gehen sie oft ins Kino?

Natürlich. Dabei schaue ich mir allerdings mehr schlechte Filme an. Ich stelle mir dann die Frage: Was macht aus einem guten Stoff, mit guten Schauspielern und einem guten Regisseur, einen Flop? Wissen Sie was? Es ist die Chemie der Leute, die nicht stimmt.

Was ist ihre Erfahrung mit Geschwindigkeit?

In meinem persönlichen Leben? Ich liebe Geschwindigkeit. Aber ich bin eine sehr vorsichtige Autofahrerin. Und auch sonst eine relativ besonnene Person, ausser in Dingen, die ich nicht kontrollieren kann, wie beispielsweise Gefühlen. Da kommt *speed* in mein Leben. ■

Tschäss

Regie: Daniel Helfer
Schweiz, Deutschland, Österreich 1994

Michael Lang

Nachdenklich stimmt die Tatsache, dass rund die Hälfte der einheimischen Filmproduktion nie den Weg dorthin findet, wo sie eigentlich hingehört. Ins Kino. Und nicht alles, was in den Kinos programmiert wird, genügt den besonderen Anforderungen der grossen Leinwand. Fazit: kein Publikum. Schön, dass das Drehbuchprojekt des Ex-Journalisten und Reporters Walter Bretscher, «Tschäss», nach rund sieben Jahren Arbeit nun doch noch in einem Spielfilm seinen Niederschlag gefunden hat. Und das, obwohl die Finanzierung keine leichte Sache war, obwohl diverse Szenen nicht gedreht werden konnten. Aus Geldmangel, aus Gründen der limitierten Zeit.

In «Tschäss» geht es um eine Handvoll junger Menschen im Zürich des Jahres 1957. Damals regierte noch der sogenannte Kalte Krieg, der kommunistische Osten gab das ideologische Feindbild *par excellence* ab, galt als die eigentliche Bedrohung des mühsam erarbeiteten wirtschaftlichen Aufschwungs. Auch und nicht unwesentlich von «Fremdarbeitern» aus Italien. Zu ihnen gehört der schmucke Renato (Pasquale Aleardi), der mit der alleinerziehenden Mutter (Imma Piro) und der Teenagerschwester Rita (Marie-Louise Hauser) im legendären Zürcher «Chreis Cheib», dem Arbeiterquartier, lebt. Renato soll eigentlich Maurer werden; das würde auch der mit schweizerischen Tugenden reichlich ausgestattete Vormund Brugger (Mathias Gnädinger) gerne sehen. Aber der «ragazzo» hat ganz andere, unhelvetische Pläne. Ihn interessiert das Kino, Hollywood, der Busen der tollen Brigitte Bardot und, noch mehr als das, der Jazz. Die revolutionäre, befreiende Musik, die nach dem Krieg auch in Europa Fuss fasste und dem Establishment mächtig missfiel.

Von den Anfängen unter der Limitiertheit der Jazz-Mania also handelt «Tschäss»: Die Kids von damals drängte es nach Paris, dem Mekka der «Negermusik» überhaupt, hinein in die verrauchten Klubs, mit einer eigenen Combo. Zürich mit seinen restriktiven Bestimmungen in Sachen Freizeitgestaltung, mit inhumanen «Schwulenrazzias» (keine Erfindung des Autors, sondern damals Realität), passte den Jungen nicht

mehr, aber die Kernfrage blieb: Woher das Geld nehmen für den Abmarsch aus der Stadt, die fast alles verhinderte, was modern war? Da blieben nur Kleingaunereien, faule Tricks, haarscharf am Illegalen vorbei oder mitten hinein. Das Bürgertum wird aufgeschreckt, ist entsetzt, macht sich Gedanken über die Befindlichkeit des Jungvolks. Dass man sich, in «Tschäss» schön zu sehen, auch in Sachen Liebe frech benimmt, auf flotten Spritzfahrten im ausgeliehenen Ami-Schlitten etwa den Haken und Ösen der Pubertät zuleibe rücken will. Im wahrsten Sinne des Wortes, nicht immer erfolgreich, aber unermüdlich.

Das alles hat Daniel Helfer, lange Jahre als Fernsehregisseur beschäftigt, umzusetzen versucht. 1985 hat er übrigens die originelle Satire auf die Video-Manie, «Der Rekord», realisiert, «Tschäss» ist sein zweiter Spielfilm. Eine solide Inszenierung, formal etwas gar zurückhaltend, vorsichtig, ohne grosse Risiken. Renatos bieder-zürcherische Gang wagt, das Ziel Paris vor Augen, da und dort Hiebe gegen den Zeitgeist, geizt nicht mit flotten Sprüchen, hangelt sich zuweilen mit der sprichwörtlichen «Züri-schnurre» durch ein mit trefflichen Versatzstücken aus der Epoche erstaunlich schön drapiertes Zürich.

Die einfache, einleuchtende Story verläuft unkompliziert und schnörkellos, immer wieder hinweisend auf die seltsame Mischung aus euphorischer Aufbruchstimmung und bünzlihafter «Ja, aber»-Bremserei, die für die fünfziger Jahre typisch war. Gedreht wurde übrigens an Originalschauplätzen in Zürich selber, aber auch in Wuppertal, leider aber kaum in Paris. Das ist jammerschade, denn wenn schon ein positiver Bubentraum beschworen wird, dann müsste besser zu sehen sein, ob es sich lohnt, oder vielleicht doch nicht.

Das Finale aber kommt daher wie im Zeitraffer, und auch die klug aufgebaute Love-Story zwischen dem melancholischen Jörg und der Italo-Zürcherin Rita vollendet sich dann doch etwas gar zügig.

«Tschäss» ist aber trotz etlichen Mängeln einer der frischeren, anregenderen Filme in der seit langem kargen Schweizer Filmlandschaft. Als Zürcher schämt man sich auch nicht zu sagen: «Tschäss» macht Spass, lässt Erinnerungen wach werden, eigene oder von Zeugen der Zeit anekdotenhaft tradierte. Also, wagen wir es: «Tschäss» ist bei allen Mängeln ein Gewinn für die Szene, ein liebenswerter Film, mit unverbrauchten Gesichtern, ohne die zuweilen ätzende Selbstüberschätzung der Macher gedreht, dafür mit Herzblut. An Helfers mit Jazzsound bestens gewürzten komödiantischen Notizen zu den «Zürcher Fifties» stört, im Gegensatz zu manch anderem Schweizer Film, weniger das, was zu sehen ist, sondern das, was man sich zur Komplettierung noch hätte vorstellen können. ■

Forrest Gump

Regie: Robert Zemeckis
USA 1994

Michel Bodmer

Frage: Ist die Feder, die eingangs auf den Schuh von Forrest Gump (Tom Hanks) niederschwebt, von Zufall oder Schicksal bestimmt?

Dergleichen kümmert Gump selbst vorerst nicht; er ist dabei, auf einer Parkbank den Passanten sein erstaunliches Leben zu erzählen: Sohn einer alleinstehenden Südstaaten-Mutter (Sally Field); infolge Rückgratverkrümmung gehbehindert; dank einem IQ von nur 75 ein Kandidat für die Sonderschule (wenn die Mutter nicht mit dem Leiter der Volksschule ins Bett ginge); geduldiger Verehrer der missbrauchten Nachbarstochter Jenny; in rascher Folge Schnelläufer und Football-Star, idealer Soldat, Kriegsheld, Ping-Pong-Botschafter in China, unfreiwilliger Vietnam-Gegner, Krevettenfischer, reicher Philanthrop, kultumwobener Langstreckenläufer, treuer Liebhaber und perfekter Vater.

Gump, Schosskind des Glücks, ist ein Nachfahre von Candide, Mr. Deeds und Chauncey Gardiner. Winston Groom, Autor der Romanvorlage «Forrest Gump», konterkarierte mit der Perspektive des unschuldigen Toren die Klischee-Version der US-Nachkriegsgeschichte. In den Händen von Drehbuchautor Eric Roth und Regisseur Robert Zemeckis ist seine Satire zum sentimentalen *feel-good movie* über die *Baby-Boomer*-Generation geronnen.

Kinder und Narren sagen die Wahrheit, und so tröstet sich das krisengebeutelte Amerika mit «Gumpisms» wie, dass das Leben wie eine Schachtel Pralinen sei – man wisse nie, was man kriege. Es lacht mit Gump über seine Begegnungen mit historischen Figuren – er bringt dem jungen Elvis das Hüftenschwingen bei, verwickelt die Präsidenten Kennedy, Johnson und Nixon in peinliche Szenen usw.; es weint mit Gump über seine unerfüllte Liebe zu Jenny; es staunt mit Gump über die Verwirklichung seines *american dream.*

Robin Wright, Tom Hanks

Gump, intellektuelles Federgewicht im Wirbelwind der Geschichte, denkt nicht, sondern re-agiert. Seine Mutter sagt: *«Stupid is as stupid does»*, doch dank reiner Seele, elementarem Menschenverstand, sturer Zuversicht und wohlwollendem Drehbuchautor tut Gump stets spontan das Richtige. Gump ist zwar sympathischer als Rambo, denn wo dieser jedes Problem mit dem MG wegpustet, folgt Gump seinem guten Herzen oder läuft einfach weg. Beide Helden aber bieten simple Antworten auf komplexe Fragen. Kausalität ist kein Thema, Intelligenz ein Fluch, die Geschichte ein Klotz am Bein. Man müsse das Vergangene hinter sich lassen, wenn man vorwärtskommen wolle, meint Mama Gump, und Amerika applaudiert. Diese nationale Identifikation mit dem tumben Gump freilich ist als Real- bzw. Meta-Satire zu geniessen.

Forrest Gumps Prozac-gedopter Sprint durch vier Jahrzehnte zeigt eine Readers-Digest-Idylle. Selbst der *angry young man* des Films, der wider Willen von Gump gerettete, verkrüppelte Lieutenant Dan, kapituliert am Ende vor der entwaffnenden Güte des Helden. Und Jenny, die alle Strömungen der bewegten Zeit erfolglos abgesurft hat, kommt erst in Gumps stillem Wasser zur Ruhe. Zemeckis' Digitalmagier verdrehen hier nicht Hälse wie in «Death Becomes Her» (ZOOM 12/93), sondern die Historie: Wie Woody Allens Zelig schlüpft Gump in Dokumentaraufnahmen bedeutender Momente, aber die Entmystifizierung bleibt hier seicht-komischer Selbstzweck. Schwarze Flecken auf der US-Weste werden so perfekt wegretouchiert wie Dans amputierte Unterschenkel.

Tom Hanks' debilem Stoiker Gump sind in Sachen Ausdruck ähnlich enge Grenzen gesetzt wie Dustin Hoffmans Rain Man. Robin Wright als wankelmütige Jenny hat da eine schwerere Aufgabe, die sie recht überzeugend meistert. Sally Fields Mama Gump schwappt in die Charge, während Gary Sinise als grimmiger Dan Taylor dem zuckerwattierten Film periodisch einen Schuss Sarkasmus gönnt, bis zuletzt auch er selig wird.

Antwort: Gump weiss auch am Ende nicht, ob uns der Zufall regiert oder das Schicksal. Die Feder jedenfalls wurde von einem Computer der ILM gesteuert. ■

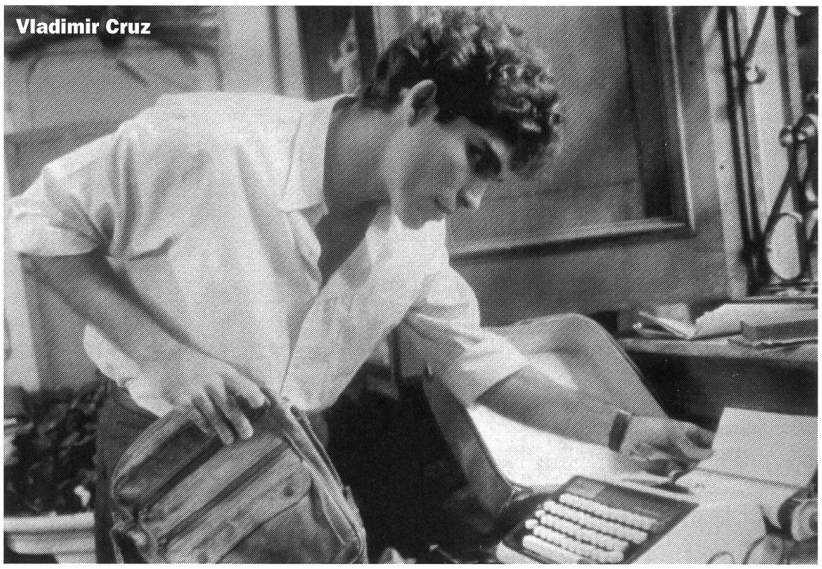
Fresa y chocolate

Erbeer und Schokolade

Regie: Tomás Gutiérrez Alea, Juan Carlos Tabío
Kuba/Mexiko/Spanien 1993

Trudy Baumann

Sie treffen sich ein erstes Mal im Café Coppelia, wo man das beste Eis Havannas bekommt: David (Vladimir Cruz), der attraktive, aber unerfahrene und naive Soziologiestudent mit Liebeskummer und der schwule Diego (Jorge Perugorría), ehemaliger Lehrer, nun Literatur- und Kunstvermittler aus innerster Überzeugung. Der provozierend feminin auftretende Diego schlürft geniesserisch sein Erdbeereis und ist entzückt, sogar ein echtes Fruchtstück im Eis vorzufinden, was ihn zu der ironisch-spöttelnden Bemerkung veranlasst, was für ein glücklicher Tag dies doch sei, denn Erdbeeren seien das einzig Gute, was sie auf der Insel Fidel Castros produzierten. Augenzwinkernd fügt er hinzu: «Jetzt werden sie exportieren und für uns bleibt nur Zuckerwasser.»


Vladimir Cruz

Diego liebt die Karibikinsel, was ihn jedoch nicht daran hindert, die Politik und Wirtschaftsmisere des Landes, die katastrophalen Lebensumstände der Bewohner aus hassliebender Distanz verbal zu attackieren. Als Schwuler ist er ein von der Revolution gebranntes Kind. David ist weder schwul – am liebsten würde er vor der aufdringlichen Anmache Diegos davonlaufen – noch kann er mit Diegos Bemerkungen gegen Castros Regime etwas anfangen. Er reagiert zunächst misstrauisch ablehnend und will nichts mit Diego zu tun haben. Als er ihn trotzdem ein weiteres Mal aufsucht, will er ihn ausspionieren. Denn eine von Diego geplante Kunstausstellung in Zusammenarbeit mit einer Botschaft lässt bei Davids Kommilitonen Miguel sofort die Alarmglocken läuten: Es kann sich nur um ausländische Propaganda handeln. Und Diego gehört als konterrevolutionärer Agitator bespitzelt. Schon bald jedoch bemerkt David, dass er sich von Diego ein falsches Bild gemacht hat. Immer öfter ist er in dessen Wohnung anzutreffen, die von religiösen Skulpturen, Porträtfotos von Künstlern, Meisterwerken der Weltliteratur und Zeitschriften aus der ganzen Welt nur so überquillt. Die Verdächtigungen verflüchtigen sich und machen Neugier und wachsendem Vertrauen Platz.

Unterschiedlicher könnten die beiden Freunde nicht sein. David, der sich als kommunistischer Aktivist dialektisch-materialistischer Richtung bezeichnet – was immer das heissen mag –, hat den revolutionskritischen Bemerkungen Diegos wenig mehr entgegenzusetzen als seine stereotypen, regierungskonformen Parolen. Daran kranken auch seine ersten literarischen Gehversuche, die er Diego in einem Akt von Vertrauensbeweis zu lesen gibt. Vor dessen unerbittlichem Blick finden sie aber keine Gnade. Trotzdem bescheinigt er ihm Talent und bietet sich als Tutor an. Auf die Frage, weshalb David denn Soziologie studiere anstelle von Literatur, die ihn doch mehr interessiere, lautet die Antwort: Weil er ein nützliches Glied der Gesellschaft sein wolle, mit einem Soziologiestudium könne er der Revolution mehr dienen. Schliesslich habe sie ihm, dem armen Bauernsohn, zu studieren ermöglicht.

David und Diego reiben sich an ihren grundverschiedenen Positionen. Der Schwule leidenschaftlich-lustvoll sich selbst inszenierend, ironisch, aber auch zutiefst verletzlich. Jorge Perugorría ist schlicht umwerfend in dieser Paraderolle. Gegen den vor Charme und Herzlichkeit sprühenden Schwulen wirkt David reichlich unbedarft, steif. Nur manchmal überrascht er mit ebenbürtigem Witz. Die anspielungsreichen Dialoge über Politik, Kunst, Literatur und Sexualität beziehen ihren beträchtlichen Unterhaltungswert nicht zuletzt aus dem komischen Potential, das sich aus diesem Anderssein ergibt.

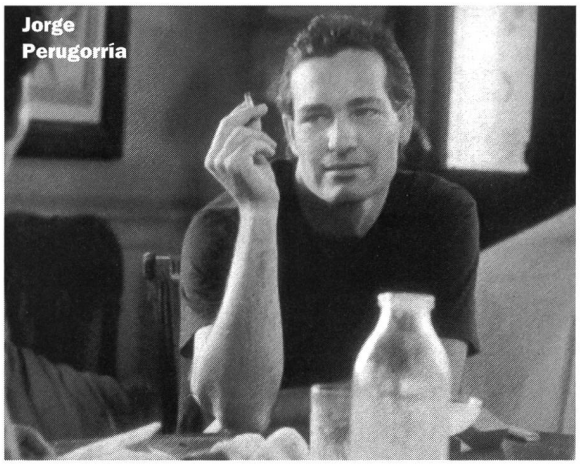
Die dritte in diesem Männerbunde ist Diegos Nachbarin Nancy (Mirta Ibarra). Punkto Temperament und Charme steht sie Diego in nichts nach. Auch nicht, was ihr Interesse an David betrifft. Zwischen der älteren, erfahrenen Nancy und dem «jungfräulichen» David entspinnt sich

eine Liebesgeschichte; unter den eifersüchtigen Augen Diegos. Selbstironisch-resignierend kapituliert er schliesslich vor Davids sexueller Präferenz.

«Fresa y chocolate» dreht sich fast ausschliesslich um diese drei Personen. Obwohl gegen eine freundschaftliche Beziehung eine Menge Vorurteile, Unverständnis und Berührungsängste sprechen, entwickelt sich zwischen ihnen eine hin- und mitreissende Dreiecksgeschichte. Es gelingt Tomás Gutiérrez Alea (unterstützt durch die Co-Regie von Juan Carlos Tabío), einem der bedeutendsten Regisseure des amerikanischen Kontinents, dieser gebeutelten Insel-Gesellschaft einen ehrlichen, schmerzlichen, letztlich aber durch seine Offenheit befreienden Spiegel vorzuhalten. Aber Alea zeigt nicht nur kubanischen Alltag und seine Menschen ideologisch ungeschminkt, sondern bricht mit der Figur des schwulen Diego zudem mit einem Tabu der Revolution. Dass Homosexuelle in repressiven Zeiten vermehrt mit Existenzmöglichkeit entzogen und dadurch gezwungen, das Land zu verlassen. Seine bittere Erkenntnis mag stellvertretend für viele stehen: «Ich gehe nicht, man treibt mich weg. Hier kann ich mich nicht entfalten. Doch ich habe nur ein Leben und habe Pläne und ich will so sein, wie ich bin. Hier aber habe ich kein Recht darauf.» «Fresa y chocolate» ist ein später Appell an die Toleranz einer rigiden, erstarrten Gesellschaft, die immer noch glaubt, es sich leisten zu können, Menschen vom kritischen und intellektuellen Format eines Diego auszugrenzen.

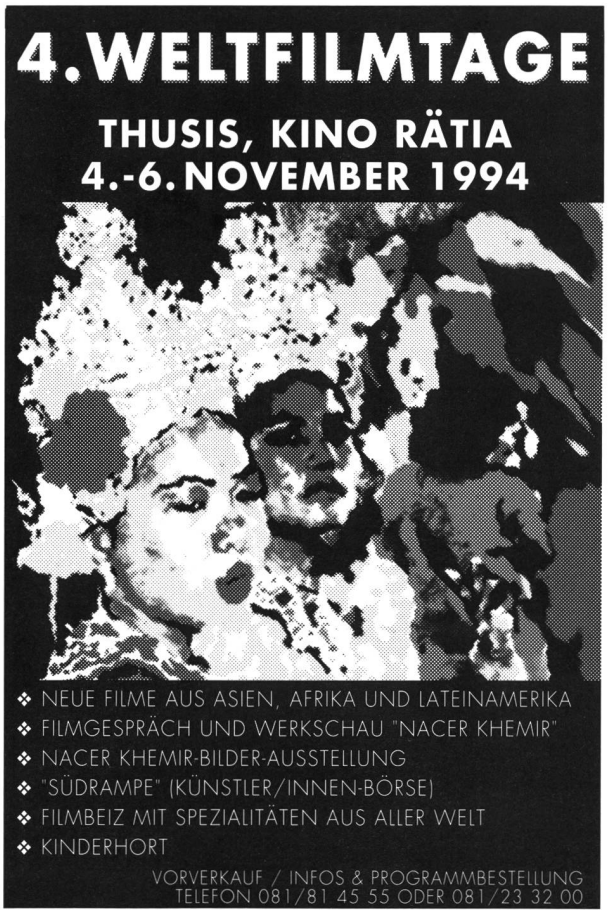
Jahrelang war das Bild, das man sich von Fidel Castros Kuba machte, geprägt durch Schwarz-Weiss-Malerei. Kuba, das unlängst durch seine massenhaft flüchtende Bevölkerung für Schlagzeilen in den Medien sorgte, galt entweder als totalitäres Regime, als höllische Diktatur oder wurde – propagandistisch – als kommunistisches Paradies gepriesen, wo ein neuer Mensch durch die Revolution heranwachsen sollte. Seit dem Zusammenbruch der Sowjetunion wurde der Blick auf eine der letzten Bastionen des Sozialismus weniger verstellt durch solche ideologischen Extrempositionen. «Fresa y chocolate» wartet mit einem komplexeren Bild Kubas auf, thematisiert ungeschminkt Probleme, weckt Sympathien für die Menschen. Aktueller könnte ein Film nicht sein.

Die in «Fresa y chocolate» unverhohlen geäusserte Kritik an der Revolution will Alea als konstruktive Kritik verstanden wissen, wie es einer im Presseheft abgedruckten Äusserung des Regisseurs zu entnehmen ist: «Der Film ist als Kritik innerhalb und gegen die Revolution zu verstehen. Konstruktive Kritik anstelle einer Zerstörung der Gesellschaft.» Doch die Utopie einer Erneuerung von innen, die der Film leise anklingen lässt, mutet angesichts der Alltagswirklichkeit, die für die meisten ein Kampf ums nackte Überleben ist, ziemlich unwahrscheinlich an. Aber lassen wir uns von den nächsten Schlagzeilen überraschen. ■


Jorge Perugorría

Verunglimpfungen zu rechnen haben, liesse sich wohl unschwer belegen. Und dass sie einen bedeutenden Anteil unter den Künstlern und Intellektuellen ausmachen, ebenfalls. Kuba ist da keine Ausnahme. Kubas diesbezüglich dunkles Kapitel in seiner 35jährigen Revolutionsgeschichte reicht in die Mitte der sechziger Jahre zurück. Homosexuelle wurden von ihren Posten im Kulturapparat entfernt und in ideologische Umerziehungslager gesteckt. Viele Künstler kehrten dem Land den Rücken.

Mit Diegos Forderung nach gesellschaftlicher Akzeptanz, seinem Wunsch, als gleichwertiger Teil anerkannt zu werden, wird in bewährter Manier verfahren. Ihm wird die



Vater, lieber Vater

Regie: Leopold Huber
Schweiz 1994

Franz Derendinger

1988 wanderte eine angesehene Familie aus, mit der Leopold Huber bekannt war. Bei dieser Gelegenheit erhielt der Regisseur von der Tochter ein fotokopiertes Tagebuch, worin diese von fortgesetzten sexuellen Übergriffen des Vaters berichtet. Huber nahm das als Verpflichtung, öffentlich zu machen, worüber das Mädchen nicht reden konnte, und schrieb das Buch «Zug nach Süden», das 1989 im Basler Lenos-Verlag erschien. Ende September nun kommt die Verfilmung in die Schweizer Kinos.

Huber entwickelt dabei seine Geschichte genau von jenem Bruch zwischen Schein und Sein her, mit dem er selbst konfrontiert war. Nach aussen stellen die Senns eine Bilderbuchfamilie dar: properes Eigenheim direkt am Bodensee, die Mutter (Astrid Keller) eine gepflegte Dame um die vierzig, der Vater (Laszlo I. Kish) rührend um seine Tochter (Dagny Gioulami) besorgt. Wie schon in «Mirakel» (ZOOM 3/91) fängt Huber die Umgebung in wunderschönen Bildern ein. Doch die Idylle trügt; hinter der gutbürgerlichen Fassade spielt sich Hässliches ab. Vater Senn hat seine Elsbeth von klein auf missbraucht, und auch jetzt noch sucht er gelegentlich seine «Prinzessin» auf – als «Prinz, der voll Liebe ist». Die Mutter, eine schwache, übertrieben harmoniebedürftige Person, will nicht sehen, was nicht sein darf, und deckt dadurch indirekt ihren Mann. Als Elsbeth schliesslich Valentino (Michel Adatte) kennenlernt, hetzt der eifersüchtige Vater dem illegal arbeitenden Italiener die Fremdenpolizei auf den Hals. Dies wiederum nimmt die Tochter zum Anlass, mit ihrem Pizzaiolo durchzubrennen. Bald ist ein Kind unterwegs, was die beiden Ausreisser bewegt, den Ausgleich mit dem Vater zu suchen. Damit ist dann der Weg frei für einen blutigen – und in dieser Weise völlig unwahrscheinlichen – Showdown.

Schwach an Hubers Film ist jedoch nicht nur dieses Finale, das kaum die psychologische Plausibilität eines Serienkrimis erreicht; missraten ist letztlich auch das eigentlich Entscheidende: nämlich die Zeichnung der Familiensituation. Da bleibt ganz einfach zu vieles klischiert und eindimensional: Kaum einmal brökkelt bei der Mutter der Putz ab; die angedeutete Migräneanfälligkeit ist das einzige Zeichen dafür, dass sie unter dem fürchterlichen Verdacht leidet. Der Vater erscheint als selbstbewusster Wonnepfropfen – nicht die Spur von Obsession, von Schuldgefühl oder Angst vor Entdeckung. Und im Grunde bleibt auch die Darstellung des missbrauchten Mädchens an der Oberfläche. Die Abspaltung des Körpers – eine häufige psychische Folge – wird zwar in der Verdoppelung des Namens (Elsbeth – Lisa) angesprochen, aber nicht wirklich im Spiel umgesetzt.

Nicht zuletzt sind es auch die hölzernen, gestelzten Dialoge, welche die Figuren daran hindern, Tiefe zu gewinnen. Zudem weicht Huber zu oft auf äussere Handlungsstränge aus, wenn eigentlich detaillierte Beobachtung angezeigt wäre. Entsprechend schneien in den Film Figuren hinein, deren Funktion kaum ersichtlich wird; andere – beispielsweise die Kioskfrau, der Elsbeth gelegentlich aushilft – bleiben hilflose Karikaturen. In dieses Kapitel fällt jedoch auch die ganze Episode mit Valentino; denn in der Tat lässt sich kaum nachvollziehen, wie Lisa hier nach dem erlittenen Trauma plötzlich zu einem befriedigenden Intimleben finden soll. Umso weniger, als sie bei einer ersten sexuellen Berührung – in einer der stärksten Szenen des Films – einem Waschzwang verfallen ist. Natürlich mag die Liebe heilende Kräfte entfalten; aber es hätte schon interessiert, auf welche Weise genau Lisa und Valentino über Elsbeths Beschädigung hinwegkommen.

Laszlo I. Kish

Kurz: Es ist Huber nicht gelungen, die Abgründe unter einer derartigen Familienkonstellation sichtbar zu machen; seine Charaktere gedeihen nirgends über Rollenstereotypen hinaus. Schade, denn das Thema Kindsmissbrauch ist mittlerweile medial ziemlich ausgereizt, da und dort wird auch schon Entwarnung gegeben. Gerade darum hätte es eigentlich eine packendere Behandlung verdient. ■