Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 47 (1995)
Heft: 1

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: 08.01.2026

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

Les roseaux sauvages

Regie: André Téchiné
Frankreich 1994

Mathias Heybrock

1962. Es ist ein schöner Sommertag in einem kleinen Dorf im Südwesten Frankreichs. François (Gaël Morel) will, dass Maïté (Élodie Bouchez) mit ihm ins Kino geht. Aber Maïté hat ihrer Mutter, Madame Alvarez (Michèle Moretti) versprochen, sie auf eine Hochzeit zu begleiten.

Der Film interessiert sich sehr genau für die Hochzeitsmesse. Die Kamera verweilt auf den Gesichtern der Gäste, sie verfolgt aufmerksam den Gang des Messdieners und bleibt auf den Ringen hängen, die er zum Altar bringt. Man sieht das riesige Kreuz, hört die Litanei. Der Pfarrer nimmt die Ringe und steckt sie den Brautleuten an, die dabei wie unbeabsichtigt ins Bild geraten. Das Frappierende sind ihre ernsten Gesichter und die Uniform des Mannes. Die Kamera fährt zurück, eher zufällig fängt sie dabei noch den flüchtigen Kuss des Paares ein. Die Fahrt wird zur Perspektive eines weiteren Kirchendieners, der die Zeremonie vom Balkon aus beobachtet und nun, da das Paar sich vom Altar abwendet, seinen Einsatz kommen sieht. Er geht zu den Seilen und läutet die Glocken.

Diese Hochzeitsmesse wird nicht gefeiert, sie wird absolviert. Das Brautpaar ist Nebensache in der Darstellung eines technischen Ablaufs. Das macht durchaus Sinn, denn der Soldat (Éric Kreikenmayer) heiratet nicht aus Liebe, sondern aus pragmatischen Gründen. 1962 steht Frankreich vor der Anerkennung der Unabhängigkeit Algeriens. Die faschistische OAS (Organisation Armée Secrète) will das durch Terroranschläge verhindern. Der Dienst der Soldaten im Bürgerkriegsland ist lebensgefährlich. Der junge Ehemann nutzt seine «Heirat», um ein paar Tage aus Algerien fortzukommen.

Am Krieg in Algerien, der so Einzug in den Dorfalltag hält, polarisieren sich die Geschichten von vier jungen Leuten. Serge (Stéphane Rideau) denkt wie sein älterer Bruder, der Soldat. Ihm kommt es darauf an, sich durchzuschlagen, den eigenen Vorteil zu suchen. Patriotismus ist für ihn nur eine Phrase. Henri (Frédéric Gorny), ein Exilfranzose aus Algerien, ist voll Verachtung für diese Haltung, er hasst alle Franzosen, die den Kampf der OAS nicht unterstützen. Maïté hat wie ihre Mutter kommunistische Ideale und unterstützt die Unabhängigkeitsbewegung Algeriens. François dagegen findet nicht die Ideen, sondern die Körper attraktiv. Dabei fühlt er sich vor allem zu den Jungen hingezogen, ist gleichzeitig jedoch auch Maïté zugetan. Seine Suche nach Nähe und Verständnis bringt die Annäherung zwischen den Personen in Gang.

Gaël Morel, Élodie Bouchez

«Les roseaux sauvages» wählt das Präsens, um zu beschreiben, wie der Algerienkonflikt sich auf die jungen Menschen auswirkt. Aber ihm fehlt jede Schärfe, die aus dieser Unmittelbarkeit resultieren könnte. In einem positiven Sinn ist seine Stimmung blass und unaufgeregt. Der Film ist so unsentimental wie die Hochzeit zu Beginn. Er zeigt, wie die Ideologien der einzelnen Personen funktionieren, ohne sie zu bewerten oder zu verurteilen.

Téchinés Film zeigt aber auch, wie die Ideologien zu bröckeln beginnen, wenn der Kampf der Ideen von einer Auseinandersetzung auf persönlicher Ebene abgelöst wird. Zum Beispiel bei Henri, der aus Hass und Verzweiflung das Haus der Kommunisten in Brand setzen will. Dann aber sieht er Maïté im Haus lesen, und es kommt zu einer Begegnung. Die Konfrontation der beiden führt dazu, sich mit der Geschichte des jeweils anderen auseinanderzusetzen. Langsam gewinnen sie Verständnis füreinander und relativieren die eigenen rigiden Ideologien. Auch bei den anderen Protagonisten überlagern im Lauf der Handlung die persönlichen Beziehungen ihre unterschiedlichen Überzeugungen. Doch der Film beschönigt die Differenzen zwischen ihnen keinesfalls. Was für die vier jungen Menschen an abstrakter, politischer Klarheit verloren geht, führt sie nicht in eine allgemeine Versöhnung. Am Ende haben sie gelernt, die anderen zu akzeptieren, ohne den persönlichen Weg aus dem Blick zu verlieren. ■

Bad Boy Bubby

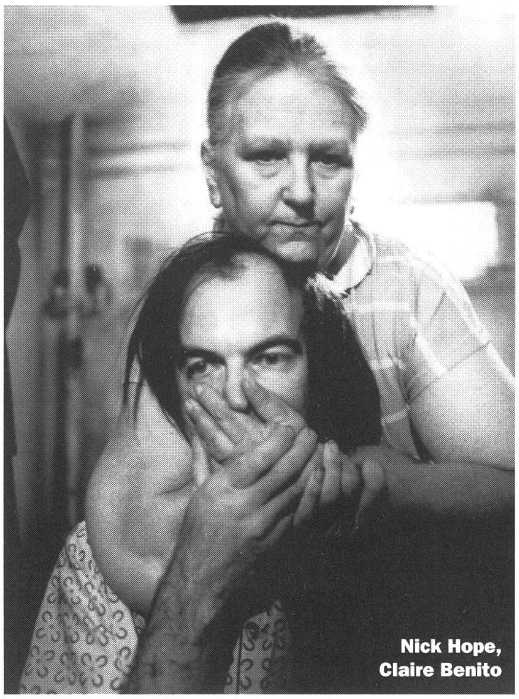
Regie: Rolf de Heer
Australien/Italien 1993

Charles Martig

Mit der Rockband stimmt der unschuldige Killer Bubby in den «Bad Boy Bubby Blues» ein und strahlt übers ganze Gesicht. Das Gruppenerlebnis auf der Ladefläche des Lastwagens ist in diesem Moment das allein Entscheidende. In seiner Naivität und Beschränktheit sieht er keinen Zusammenhang zwischen dem Blues und dem Mord an seinen Eltern. Der «böse Bub» lebt in seiner Kindlichkeit jenseits von Gut und Böse.

In einer Welt der Sprachlosigkeit und Isolation ist eine persönliche Entwicklung ausgeschlossen. Bubby (Nicholas Hope) spricht nur wenige Fetzen des australischen Englisch. Einige Bruchstücke hat er durch Nachsprechen aufgeschnappt: «mam», «cat don't breath», «will beat you brainless»... Sie ergeben keinen Sinn, stehen in keinem Zusammenhang. Als *enfant sauvage* der neunziger Jahre verbringt Bubby die ersten 35 Lebensjahre in einem kalten, grauen Kellerloch zusammen mit seiner übermächtigen Mutter (Claire Benito), die ihn versorgt und sexuell missbraucht. Seine Welt sind die vier Betonwände, die Jagd nach Kakerlaken, das Spiel mit seiner Katze und die vollständige Abhängigkeit von «mam», der Frau mit den grossen Titten. Diese beschränkte Erfahrungswelt macht ihn sprachlos. Die totale Isolation verleiht ihm aber auch Unschuld und Naivität.

Rolf de Heer entwickelt eine Grundsituation, die stark an pädagogische (Gedanken-)Experimente des 19. Jahrhunderts erinnert. Ein Mensch, der isoliert aufwächst, ohne Sprache und Beziehungen seine Persönlichkeit nicht entwickeln kann und demzufolge auch keine Werte oder Prinzipien kennt, befindet sich in einem sozialen Vakuum. Sein Bewusstsein ist eine Art *tabula rasa*, eine leere Tafel ohne feste Strukturen. Wie wird er in dieser Versuchsanlage reagieren? Wie nimmt er sich selbst und seine Umwelt wahr? De Heer geht in seinem Experiment von der Perspektive des Opfers aus. Erschreckend kalt und eintönig sind die Bilder dieses Nicht-Lebens. Der akustische Raum der Betonwohnung wirkt deprimierend und steigert das klaustrophobe Gefühl, eingeschlossen in der Falle zu sitzen, ins Unerträgliche. Auf dieser Grundstimmung baut er auf und hebt ab: Bubby tötet durch ein fatales Missverständnis «mam» und «pop» und ermöglicht mit diesem Elternmord eine wunderbare Entdeckungsreise in unbekannte Erlebniswelten. Unschuld und Naivität – die positive Kehrseite seiner Sprachlosigkeit – eröffnen den unbefangenen Blick auf eine postindustrialisierte Gesellschaft im sozialen Verfallstadium. Als ungeschütztes Kind verlässt Bubby die Kellerwohnung und macht sich auf den Weg durch die verwirrende Grossstadt.


Nick Hope, Claire Benito

Durch den naiven Blick vollzieht sich eine Umwertung aller Werte: Bubby liebt Frauen mit grossen Brüsten und mag sich nicht mit den gängigen Schlankheitsidealen zufrieden geben. In der Behindertenpflegerin Angel (Carmel Johnson) findet er seine mollige Traumfrau. Genauso unwertend ist sein Umgang mit geistig Behinderten, die er auf Anhieb versteht. Ihnen steht er viel näher als den durchschnittlich normalen Erwachsenen. Ihre Gefühle und verborgenen Wünsche sind ihm zugänglich. Bubbys Empathie und der direkte Kontakt mit den Behinderten über die körperliche Berührung gehören zu den bewegendsten Momenten der Entdeckungsreise. Eine radikale Umwertung erfährt schliesslich auch seine Sprachlosigkeit, die ihn zwar vorerst in arge Bedrängnis – sogar bis ins Gefängnis – bringt, aber darauf seinen persönlichen und beruflichen Erfolg begründet. Bubby wird Performer einer Rockband und verarbeitet seine traumatischen Kindheitserlebnisse live auf der Bühne, eine Performance der Sprachlosigkeit und Isoliertheit, die das Publikum fasziniert. In der Entwicklung vom beschränkten Idioten zum genialen Kommunikator liegt ein sozialkritisches Potential: Gesellschaftliche Werte und Normen werden verschoben, aufgehoben und umgedreht.

In den Rahmen der Umwertung aller Werte fügt de Heer eine scharfe Religionskritik ein. Religion erscheint durchwegs als repressive Instanz. Die Mutter von Bubby ist eine religiöse Fanatikerin, die das an der Wand hängende Christuskreuz nur dazu benutzt, um Ihren Sohn einzuschüchtern und zu kontrollieren:

Mitte: Nick Hope

«Jesus sees everything... and will beat you brainless». Die übermächtige «mom» verbindet die Metapher vom allwissenden Gott mit dem Bild vom strafenden Richter zu einer Schreckensvision. Der Vater «pop» ist ein heruntergekommener Priester, der sich nach 35 Jahren erstmals wieder blicken lässt, um ins warme Nest zurückzukriechen. Dies führt unweigerlich zu einem Vater-Sohn Konflikt, der nur durch die Tötung der Eltern lösbar ist. Der «Mord» an den Eltern ist gleichzeitig der Sturz des allmächtigen Herrschergottes.

«Es ist die Pflicht jedes Menschen, Gott aus der Existenz wegzudenken», erklärt der Kirchenorganist und überzeugte Atheist. Bubby hört aufmerksam zu und prägt sich diesen Satz ein. In einem komplizierten philosophisch-materialistischen Diskurs klärt der Organist seinen Zuhörer über die Atomtheorie und die physikalischen Grundlagen der Welt auf – eine Rede, die das Fassungsvermögen Bubbys hoffnungslos sprengt und in der Gegenüberstellung von rationaler Rhetorik und sprachlosem Unvermögen grotesk wirkt.

Als dritten Aspekt der Religionskritik rückt de Heer die gewalttätige Geschichte der Weltreligionen in den Vordergrund. Im entscheidenden Wendepunkt in Bubbys Biografie, nachdem er auch die repressiven Eltern seiner geliebten Angel ins Grab befördert hat, nimmt ihn der besorgte – auf den Bühnenerfolg bedachte – Bandleader ins Gebet. Am Beispiel der zahlreichen Religionskriege macht er dem bösen Buben klar, dass Gewalt keine sinnvolle Lösung für Konflikte ist. «No killing anymore!». Bubby begreift durch Bilder und einfache Worte. Seine Initiation ins Leben der Erwachsenen verdankt er dem abschreckenden Beispiel der Religionskriege und dem pädagogischen Geschick des Gitarristen.

«Bad Boy Bubby» ist ein Film mit Ecken, Kanten und Reibungsflächen. Für eine moralisch strikte Position stellt er sogar ein *skandalon*, ein Stein des Anstosses dar. Es wäre jedoch zu kurz gegriffen, wenn die Deutung allzusehr auf die sexuelle Ausbeutung – im Inzest und in der Vergewaltigung Bubbys im Gefängnis – sowie auf die Umkehr vom Opfer zum Täter (Bubby als Folienkiller) fixiert bliebe. Gerade in der Entdekkungsreise, auf der alle Sinne offen sind für Neues und Ungewohntes, liegt der bezaubernde Charme. Diese wird aber erst möglich durch die extreme Künstlichkeit der Versuchsanlage, durch den harten Kontrast zur menschenunwürdigen Ausbeutung in der Exposition.

Die Entdeckung der Umwelt und die Entwicklung von Bubby wird in der Gestaltung durch ein besonderes Verfahren betont: Die überraschenden Eindrücke wurden von 31 verschiedenen Kameramännern festgehalten. Die Sequenzen gewinnen damit eine Direktheit und «Frische», die im Kino heute selten anzutreffen ist. Der leichtfüssige Spaziergang des naiven Simplicissimus vermittelt eine Ansammlung von Aspekten, ein Mosaik aus vielen authentischen Fragmenten, die ein neues Bild vom Leben in unserer Gesellschaft vermitteln. Die fragmentarische Erzählweise wird im Einsatz der Musik gezielt verstärkt: Wenn das Largo aus «Xerxes» von Georg Friedrich Händel mit hartem Rock und Gesänge der Heilsarmee mit Blues kontrastiert und Sexszenen mit einem sakralen Lied unterlegt sind, ergeben sich unerwartete Erlebnisse und Assoziationen. In der Farbdramaturgie vom unterkühlten Blau, über warme Rot- und Gelbtöne bis zur grellen Schlusseinstellung – Bubby und Angel spielen im Garten ihres Einfamilienhauses mit ihren Kindern – zeichnet sich die emotionale Entwicklung von Bubby ab. Von der kalten Isoliertheit über die frische Weltanschauung frei von Bewertungen hin zur Einengung auf eine bestimmte soziale Rolle als Familienvater und bekannter Popstar, der sich in der Welt des Scheins profiliert.

Rolf de Heer hat in «Bad Boy Bubby» einen provokanten Essay zum Chaos im Alltag und den Werten des postindustriellen Lebens versucht – und es ist ihm erstaunlicherweise gelungen, dieses äusserst widersprüchliche Lebensgefühl zu verdichten. ■

Exotica

Regie: Atom Egoyan
Kanada 1994

Franz Derendinger

Thomas (Don McKellar) betreibt eine Zoohandlung, die er von seinem Vater geerbt hat. Weil er davon mehr schlecht als recht leben kann, schmuggelt er die Eier tropischer Reptilien ins Land. Ein Sammler exotischer Raritäten ist er jedoch auch in anderer Hinsicht: Abends begibt er sich zum Ballettsaal und ködert sich da mit Eintrittskarten jeweils Partner für eine Nacht.

Thomas begegnet Francis (Bruce Greenwood), der als Steuerfahnder seine dubiosen Geschäfte durchleuchten soll. Francis hat unter ungeklärten Umständen seine abgöttisch geliebte Tochter verloren und kurz darauf bei einem Unfall auch seine Frau. Das hat er niemals verwunden. Nun tröstet er sich über die innere Leere mit Besuchen im «Exotica» hinweg, einem Strip-Lokal, wo man die Tänzerinnen für fünf Dollar zur Privatvorführung an seinen Tisch bitten kann. Aber es muss beim Gucken bleiben! Zoe, die Betreiberin, (Arsinée Khanjian) achtet strikt darauf, dass keiner das Berührungstabu bricht, welches schon ihre Mutter errichtet hatte. Gefühle sind strengstens unter Kontrolle zu halten; so kontrastiert aber die geschäftsmässige Kühle der Darbietungen aufs schärfste mit mit der schwül-erotischen Atmosphäre, mit welcher der Club seine Kunden betört.

Christina (Mia Kirshner) ist der Star im «Exotica»; sie tritt da in der Rolle des verruchten Schulmädchens auf, und allein ihretwegen besucht Francis das Lokal. Vor Jahren nämlich hatte sie als Babysitter seine Tochter gehütet, das macht sie für Francis zum Bild des verlorenen Glücks. Eric (Elias Koteas) schliesslich arbeitet als Animator, als erotischer Einpeitscher im Club. Eifersüchtig wacht er darüber, dass keiner das Berührungstabu verletzt. Als Francis sich einmal Christina gegenüber hinreissen lässt, wirft er ihn kurzerhand aus dem Laden und erwirkt von Zoe ein Lokalverbot. Francis, der sich um seinen vermeintlich letzten Halt gebracht sieht, sinnt auf Rache.

Einwegkommunikation also, wohin man schaut; keiner dringt da durch zum andern – keiner ist auch darauf aus: Sie alle bleiben fixiert an die je eigenen Phantasmen. Die Männer fliehen die Gegenwart, indem sie der Spur einer Seligkeit folgen, die sich auf immer entzieht. So sucht Thomas in seiner Jagd auf Exoten aller Art den Kreis seiner Identität zu sprengen, während Francis zurück möchte in den Horizont, aus dem ihn ein ungnädiges Schicksal hinausgeworfen hat. Im Gegensatz dazu haben die Frauen sich in den Umständen perspektivelos eingerichtet: Zoe repetiert den Lebensplan ihrer Mutter; Christina kommt nicht los von den Mustern der sexuellen Ausbeutung, die sie als Kind erdulden musste, um zu überleben. Genau das prädestiniert sie letztlich dazu, stets wieder das ungreifbare Objekt des Begehrens zu verkörpern. Ob auf der Bühne oder an den Tischen, Christina bietet sich dar als weisse Fläche, auf welche die Zuschauer ihre eigensten Sehnsüchte projizieren. Dem entsprechen präzis die Einwegspiegel, welche wiederholt vorkommen, Spiegel, die den andern zur Imago machen, indem sie ihm keine Chance lassen, den Blick zu erwidern. Dem entspricht aber auch der Umstand, dass in diesem Film jeder Liebesdienst, jede Beziehung erkauft werden muss, weil sich da stets jemand auf Zeit einem andern als Projektionswand anbietet.

Mia Kirshner

Leicht hätte diese Studie über die Einsamkeit des modernen Grossstadtmenschen zur Zeichnung einer narzisstischen Hölle geraten können. Die Stärke von Egoyans Film besteht jedoch exakt darin, dass er dies vermeidet. Die Flucht der Spiegelungen führt nicht einfach in die Irre, ihr bleibt im Gegenteil etwas faszinierend Schillerndes. Voraussetzung dafür ist allerdings, dass Egoyan ein allerletztes Phantasma demontiert: nämlich das Ideal der vollumfänglich erfüllten und erfüllenden Beziehung. Mehrmals sieht man den gleichen Ausschnitt aus dem Familienvideo, der Francis' Frau und Tochter zeigt; beide lachen, und die Mutter hält wie abwehrend die Hand vors Objektiv: Das Objekt ist nicht zu haben! Diese Einsicht dämmert auch Francis, als ihm Eric zum Schluss offenbart, dass er es war, der seine tote Tochter fand. Es ist als löste die Verdoppelung des Verlusts den Bann, in den Francis durch den Tod seiner Tochter geschlagen wurde. Indem er endlich den Verschmelzungswunsch aufgibt, wird auch er frei für den exotischen Reigen jener Trugbilder, die sich zwar niemals mit einer Wirklichkeit decken, deren produktive Kraft uns aber aufrecht und letztlich am Leben hält. ■

Muriel's Wedding

Regie: P. J. Hogan
Australien 1994

Judith Waldner

Wäre das Leben doch so wunderbar wie ein Song der Popgruppe Abba! Ist es vorderhand nicht – und so vertröstet sich Muriel Heslop mit tagfüllenden Träumen, begleitet von schönem Musikschmalz des schwedischen Musikquartetts. Mit Träumen, die bloss Schäume scheinen, bis eines Tages etwas Unglaubliches geschieht: An einer Hochzeit wirft die Braut ihren Strauss in die Luft, auf dass er derjenigen zufliege, die als nächste vor dem Traualter stehen wird. Die Blumen landen in Muriels Armen: Irgendwie muss sich da das Schicksal einen ungehörigen Spass erlaubt haben, denn dass von all den Hochzeitsgästen ausgerechnet sie als nächste heiraten soll, das ist nicht nur einfach unmöglich, sondern wäre – in den Augen ihrer Freundinnen – völlig ungerecht.

Denn Muriel hat in Sachen Schönheit nicht das grosse Los gezogen, hat keine Verehrer, ist von der Schule geflogen, kann trotz einer Büroausbildung nicht tippen, ist arbeitslos. Letzteres sind auch all ihre Geschwister, die wie Figuren aus einem Neandertalercomic dumpf im elterlichen Haus im australischen Seebad Porpoise Spit vor sich hinbrüten. Der unmögliche Vater reibt den energielosen Kindern ihr Versagen ständig und am liebsten vor Publikum unter die Nase, die Mutter ist aufopfernd, gottergeben und blind für all das Unschöne, das rund um sie geschieht. Eine schlechte Hypothek für Muriel, die zu allem hin auch noch aus dem Kreis ihrer Freundinnen verstossen wird. Weil sie eben nicht zu ihnen passt, die verkehrten Kleider anzieht, die falsche Frisur hat, unmögliche Musik hört und auch viel zu wenig lustig ist – das ist nicht tragbar und damit basta! Dabei ist sie eigentlich weder unansehnlich noch unsympathisch, nur weiss sie eben nicht, wer sie wirklich ist, sein will. Sie sehnt sich nicht erst seit ihr der Blumenstrauss zugeflogen ist danach, zu heiraten. Allerdings träumt sie weniger von einem Mann, sondern von sich selber ganz in Weiss. Und von damit verbundener Anerkennung ihrer Umgebung, davon, für einen Tag unumstrittene Königin zu sein. Kein Wunder, dass von Männern bei ihr und ihren Freundinnen zwar oft die Rede ist, dass diese aber im Film – abgesehen von Muriels Vater – keine grosse Rolle spielen. Heiraten meint eben nicht den Eintritt in eine Partnerschaft, sondern eine gründliche Imagepolitur, denn in Porpoise Spit, im Kreis ihrer lebenslustigen, überkandidelten Freundinnen, gilt: Wer keinen abkriegt, ist nichts wert, wer geheiratet wird, gewinnt gesellschaftliche Achtung. Reichlich altbackene Vorstellungen also – doch halt: Der australische Regisseur setzt sie als Chiffren, lotet komische Alltagsperspektiven überzeichnend aus, entwirft mit all seinen Übertreibungen ein kleinbürgerliches, todbiederes Milieu, aus dem sich freizuschwimmen ganz und gar nicht einfach ist. Schon gar nicht für eine wie Muriel, der der Sinn zuerst einmal nach Anpassung steht.

Toni Collette

«Muriel's Wedding», das Spielfilmdebüt des Australiers P.J. Hogan, weckt Erinnerungen an die Komik und Tiefgang verknüpfenden Filme seiner Landsmänner Baz Luhrman («Strictly Ballroom», ZOOM 11/92) und Stephan Elliott («The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert», ZOOM 11/94). Hogan zeigt keine Scheu vor Fotoromanzen-Kitsch, würzt ihn mit Ernstem, mit Ironie und ab und zu auch Häme, spielt geschickt mit Charakteren, Figuren und Ideen. Im Kern seiner böslustigen Story schlummert die Erkenntnis, dass wer sich selber nicht ins Herz geschlossen hat, kaum andere Herzen gewinnt. Muriels Weg zu dieser Einsicht ist mit Hindernissen gepflastert, manchmal sind es Bagatellen, manchmal schlägt das Leben deftig zu und fordert sie heraus, Verantwortung zu übernehmen. Kindlich-naiv und gleichzeitig zu allem entschlossen, schafft sie es, der Star von Porpoise Spit zu werden, gar zur Titelblatt-Prominenz zu avancieren – das Happy End ist das allerdings noch lange nicht.

Hogans Film, eine klassische Emanzipationsgeschichte, lebt nicht nur von witzigen Ideen, sondern vor allem auch von den grossartigen Darstellerinnen, allen voran Toni Collette als Muriel, die schliesslich erkennt: Das wirkliche Leben ist nicht so locker-flockig rosa wie ein Abba-Song, sondern noch viel schöner. ■

Utomlionnije solnzem

Regie: Nikita Michalkow
Russland/Frankreich 1994

Trügerische Sonne/Burnt by the Sun

Pierre Lachat

Soweit mir bekannt, ist «Utomlionnije solnzem» (Trügerische Sonne) der erste ernstzunehmende russische Film über Josef den Schrecklichen. Und es ist der erste überhaupt, der sich aus komfortabler historischer Distanz mit dem illegitimen, aber unvermeidlichen roten Erben der Dynastie Romanow befassen kann. Eine der Sequenzen ganz am Anfang zeigt manövrierende Panzer in einem Kornfeld vor Moskau. Das ist die Waffe, die das Dritte Reich bezwingen wird. Die Raupen walzen die Ernte nieder, die Bauern protestieren. So wird es noch oft sein – Rüstung ist wichtiger als Brot –, und nicht immer wird es als vermeidbar gelten. Das Jahr 1936 ist die schlimmste Zeit der Schauprozesse gegen die alte Garde der Revolutionäre. Doch ist es eben auch schon das Jahr, das den Weltkrieg absehbar macht.

Stalin schickt zwischen 1929 und 1953 Abermillionen in den Tod auf den Schlachtfeldern und in den Lagern. Aber wäre er nicht gewesen, mit seinen sämtlichen Fehlern, die noch verheerender waren als seine Verbrechen, es hätte alles eine noch weit schlimmere Wendung nehmen können. Die Slawen wären inzwischen wohl vertrieben, wenn nicht ausgerottet. Darauf läuft die entsetzliche Tragik unseres Jahrhunderts hinaus. Die Alternative zu den monumentalen Verbrechen sind übermonumentale Verbrechen. Hiroshima ist so zu deuten, oder die Vernichtung Dresdens. Nichts und niemand kann Stalin entschuldigen (oder die Schreibtisch-Fliegerbombenwerfer in London und Washington). Doch gab es wohl keine andere Möglichkeit als den totalen Krieg. Für Russland beginnt er spätestens 1936.

Nebst Panzern lässt der marxistische Alleinherrscher auch Luftschiffe entwikkeln: megalomane Phantasieprojekte ohne militärische Bedeutung. Die Produktion und Verteilung von Gasmasken läuft auf Hochtouren. Sein grotesker Geist, seine paranoide Intelligenz planen über dem ganzen Film, und zwar ist das stellenweise im wörtlichen Sinn der Fall.

Nikita Michalkow, Ingeborga Dapkunaite

In gewissen Szenen nimmt seine Präsenz die Form unerklärlicher, fast übernatürlicher Phänomene an. Eine trügerische Sonne, sie gibt vor zu wärmen, aber dann verbrennt sie alles.

Tritt er leibhaftig nicht in Erscheinung, so vergegenwärtigt ihn der verschwiegene Geheimpolizist Dimitri (Oleg Menschikow), eine klassische Verräter- und Opportunistennatur, ausreichend. Während der Revolution hielt er es mit den Weissen. Als mit dem Nachfolger Lenins ein neuer Zarismus einzog, schlug sich der Bürgersohn zu den stärkeren Bataillonen. Seine Erscheinung will daran erinnern, in welch hohem Mass die rote Bürokratie eine Weiterführung der weissen mit weitgehend unverändertem Personal war. Und man sieht, wie viel weniger weit (nachträglich betrachtet) Revolution und Restauration auseinanderklaffen, als es im Augenblick selbst aussieht.

Was Nikita Michalkow von all dem nicht stillschweigend voraussetzt, das behält er, vielfach nur andeutend, im atmosphärischen Hintergrund. Im Vordergrund wird der vom Regisseur selber gespielte Altrevolutionär Sergej Kotow an einem langen prächtigen Sonntag im Sommer von der NKWD verhaftet und einer absehbaren Liquidierung zugeführt. Was seine Geschichte vor allem andern so ergreifend macht, ist der Fatalismus, mit dem der hochdekorierte Oberst der Roten Armee seinem Ende entgegengeht. Er macht sich keine Illusionen über die nachgerade herrschende Grausamkeit. Doch unternimmt er keinen ernsthaften Versuch, seinem Geschick zu entgehen. Man fragt sich: Straft er sich selbst für den Leichtsinn, mit dem er dem blutigen Bonaparte Stalin vertraut hat?

Nirgendwo ist es auch nur angedeutet, aber alle wissen (auf der Leinwand und im Parkett), dass es nur noch eine Frage der Zeit gewesen ist, bis die Geheimpolizei auch Kotow abführen würde, den alten Kampfgefährten des Diktators. Ob es einem nun passt oder nicht, gegen dessen brutales, irrwitziges System ist (bis auf weiteres) kein Kraut gewachsen. Vielleicht ist es im Lichte

dessen, was Russland zwischen 1941 und 1945 noch erwartet, von allen unvermeidlichen Katastrophen sogar noch die kleinstmögliche.

Michalkow ist ein notorischer Kritiker des postkommunistischen wie des kommunistischen Russland. Der alten Herrlichkeit verzeiht er den Starrsinn nicht, der neuen die Verzagtheit. Er ist überzeugt, dass sich das Land nur mit harter Hand regieren bzw. überhaupt zusammenhalten lässt. Für einen Zerfall in Freiheit und Bürgerkrieg nach jugoslawischem Beispiel hat er jedenfalls nichts übrig. Und doch ist von einer Rechtfertigung des unerbittlichen Gleichschalters und Zwangsvereinigers Stalins keine Spur in dem Film zu finden. Die Sympathien des Autors gehören den Opfern, von denen er demonstrativ – und notabene schnauzbärtig! – selber eines verkörpert. Und doch bekräftigt er, niemand sei unschuldig ausser den Kindern. Stalin steckte in jedem und tut es, wer weiss, heute noch.

Die Epoche des Personenkults soll in dem Film als eine Periode der russischen Geschichte fast wie jede andere auch erscheinen. «Die Kommunisten», sagt Michalkow, «machten alles schlecht, was vorkommunistisch war. Die Postkommunisten machen alles schlecht, was kommunistisch war.» Ob Ein- oder Mehrparteienregime, ob Feudalismus, Kollektivierung, Dekollektivierung oder Mafiaherrschaft, die fundamentalen Probleme bleiben sich gleich. Lenin musste schon feststellen, was Jelzin allmählich zu begreifen beginnt.

Trotzdem ist die einzige denkbare Alternative zur Gewaltherrschaft (unter egal welchen Vorzeichen) für Michalkow nur wieder im Russisch-Allzurussischen beschlossen. Es ist die Qualität, die seit jenem andern Zaren mit dem Beinamen «der Schreckliche» – und bis zum heutigen Tag – die autokratische Tradition getragen hat. Doch ist es auch die Besonderheit, die das Leben in Russland recht und schlecht erträglich, wenn auch selten erstrebenswert gemacht hat. Das Land schafft's nun einmal nicht zu seiner Haut und nicht zu seiner vielbeschworenen bald innigen, bald kitschigen, bald exaltierten, bald deprimierten, bald visionären, bald versoffenen Seele hinaus.

Auf der lichtüberfluteten Datscha, die die Szene des Films bildet, gehaben sich die Menschen noch immer wie auf der Tschechow-Bühne. Dabei sind fast 20 Jahre seit dem Sturz der Monarchie vergangen und über 30 Jahre, seitdem Russlands grösster Dramatiker sein letztes Stück geschrieben hat (den «Kirschgarten», der einmal ausdrücklich zitiert wird). Die konkrete Beschaffenheit des Alltags verändert sich mit der Zeit, aber nur sehr langsam. Sie hält sich an keinerlei Erlasse, egal, was für eine Lehre sie jeweils inspiriert hat. Lachen oder Trauer lassen sich weder dekretieren noch der Mehrheitswahl unterziehen.

Die Freude eines Vaters an seinem Kind, die Liebe eines Mannes für seine Tochter bildet den Mittelpunkt einer ausführlichen Beschreibung familiärer russischer Geselligkeit samt Abnahme der Generationenparade und dem Absingen sentimentaler Lieder in Moll. Es sind private, teils poetische und ungewollt komische Qualitäten, die sich der Trübung durch die Aktualität und jeder praktischen politischen Bedeutung beharrlich entziehen. Panzer, Luftschiffe und Gasmasken werden wie kuriose Phänomene von einem andern Planeten wahrgenommen.

Nadja Michalkowa

Kotow, der zwar nicht wissen kann, aber ahnen muss, was ihm über kurz oder lang widerfahren wird, überlässt sich seinen wohligen Gefühlen restlos. Müsste er sich nicht vorsehen und hätte Dringenderes zu tun? Man braucht in keiner Diktatur zu leben, um jeden Tag so auszukosten, als wäre er der letzte. Erst dann könne einer glücklich sein, lehrten gewisse Illuministen, wenn der letzte Mitmensch aufgehört habe, unglücklich zu sein. Hier irrte die Aufklärung. Gegeben ist im Gegenteil so etwas wie eine Pflicht zum Lebensgenuss, solange sich nichts anderes vorschiebt. Kotow, der Todgeweihte – das Opfer des Systems, das er selbst mitbetrieben hat –, kommt ihr nach.

Zwei Gesichter spiegeln den Gang der Ereignisse an diesem Tag von '36: Auf seinem, Kotows, zeichnet sich von Szene zu Szene eine wachsende stille Verzweiflung aber; und auf dem der kleinen Nadja Michalkowa erscheint alles nur als Spiel, als Märchen, als kindliche Phantasie. «Und wenn sie noch nicht gestorben sind, dann leben sie heute noch.» Kinder kennen keinen andern Schluss für eine Geschichte.

Vielleicht ist beim einzelnen der Glaube an die Verbesserbarkeit der Welt und der Menschen, dem Kotow so naiver- wie heroischerweise erlegen ist, nichts als ein notwendiger Mythos der ersten Lebensperiode. Zu lange empört ihn die Schlechtigkeit der Welt, und er fühlt die Kraft, alles zu ändern, und wagt nicht, es sich wohl sein zu lassen. Aber falls es so wäre, ja dann müssten doch die utopischen Ideen mit jeder Generation wieder neu erstehen. ■

Fondation de
fomation continue
pour le cinéma et
l'audiovisuel

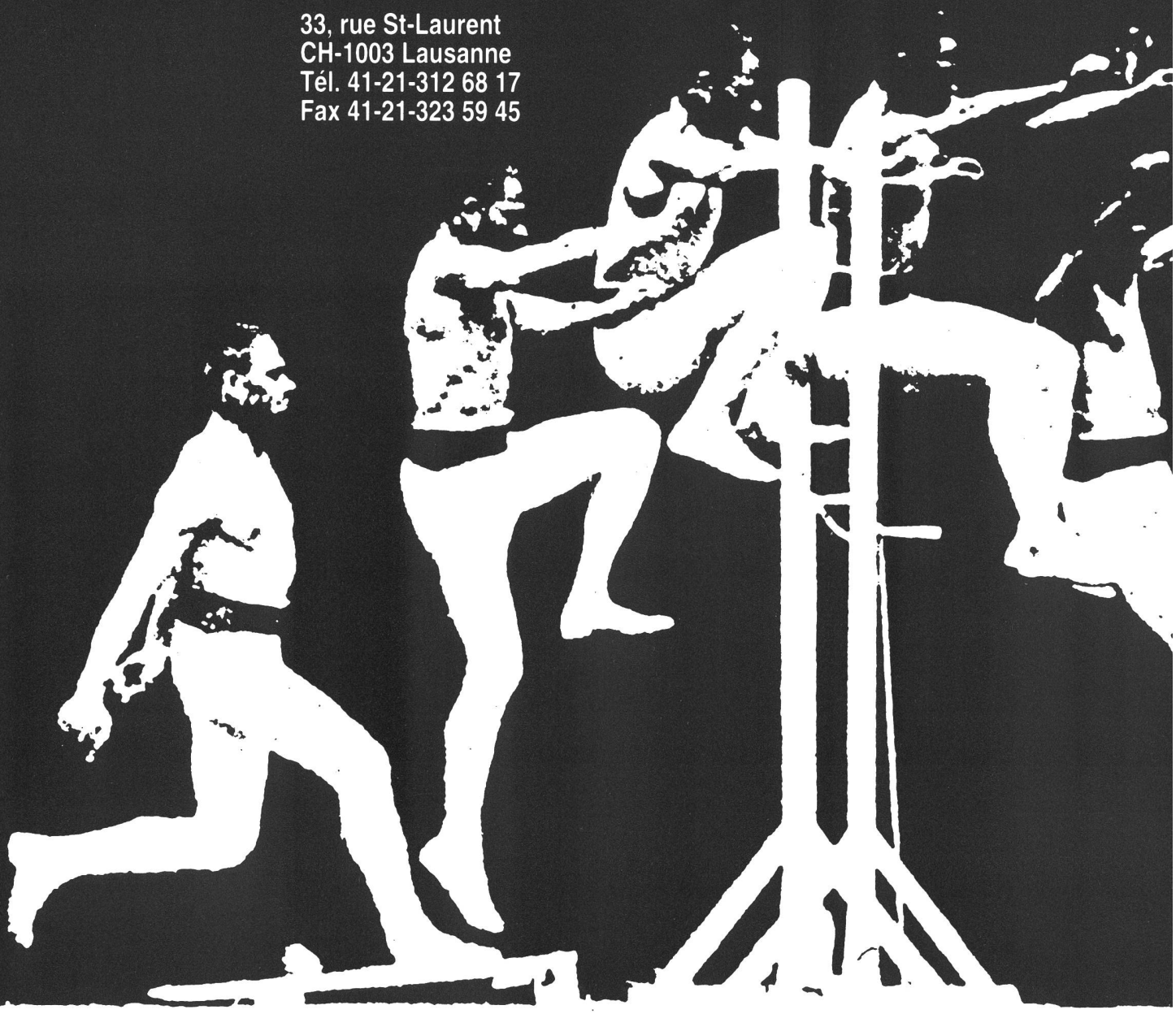
Stiftung
Weiterbildung
Film und
Audiovision

Fondazione di
formazione continua
per il cinema e
l'audiovisivo

Foundation
for further training
in cinematic and
audiovisual art

33, rue St-Laurent
CH-1003 Lausanne
Tél. 41-21-312 68 17
Fax 41-21-323 59 45

Suso Cecchi d'Amico
Klaus Doldinger
Klaus Emmerich
Tonino Guerra
Bob Godfrey
Slawomir Idziak
Markus Imhoof
Fredi M. Murer
Inga Karetnikova
Krzysztof Kieslowski
Xavier Koller
Peter Krieg
Wojciech Marczewski
Michael Radford
Dick Ross
Pietro Scalia
James Schamus
Paul Schrader
Edward Zebrowski



Chronophotographie - Etienne-Jules Marey 1882

Disclosure

Regie: Barry Levinson
USA 1994

Enthüllung

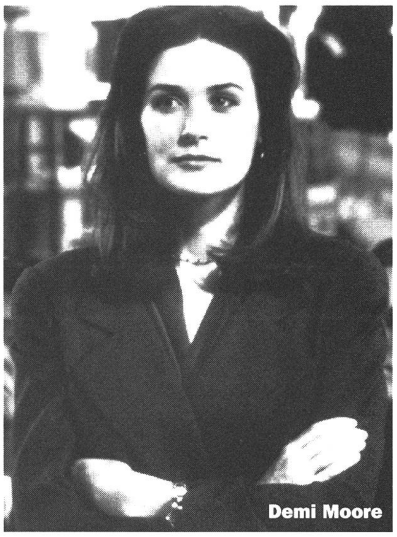
Judith Waldner

Das Thema ist aktuell, nicht nur in den USA, wo es spätestens mit dem Fall des für das höchste Richteramt vorgeschlagenen Clarence Thomas von den Niederungen des Alltags aufgestiegen ist zur vieldiskutierten und medienmässig breitgewalzten Angelegenheit. Die Rede ist von sexueller Belästigung; es liegt auf der Hand, dass das Sujet früher oder später Gegenstand einer Hollywoodproduktion werden würde – wie nun in Barry Levinsons («Rain Man», «Toys») Film.

Vorlage war der gleichnamige Roman von Michael Crichton (dem Autor von «Jurassic Park»), der von Paul Attanasio zu einem Drehbuch umgeschrieben wurde. In «Disclosure» – man höre und staune – ist nicht eine Frau das Opfer sexueller Attacken, sondern ein Mann. Einer, der auf der Leinwand schon mehrmals die Klingen mit dem schwachen Geschlecht zu kreuzen hatte, in «Fatal Attraction» etwa oder in «Basic Instinct»: Michael Douglas. Hier spielt er den vor einer Beförderung stehenden Tom Sanders, der ganz bös untendurch muss. Aus dem beruflichen Aufstieg wird nämlich nichts, eine Frau namens Meredith Johnson (Demi Moore) erhält den Vorzug. Und es kommt noch schlimmer: Sie lädt ihn am Abend zu einem Drink ein und geht ihm, statt Geschäftliches zu besprechen, ruckzuck an die Wäsche. Vor sehr langer Zeit einmal war sie seine Geliebte; er wird ein klein wenig schwach, erweist sich dann als standhaft, schliesslich hat der korrekte, anständige Mann Familie. Ihr, der Erfolgsverwöhnten und -gewohnten, passt das gar nicht in den Kram, schliesslich ist sie der Boss. So dreht sie den Spiess um und behauptet tags darauf, er habe sie sexuell belästigt.

Selbstredend ist es nicht erstaunlich, dass Hollywood nicht mit dem tragischen Fall einer belästigten Frau aufwartet – wen sollte sowas schon hinter dem Ofen hervorlocken, wie sollten da die Kassen klingeln? Klar, es ist nicht über jeden Zweifel erhaben, dass «Disclosure» zum Thema sexuelle Belästigung einen Fall aufzutischt, der Wasser auf die Mühlen einer nicht selten anzutreffenden Fraktion giesst: derjenigen nämlich, die denkt und gern verkündet, entsprechende Anschuldigungen seien schlicht und einfach ein Utensil aus dem Arsenal der «Waffen einer Frau», *die* Masche, um irgendeinen armen Zeitgenossen auf die Grösse einer sehr klein geratenen Schnecke zu reduzieren. So betrachtet wundert es nicht, dass Crichtons Story nicht überall auf Zuneigung gestossen ist, dass Frauenorganisationen (wie zum Beispiel die *National Association for Female Executives*) auf die Barrikaden gestiegen sind. In dem Zusammenhang ist allerdings nicht zu vergessen, dass im Land der sogenannten unbegrenzten Möglichkeiten die Messlatte im Namen der *political correctness* mittlerweile mehr als tief gerutscht ist, die Emotionen schnell hochschwappen.

Die Firma, in der Tom arbeitet, ist ein in Seattle angesiedeltes Computerunternehmen, ein Glaspalast, der nota bene ganz im Studio konstruiert wurde. Jeder Raum ist sorgfältig ausgestattet, das orwellsche Gebäude mit Treppen, Gängen und Glastüren entwickelt eine Art Eigenleben, ist Teil des Bürouniversums, impliziert eine nervöse, konkurrenzgeladene Stimmung. Fast jede(r) ist sicht- und überprüfbar, immer stärker schält sich die strikt erfolgsorientierte Politik des Unternehmens heraus. Wie die Räume inszeniert werden ist beeindruckend, ebenso der Einblick in die *Virtual Reality*-Welt, die «Disclosure» gewährt. Allerdings vermögen die hübschen Computerspielereien nicht von den Schwächen des Films abzulenken, dem es nicht gelingt, den ersten, sich um Tom und Meredith drehenden Teil mit dem zweiten, der die Bürowelt mit ihrer Dschungelmentalität auf den Punkt bringt, schlüssig zu verzahnen.


Demi Moore

Die schöne Meredith will den yuppie-angehauchten Kleinfamilienvater also zu Fall bringen. Er wagt die Flucht nach vorn, heuert eine Anwältin an. Sie übernimmt den Fall, und die Sache entpuppt sich schliesslich als grosse Intrige. Das tönt spannend, doch die Story gleitet zusehends ab, wird zu einer simplen und seichten, alles anderen als neuen Geschichte um Manipulation, Ehrgeiz, Täuschungen und Betrügereien – wer etwas im Stil von «Basic Instinct» erwartet, wird enttäuscht sein. Dem Film fehlt der Biss, das Herzblut, und er tritt letztlich eben gar niemandem wirklich nachhaltig auf den Schlips. Daran können auch die guten Darstellerinnen und Darsteller nichts ändern. Seine Stromlinienförmigkeit dürfte allerdings den Erfolg nicht mindern, nicht bloss wegen Douglas, Moore und Crichton, sondern weil «Disclosure» letztlich in jeder Hinsicht überaus geschickt auf der biedern Zeitgeistschiene surft. ■

Lamerica

Regie: Gianni Amelio
Italien/Frankreich/Schweiz 1994

Dominik Slappnig

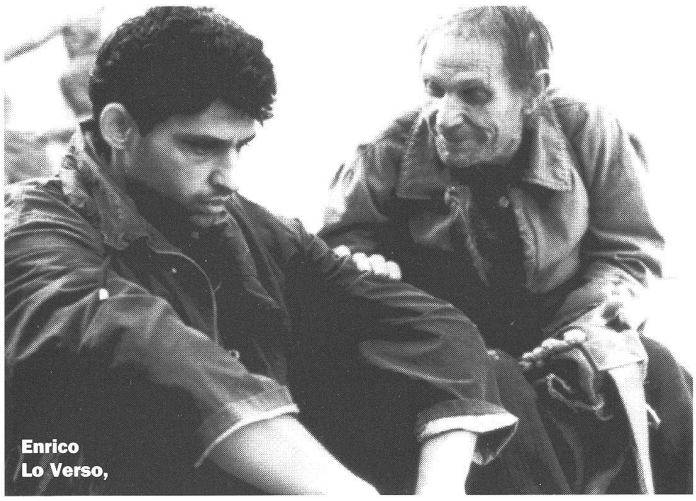
Als sich im April 1945 die deutschen Truppen, die den nördlichen Teil Italiens besetzt hatten, bedingungslos den alliierten Streitkräften ergaben, war Italien nach einem Vierteljahrhundert faschistischer Macht endlich frei. Ein Sechstel der Wohnhäuser war zerstört, 25 Prozent des Eisenbahnnetzes und 35 Prozent der Strassen. Das italienische Kino erlebte damals einen einzigartigen Aufschwung. Roberto Rossellini drehte «Roma città aperta», und der junge Regisseur Alberto Lattuada schrieb: «Der Zwang zur Wirklichkeit veranlasste uns, die Atelierhallen zu verlassen. Es stimmt, dass unsere Hallen teilweise zerstört oder von Flüchtlingen belagert waren, aber wahr ist auch, dass die Entscheidung, Filme an Originalschauplätzen zu machen, durch das Verlangen diktiert wurde, das Leben so überzeugend wie möglich, mit der Schärfe eines Dokuments zu zeigen. Das Kostüm der Schauspieler war die Kleidung von Menschen, die man auf der Strasse traf. Aus Schauspielerinnen wurden wieder für einen Moment ganz alltägliche Frauen. Das war ein armes, zugleich aber ein starkes Kino, das viel zu sagen hatte und das sich in kurzen Zensurferien, hastig und laut, aber ohne Heuchelei zu Wort meldete.»

Während der Zeit der faschistischen Diktatur flohen viele Italiener vor den Schergen des Duce in die Vereinigten Staaten und wurden dort aufgenommen. Heute ist Italien eine Wirtschaftsmacht. Und Albanien ist nach mehr als vierzig Jahren kommunistischer Macht endlich frei. Als sich 1991 ein Flüchtlingsstrom von Albanern nach Italien ergoss, hatte Italien offenbar einen Teil seiner Geschichte vergessen. Die Albaner wurden zurückgeschickt. Und ein Italiener machte sich auf den Weg, in Albanien einen Film zu drehen. Gianni Amelio kämpft darin gegen die schleichende Amnesie seines Volkes. Er nannte den Film «Lamerica».

«Lamerica» erzählt die Geschichte von der Korruption und vom schnellen Geld. Die beiden italienischen Unternehmer Fiore (Michele Placido) und Gino (Enrico Lo Verso) kommen nach Albanien, um eine Schuhfabrik zu kaufen. Um ihren Plan zu verwirklichen, brauchen sie einen Albaner als Strohmann und Direktor der Firma. Die Joint-venture-Gelder, die der italienische Staat für Entwicklungszusammenarbeit spricht, sollen direkt in ihre Taschen fliessen. Ein Geschäft, das sie vorher schon mit der Firma *Niger Electronics* in Afrika erfolgreich betrieben haben. Dort investierte der italienische Staat zwei Milliarden Lire, um eine Hi-Fi-Fabrik aufzubauen. Fiore hat diesen Betrag kassiert, ohne dass seine *Niger Electronics* je einen Fernseher produziert hätte.

«Lamerica» erzählt auch die Geschichte vom Scheitern des Kommunismus in Albanien. Vom Diktator Enver Hodscha, der lieber in 600'000 Bunker, die er von China gekauft hatte, investierte, um sich gegen eine fiktive Invasion Italiens zu wappnen, als in die Bürgerinnen und Bürger seines Landes. Diese steckte er in Konzentrationslager, die noch 1991 an jene aus der Nazizeit erinnern, mit dem Unterschied, dass in Albanien alles unordentlicher und dreckiger aussieht als auf Bildern, die vom Holocaust erhalten geblieben sind. In einem Konzentrationslager finden die beiden Italiener den Direktor ihrer Schuhfabrik. Alt muss er sein, keine Fragen darf er stellen und Erben soll er keine haben. Der geistig verwirrte Spiro (Carmelo Di Mazzarelli) erfüllt diese Bedingungen. Er wird neu eingekleidet, aufs Ministerium gekarrt und leistet dort die nötige Unterschrift. Alles scheint gelaufen, Fiore geht wieder zurück nach Italien, der unerfahrene Gino bleibt in Tirana. Doch der Alte haut ab. Gino

In der Mitte: Enrico Lo Verso



Enrico Lo Verso,

muss hinterher, verliert dabei zuerst den Geländewagen, dann, in folgender Reihenfolge, die Sonnenbrille, die Uhr, die Kleider und schliesslich auch seinen Pass.

«Lamerica» ist ein *road-movie*. Es ist die Reise des jungen Italieners Gino und des alten Albaners Spiro. Ein *road-movie* ist die einfache Form, die Entwicklung einer Filmfigur zu zeigen. So wie sie im Film vorwärts geht, wie die Landschaft sich verändert, verändert sich das Bewusstsein des Protagonisten. In Albanien wird es für Gino eine Reise zu den inneren Werten. Seine äusseren Attribute verliert er. Am Schluss, ohne Pass, ist er kaum noch von den mehr als 1000 Albanern zu unterscheiden, die sich mit ihm auf einem alten Kahn unterwegs nach Italien befinden.

Amelio, der schon 1992 mit «Il ladro di bambini» (ZOOM 10/92) einen *road-movie* vorlegte, macht mit «Lamerica» abermals sehr klassisches Erzählkino. Wie schon im «Kinderdieb» spielt Enrico Lo Verso die Hauptrolle. Diese Konstanten hat Amelio mitgenommen auf eine Expedition in ein unbekanntes Land in Europa. «Lamerica» drehte er weit weg von der Künstlichkeit eines Studios, mitten auf den Strassen und Plätzen der Dörfer und Städte Albaniens. Das Land sieht darin aus wie Italien 1945. Wie Italien in den Filmen von Rossellini und Vittorio De Sica. Damit stellt Amelio, ohne Worte, den Zusammenhang zwischen damals und heute her. Amelios Fähigkeit, politisches Kino zu machen, das in seiner dramatischen Struktur in einer dokumentarischen Wirklichkeit verankert ist, ist einzigartig in Europa. Das macht ihm zur Zeit keiner nach.

Einzigartig ist auch der grosse emotionale Höhepunkt am Ende des Films. Ein schrottreifer Dampfer mit tausenden von Flüchtlingen auf der Fahrt von Albanien nach Italien. Das Schiff hat Schlagseite. Wie Ameisen kleben, auf jedem freien Fleck, die Menschen. Darunter sind auch Gino und Spiro. Der Alte ist guter Dinge. Er winkt Gino zu sich und sagt ihm: «Wir haben kein Glück gehabt, alle beide, aber wir dürfen den Mut nicht verlieren». Dann sieht man in Nahaufnahmen Gesichter der Flüchtlinge. Gesichter voller Hoffnung und Zuversicht. Sie denken, dass sie es endlich geschafft haben. Wir wissen, dass das nicht stimmt. In Italien angekommen hat, sie die Polizei mehrere Tage in einem Fussballstadion festgehalten und anschliessend wurden sie auf Kosten des italienischen Staates nach Tirana zurückgeschifft. ■

SPIELFILMLISTE 1995
KURZFILMLISTE 1995

Die übersichtliche und aktuelle Information zu gegen 2000 empfehlenswerten Spiel-, Dokumentar- und Trickfilmen für Kinder, Jugendliche und Erwachsene.

Mit Kurzinhalt und Verleihangaben zu jedem Film sowie ausführlichem Themenregister.

Eine unentbehrliche Arbeitshilfe für alle Filminteressierten, die sich Informationen zu den wichtigsten derzeit im Verleih und im Gespräch befindlichen Filmen nicht lange zusammensuchen wollen.

Spielfilmliste: Spiel- und Dokumentarfilme in den Formaten 16mm, 35mm und Video über 60 Min.

Kurzfilmliste: Filme und Videos bis 60 Min.

Preis: je Fr. 14.-
+ Porto pauschal Fr. 3.-

Erscheinungsdatum: Dezember 1994

Bestellungen bei:

SWISS FILMS

Schweizerisches Filmzentrum

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

oder Einzahlung direkt auf Postcheckkonto 80–66665-6 Schweiz. Filmzentrum Zürich mit dem Vermerk "Spielfilm- bzw. Kurzfilmliste"

Neu im Verleih

SELECTA/ZOOM
Film- und Video-Verleih,
8050 Zürich,
Tel. 01/302 02 01
Fax 01/302 82 05

Leben und Sterben in Sarajevo
Regie: Radovan Tadic; Dokumentarfilm, Frankreich 1993, 75 Min., 16mm, Fr. 130.– (für kommunale Kinos Fr. 220.–), Video VHS Fr. 30.–

Bosnien: Jeden Tag rennt Yasmin mehrmals um sein Leben – wenn er Wasser holt, Holz sucht oder Ausschau hält nach etwas Essbarem. Yasmin ist ein Kind ohne Kindheit. Er ist Muslim und lebt in Sarajevo, einer Stadt, in der das Sterben zum Alltag gehört wie der tägliche Kampf ums Überleben. Sarajevo liegt in Europa, zwei Flugstunden von Berlin entfernt.

Wheels and Deals
Regie: Michael Hammon; Spielfilm, Deutschland 1991, 96 Min., 16mm, Fr. 180.–

Der Film schildert ein Stück Lebensalltag in Soweto: BT arbeitet in einer Eisengiesserei. Als zwei seiner Kollegen grundlos entlassen werden, zettelt er einen wilden Streik an. Dabei lernt er die in der Gewerkschaft engagierte Anwältin Alsina kennen und verliebt sich in sie. Nach seiner Entlassung hält er sich mit Kleinkriminalität über Wasser und gerät in eine ausweglose Situation.

Bezness
Regie: Nouri Bouzid; Spielfilm, Tunesien/Frankreich 1992, 100 Min., 16mm, Fr. 180.–

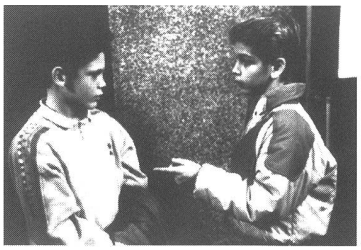
«Bezness» ist das Porträt der jungen Generation Tunesiens, die zwischen den Werten hin- und hergerissen wird. Im Zentrum des Films steht der französische Fotograf Fred, der eine Reportage über die «Bezness» (die jungen Gigolos, die sich bei europäischen Touristinnen ihr Geld als Liebhaber auf Zeit verdienen) machen will und dabei gegen die Tabus verstösst.

Ganesh
Regie: Giles Walker; Spielfilm, Kanada 1992, 104 Min., 16mm, Fr. 180.–

Jeffrey, ein fünfzehnjähriger Junge, ist in einem kleinen Dorf in Indien aufgewachsen. Nach dem Tod der Eltern kehrt er nach Kanada zurück und lebt nun bei seiner Tante in einem alten idyllischen Haus, in dem schon sein Vater aufgewachsen ist. Praktisch sich selbst überlassen, wird dieses Haus zu seinem Refugium. Als dieses einem Freizeit- und Hotelkomplex weichen soll, erinnert er sich seiner indischen Wurzeln und leistet – wie sein grosses Vorbild Gandhi – gewaltlosen Widerstand.

Hand aufs Herz
Regie: Jacques Fansten; Spielfilm, Frankreich 1990, 105 Min.,16mm, Fr. 170.–

Martin geht in die fünfte Klasse. Seit ein paar Tagen ist er verändert. Seine Freunde schleichen ihm nach und entdecken sein furchtbares Geheimnis: Martins Mutter ist gestorben und liegt zu Hause in ihrem Bett. Er ist ratlos, weil er fürchtet, in ein Waisenhaus zu kommen. Seine Freunde helfen ihm nun, die Mutter im Geheimen zu begraben...



Hexen aus der Vorstadt
Regie: Drahuse Kralova; Spielfilm, CSFR 1990, 88 Min., 16mm, Fr. 150.–

Zwei kleine Mädchen, Veronika und Petra, vier und fünf Jahre alt, wohnen mit ihren Eltern in einer tristen Trabantenstadt. Einziger Farbklecks im grauen Einerlei ist das Hexenhäuschen der beiden älteren Frauen Emma und Lida. Dieses soll nun einem Hochhaus weichen. Da kommt der Fund eines zerfledderten Zauberbuches gerade recht. Es entsteht ein Chaos, doch der Lehrer Frantisek und ein glücklicher Zufall sorgen für ein Happy-End.

Le ciel et la boue

Regie: Frédéric Gonseth
Schweiz 1994

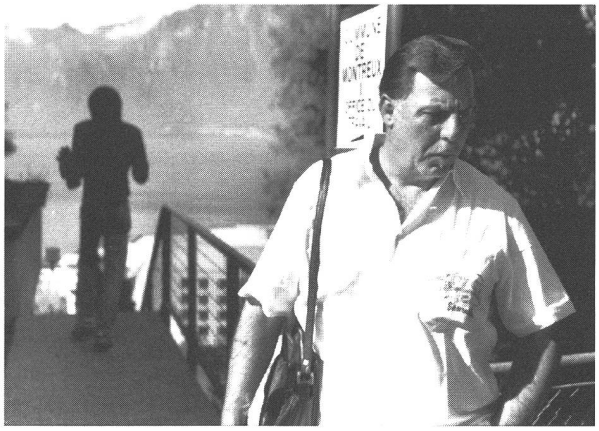
Bauen war mein Leben

Franz Ulrich

Noch zur Zeit der Konjunktur erhielt Frédéric Gonseth (Jahrgang 1950, macht seit 1966 Filme) von der Industrie- und Baugewerkschaft den Auftrag, einen Film über jene Berufe zu machen, die von der Gewerkschaft vertreten werden. 1990/91 entstand ein 45minütiger Dokumentarfilm ohne Interviews und Kommentar, der unvollendet blieb. Dann arbeitete Gonseth an einem anderen Projekt, «L'Ukraine à petits pas». Als er sich 1993 den Film über die Baustellen am Ufer des Genfersees wieder vornahm, stellte er betroffen fest, dass die Bilder von damals ganz und gar nichts von der kurz bevorstehenden Krise ahnen liessen, die Tausenden von Bauarbeitern um ihre Arbeit brachte, Familien in ihrer Existenz bedrohte, Gastarbeiter – insbesondere Saisonarbeiter – zwang, in ihre Heimat zurückzukehren.

Frédéric Gonset beschloss, sich auf die Suche nach jenen zu machen, die er damals gefilmt hatte, um herauszufinden, was aus diesen Maurern, Dachdekkern, Gipsern, Vorarbeitern, Eisenlegern, Kran- und Traxführern geworden war, die alle noch vor kurzer Zeit für die Prosperität des Landes dringend benötigt wurden. Einige von ihnen hat er wieder gefunden. Ausgehend von den 1990/91 gedrehten Bildern, drehte er neun Kurzporträts und fügte sie zum 90minütigen Dokumentarfilm «Le ciel et la boue» zusammen. Den Kopf im offenen Himmel tragen und mit den Füssen im Dreck stecken – so sei das Leben auf den Baustellen, sagt Frédéric Gonseth. Von den porträtierten Ausländern und Schweizern haben alle ihre Stelle verloren, die meisten haben keine Arbeit mehr gefunden, sind krank oder können wegen eines Arbeitsunfalls ihren Beruf nie mehr ausüben, andere mussten in ihre Heimat zurückkehren. Zwei von ihnen folgte die Filmequipe nach Italien.

Begleitet von einem sachlichen und doch engagierten Kommentar, bringt Gonseth die Arbeiter, ihre Frauen und Kinder behutsam zum Sprechen. Unaufdringlich wird sichtbar gemacht, wie diese Menschen – nach 20, 30 Jahren in der gleichen Firma von einem Tag auf den andern auf die Strasse gestellt, durch Krankheit oder Unfall zur Untätigkeit verdammt – ihre Situation zu bewältigen suchen. Den einen gelingt es besser, den anderen schlechter. Aber alle sind in ihrer Würde und Selbstachtung tief beeinträchtigt.



Frédéric Gonseths Dokumentarfilm reflektiert eine sozial und menschlich schwierige gesellschaftliche Situation unseres Landes, was im Schweizer Film eher rar geworden ist. Man könnte vielleicht bedauern, dass sich der Film nicht mehr Zeit nimmt für die einzelnen Arbeiter und ihr Schicksal. Aber Gonseth hat sich wohl bewusst vor Zudringlichkeit und Indiskretion gehütet. So nähert sich die Kamera von Hugues Ryffel und Willy Rohrbach diesen Menschen immer respektvoll, geradezu scheu. Es ist ein stiller, trauriger Film – aber kein abgestellter, mutloser. Denn da sind die Frauen: Sie hören nie auf, zwischen Himmel und Dreck das Leben zu behaupten. ■

«Le ciel et la boue» wird im Rahmen der Caritas Filmwoche, die vom 20. bis 26. Januar im Kino Morgental, Zürich, stattfindet, am 24. bis 26., jeweils um 17.45 Uhr, gezeigt. Nach der Premiere am 24. findet um 19.30 Uhr im Pfarreizentrum St. Franziskus, Wollishofen, eine Informationsveranstaltung «Arbeits- und Lebensbedingungen auf dem Bau nach drei Jahren Rezession» statt. An dieser Caritas Woche wird auch Ken Loachs Film «Raining Stones» über einen Arbeitslosen in England gezeigt.

Körper
Sexualität
Gewalt

Reflexionen ästhetischer Strategien im Film

Filme
Diskussionen
Workshops
Filmanalysen

Film-Seminar
Freitagabend - Sonntag
10. - 12. Februar 1995

EHG
Evangelische Hochschulgemeinde
Auf der Mauer 6, 8001 Zürich
Tel. & Fax 01/251 44 10
Winter 94/95

Élodie Bouchez

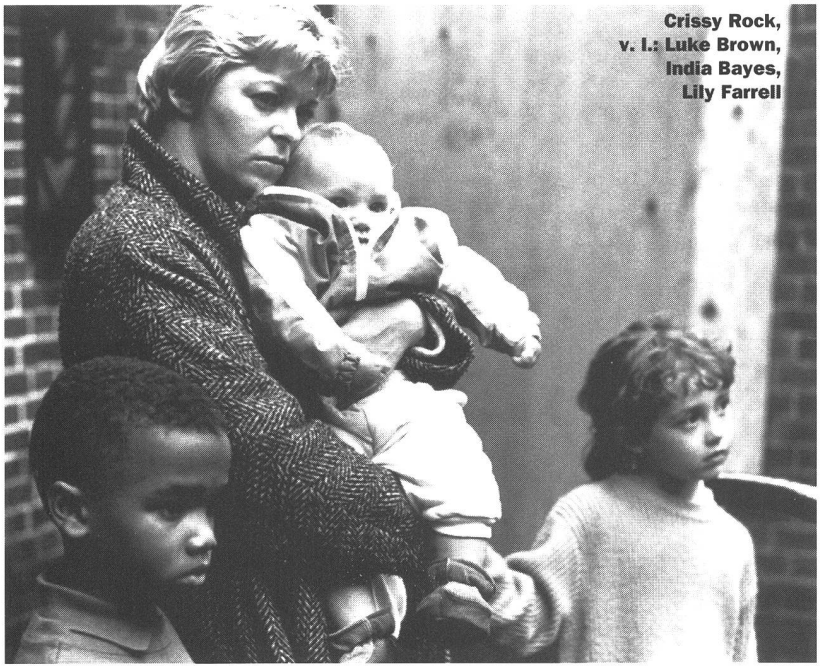
Ladybird, Ladybird

Regie: Ken Loach
Grossbritannien 1994

Michael Lang

Ken(neth) Loach gehört zu den ganz wenigen führenden Filmautoren der bewegten siebziger Jahre, die nichts von ihrem revolutionären, kämpferischen, gesellschaftskritischen Potential eingebüsst haben. Eher konventionell, karg in der filmischen Gestaltung, aber stets bemüht, griffig, engagiert, beherzt die Zeitgeschichte von unten abzubilden, ist er dennoch nicht zu einem leicht belächelten Dinosaurier des überholten agitatorischen Kinos geworden. Was den asketischen, genauen, seriösen, ungemindert wachsamen Chronisten des Alltäglichen auszeichnet, ist eine gestalterische Mischung aus intellektueller Wut, Bescheidenheit und einem ungebremsten Freiheitsgefühl. Dies alles prägt seine Filme seit «Kes»(1969) oder «Family Life» (1971), Werke, die es auf dem kommerziellen Feld fast durchwegs schwer hatten. Obwohl Loach auf eine verschworene Gemeinde von Anhängern zählen darf und auf Festivals regelmässig mit Preisen und Ehrungen überhäuft wird, muss er auch heute um jedes Projekt, um jedes Budget hart kämpfen.

Doch angebiedert hat er sich niemals und auch den Verlockungen des amerikanischen Kinos ist er nie erlegen; der Sprung in diese ihm nicht vertraute Welt ist für ihn kein Thema. Nach «Rainig Stones» (ZOOM 4/94), dem bittersüssen, frech komödiantischen, geistreichen Proletariermärchen, kommt nun das bittere, formal sperrige, schockartige Sozialstück «Ladybird, Ladybird» endlich doch noch ins Kino. Dabei greift Loach auf eine fast unglaubliche, authentische Story zurück, bildet sie ungeschönt ab wie ein dokumentarisches Lehrstück. Es geht um die nach den geltenden Vorstellungen im Königreich ihrer Majestät, der Thatchers, Majors und Konsorten, unverbesserlich asoziale Maggie (Crissy Rock). Eine Frau, die sich im Netz der staatlichen Sozialfürsorge unheilvoll verfängt. Von vier verschiedenen Männern hat sie bereits Kinder bekommen, Nachwuchs allerdings, den sie nicht aufziehen darf; zu oft rastet die Mutter aus, reibt sich in fatalen Beziehungskonflikten auf, liefert den Behörden genügend Gründe, ihr das Sorgerecht für die Kinder zu entziehen.



Crissy Rock, v. l.: Luke Brown, India Bayes, Lily Farrell

Doch der eigensinnige Frauenvogel mit den mehrmals gebrochenen Seelenflügeln gibt nicht auf, will sich nicht per Gesetz, Vorschriften, Konventionen domestizieren lassen. Als sie den warmherzigen paraguayanischen Dichter Jorge (Vladimir Vega) kennenlernt, einen politisch Verfolgten notabene, schöpft sie vorsichtig neue Hoffnung. Mit diesem gänzlich anständigen Menschen, der anders ist als ihre früheren rabiaten Geliebten, zärtlich nämlich, tolerant, grosszügig, versucht sie nun auf den Trümmern ihrer bisherigen Aussenseiter-Existenz ein angepassteres Leben aufzubauen. Loach präsentiert also ein seltsames Paar, zwei, die am Rande stehen und versuchen, nicht gänzlich abzustürzen. Jorge liebt Maggie, bis ins Kitschige hinein, und sie beginnt sich zu öffnen, erzählt von ihrer Vergangenheit. In Rückblenden wird erkennbar, wie Maggie zu Maggie geworden ist. Eine Frau, von Mannsbildern geschunden und ihnen doch rettungslos verfallen, eine, die sich immer wieder Kinder machen lässt, obwohl klar ist, dass sie nie die Kraft aufbringen wird, ihnen eine gute Mutter zu sein. Teufelskreise sind es, die Loach zieht, hautnah bleibt er bei seinen Figuren, entwirft ein Szenario der Gewalt. Diese Gewalt manifestiert sich zweiseitig: einmal im Umgang des destruktiven männlichen mit dem schöpferischen weiblichen Prinzip, dann aber auch im peniblen Schildern der Abläufe im bürokratischen Disziplinarapparat, der Gutes schaffen will und neues Elend bewirkt.

Die sozialen Einrichtungen aber, für deren Errichtung Loach als erklärter Linker lebenslang gekämpft hat, werden nicht per se als unmenschlich denunziert, sondern als seelenlose Gebilde entlarvt: Das zeigt sich überdeutlich dann, als auch Jorge nicht Papa von Maggies Kin-

Vladimir Vega, Crissy Rock

dern sein darf. Sie werden dem Paar ebenfalls entrissen, eine absurde Situation, die den ganzen Film prägt. Loach steuert nämlich, anders als im versöhnlichen «Rainig Stones» nicht auf ein Happy End zu, sondern heizt die Ohnmachts-Stimmung noch an, nimmt ohne Rücksicht für Maggies Starrsinn Partie: mit Crissy Rock (Darstellerinnen-Preis der Berlinale 94) hat er für sie eine überzeugende Hauptdarstellerin gefunden.

«Ladybird, Ladybird» ist eine erschütternde Story, die kein anderer Cineast als Loach derart im Gut-Böse-Schema verhaftet, derart holzschnittartig erzählen dürfte. Doch er darf, weil er wohl muss. Mit Hartnäckigkeit, Unbestechlichkeit, anarchistischer Energie macht er das Publikum erneut zu Musketieren seiner Utopien, als wolle er sagen: Der Künstler muss immer dem gebeutelten Menschen, dem, der dem Teufel sozusagen vom Karren gefallen ist, ein starker Partner sein im Bestreben, autonom, frei, respektiert leben zu können.

Nachsatz: Im Abspann von «Ladybird, Ladybird» findet sich übrigens der Hinweis, dass der sanfte Jorge und die wilde Maggie später noch drei gemeinsame Kinder bekamen, die sie behalten durften! Ken Loach ist eben nicht nur ein besessener Kämpfer für die Gerechtigkeit, er ist auch korrekt. ■

Filmdokumentation ZOOM

Die Dokumentation ZOOM ist die umfassendste Filmdokumentation der deutschen Schweiz. Sie bietet:

⇒ eine laufend aktualisierte Filmdatenbank mit rund 40'000 Titeln
⇒ rund 60'000 Karteikarten von Filmtiteln mit Credits und Kurzkritiken
⇒ Filmdossiers mit Kritiken/Artikeln aus den wichtigsten in- und ausländischen Filmzeitschriften, Tages- und Wochenzeitungen
⇒ Regisseur(innen)kartei (Filmo- und Biografien)
⇒ Kurzfilmkartei
⇒ Dossiers zu Personen, Sachthemen und Ländern
⇒ Präsenzbibliothek mit Filmbüchern, Filmzeitschriften und Festivalkatalogen
⇒ Fotos

Sie können die Dokumentation vor Ort konsultieren. Wir nehmen auch telefonisch oder schriftlich Suchaufträge entgegen. Preise für Recherchen und Kopien auf Anfrage, Auszubildende erhalten Ermässigung.

Öffnungszeiten: Montag bis Freitag 9.30 bis 12.00 und 14.00 bis 17.00 Uhr
Bederstrasse 76, 8002 Zürich, Telefon 01 / 202 01 32, Fax: 01 / 202 49 33.