

Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 47 (1995)
Heft: 5

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: 13.01.2026

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

Death and the Maiden

Der Tod und das Mädchen

Regie: Roman Polanski
Großbritannien/Frankreich 1994

Dominik Slappning

Wer das Schicksal Victor Jara kennt, der kann vielleicht ahnen, zu welchen Greueln Pinochet und seine Schergen fähig gewesen sind. Victor Jara war Liedermacher und Poet. Mit Gitarre und Worten kämpfte er gegen die Faschisten. Für die Chilenen war seine sanfte Stimme Hoffnung und Seele im Widerstand gegen Pinochet. Der liess ihn gefangen nehmen. Zuerst haben ihm seine Schergen die Hände abgehackt. Später brachten sie ihn um.

Am Anfang von «Death and the Maiden» wird von einem Streichquartett Schuberts «Der Tod und das Mädchen» gespielt. Eine Frau im Publikum fasst die Hand ihres Mannes fester. Ist sie vom Klang des Werkes so berührt? Darauf sieht man die Frau in einem einsamen Haus an der Küste. Es regnet. Ein Sturm zieht auf. Sie hört die Abendnachrichten. Ein Stromausfall macht sie nervös. Auch die Telefonverbindung ist unterbrochen. Dann kommt, durch den Regen, ein fremdes Auto auf das Haus zu. Sie greift zu einer Pistole und lädt durch.

So beginnt der neue Film von Roman Polanski. Ein Thriller, könnte man denken. Die Frau wird gespielt von Sigourney Weaver. Das passt. Später erfahren wir, dass ihr Mann, Gerardo Escobar (Stuart Wilson) vom Präsidenten des südamerikanischen Staates zum Vorsitzenden des Komitees ernannt worden ist, das Menschenrechtsverletzungen aufklären soll, die während der Diktatur begangen wurden. Und dass er zugesagt hat, ohne seine Frau Paulina vorher zu fragen. Paulina ist entsetzt. Er werde es sein, der den Schergen der Diktatur offiziell Persilscheine austeile, wirft sie ihm vor. Sie

nimmt seinen Teller mit dem Essen, das sie für ihn warmgehalten hat, und wirft es in den Müll. Und wir erfahren, dass Gerardo eine Reifenpanne hatte und sich deswegen verspätet habe. Ein netter Mann habe ihn mitgenommen, deswegen das fremde Auto, das vorgefahren ist. Das erklärt immer noch nicht das irritierende Verhalten Paulinas. Die ersten Dreiviertelstunden des Films bleibt dies

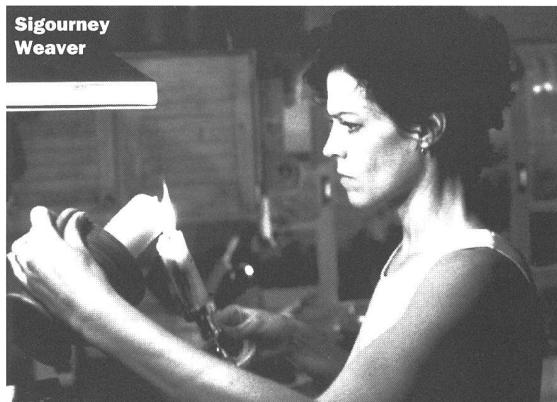
und das Mädchen». Dr. Roberto Miranda sei der Mann, der sie 1977 während zwei Monaten gefoltert und 14 Mal vergewaltigt habe. Während den Vergewaltigungen habe er jeweils «Der Tod und das Mädchen» gespielt, sagt sie ihrem fassungslosen Mann.

Jetzt, nach Dreiviertelstunden des Films, begreift der Zuschauer, warum die Frau am Anfang bei den Klängen von Schuberts Streichkonzert zusammenzuckt.

Der chilenische Schriftsteller Ariel Dorfman schrieb 1990 das Theaterstück «Death and the Maiden». Dorfman floh 1973, nach dem Militärputsch und der Ermordung Allendes, nach Frankreich und später in die USA. Er kehrte erst 1990 wieder in seine Heimat zurück. Dort hat er auch «Death and the Maiden» in englischer Sprache geschrieben. Uraufgeführt wurde das Stück 1991 in London.

Es entwickelte sich in der Folge zu einem Theaterhit. Bisher wurde es in über fünfzig Ländern gespielt. Allein an dreissig Bühnen im deutschen Sprachraum.

In Paris inszeniert auch Polanski «Death and the Maiden». Er interessiert sich für die Verfilmung. In Zusammenarbeit mit Dorfman und dem Drehbuchautor Rafael Yglesias entsteht eine überarbeitete Filmfassung, die sich weitgehend an das Stück hält. Vergleicht man Stück und Drehbuch, hat sich die Arbeit gelohnt. Die Änderungen, so klein sie erscheinen, spalten die Konflikte zu, lassen Unwesentliches weg und verdichten das Drama. Aus dem Papier wird erliternes Leben. Keine Theateraufführung darf in Zukunft an dieser Fassung vorbeigehen.



ein Rätsel. Ein Rätsel, das sich nur langsam lüftet. Beispielsweise als man den vernarbenen Rücken oder die entstellte Brust Paulinas sieht. Die Frau wurde verletzt. Langsam ahnt man, wie tief.

Dann fährt das fremde Auto ein zweites Mal vor. «Der freundliche Mann», Dr. Roberto Miranda (Ben Kingsley), bringt das plante Reserverad, das Gerardo im Wagen vergessen hat. Als Paulina die Stimme des Fremden hört, bricht bei ihr Panik aus. Sie flieht, kommt zurück, überwältigt Miranda mit dem Revolver, fesselt und knebelt ihn, setzt sich hin und sagt: «Ich habe lange darauf gewartet, um Ihnen richtig vorgestellt zu werden». Dann spielt sie die Kassette, die sie in Mirandas Wagen gefunden hat. Es ist Schuberts «Der Tod

Ben Kingsley,
Sigourney
Weaver



Denn es fliessen in den Film «Death and the Maiden» die Erfahrungen von Dorfman und Polanski. Dorfmans, der 1990 erkannte, wie schwierig es Chiles junge Demokratie haben wird, mit der Vergangenheit zurechtzukommen. Vor allem wenn neben dem demokratisch gewählten Präsidenten Patricio Aylwin immer noch Pinochet als Oberbefehlshaber der Armee im Hintergrund lauert – bereit, der Demokratie sofort ein Ende zu machen, sollte sich diese gegen die ehemaligen Machthaber richten. Aylwin glückt mit der Einsetzung einer Untersuchungskommission, die sich mit Fragen der Verletzung von Menschenrechten während der Militärdiktatur befassen soll, ein Balanceakt, der auf einem Kompromiss fußt. Die Kommission darf zwar Leute befragen, jedoch Täter weder namentlich erwähnen noch sie verurteilen. Dies löst in Chile erstmals öffentliche Diskussionen über die Greuel der Diktatur aus. Leute, die aus Angst über Jahre hinweg geschwiegen haben, können nun endlich sprechen.

Polanski verbrachte, ebenso wie Dorfman, die meiste Zeit seines Lebens ausserhalb seiner Heimat. Als Kind entkam er nur knapp dem Holocaust, seine schwangere Frau Sharon Tate wurde 1969 von Anhängern der Manson-Sekte misshandelt und getötet. Polanski selber musste 1978 die USA für immer verlassen, weil er angeklagt wurde, eine knapp

14jährige sexuell missbraucht zu haben. Von seiner Vergangenheit scheint Polanski geradezu prädestiniert, «Death and the Maiden» zu verfilmen. Kommt dazu, dass schon sein erster Film «Noz w wodzie» (Das Messer im Wasser, 1961) von einer ähnlichen *Huit-clos*-Situation erzählt wie Dorfmans Stück: Ein Ehepaar nimmt einen fremden Studenten mit auf eine Segeltour. Als der Ehemann den Studenten während einer Eifersuchtszene ins Wasser stösst, glaubt er, der Student sei ertrunken. Nur die Frau weiss, dass er noch lebt, setzt aber ihren Mann, der sich schwere Vorwürfe macht, darüber nicht in Kenntnis. Die Mischung Dorfman – Polanski verspricht also Zündstoff.

Zündstoff, der nur schon von der Personenkonstellation des Stücks gegeben ist. Paulina, leicht neurotisch und mit sicherem Instinkt, ist zum letzten entschlossen. Durch die Folter wurden ihr Seele und Würde genommen. Nun will sie sich beides von ihrem Peiniger zurückholen. Diesen meint sie, in Dr. Roberto Miranda wiederzuerkennen. Doch ist er es wirklich oder ist er bloss Opfer einer zufälligen Kette von Indizien, die gegen ihn sprechen? Paulina verlangt von Miranda ein Geständnis, ansonsten bringe sie ihn um. Dieser erhält unerwartet Hilfe vom etwas feigen Gerardo, der, ganz Jurist, keinen verurteilt, bevor seine Schuld nicht bewiesen ist. Gerardo glaubt

bis zum Schluss weder Paulina noch Miranda. Er steht in der moralischen Mitte und ist zu keinem übereilten Schritt bereit. Für ihn ist kein Opfer berechtigt, an seinem Peiniger Rache zu nehmen. Wie würden sich so Opfer und Täter noch unterscheiden? Paulina allein muss dieses Dilemma lösen.

Und Polanski? Er zeigt einmal mehr seine Qualitäten und meldet sich zurück, wenn ihn einige bereits voreilig abgeschrieben haben. Sein Film, obwohl auf dem Theaterstück basierend, erinnert nie an eine Theaterverfilmung. Paulina wurde mit Elektroschocks gefoltert. «Elektroschock» ist das Synonym, das zum Film passt. Er trifft den Nerv, ist spannend und direkt. Die Beleuchtung des Films ist ausserdem hervorzuheben. Das Drehbuch verordnet Stromausfall während der meisten Zeit der Handlung. Polanski und sein Kameramann Tonino Delli Colli setzen diese Stimmung in einem Studio bei Paris perfekt um. Das angenehme Kerzenlicht täuscht. Bereits der Kegel einer Taschenlampe reizt das Auge des Zuschauers. Und als das Raumlicht unvermittelt wieder angeht, als der Stromausfall behoben ist, ist das nicht nur für das Publikum ein Schock.

Doch am Ende ist es in Chile nicht anders als in vielen anderen Staaten dieser Welt. Die Folterer laufen frei herum. Sie leben unter uns. Die Frage, wie diejenigen, die gefoltert wurden, und diejenigen, die gefoltert haben, im selben Land miteinander leben können, bleibt zurück. Sie können. Sie müssen, damit die Gewissheit, dass es sie nach wie vor gibt, dass sie aber nie wieder die Macht ergreifen dürfen, nicht erlischt. Darum muss man mit dem Trauma der Vergangenheit leben können. Die Erinnerung ist das einzige Paradies, aus dem wir nicht vertrieben werden können. Sie ist aber auch jedem seine ganz private Hölle.

Am Schluss ertönt noch einmal Schuberts musikalisches Leitmotiv des Films. Immer noch, wie zu Beginn, sitzen Paulina und Gerardo im Konzertsaal. Nun aber erkennen wir sie. Und wir erkennen auch den Mann, den uns die nach oben schwenkende Kamera zeigt. Er sitzt neben seiner Frau und streichelt seinem Sohn sanft über die Haare. ■

In Hollywood führt der Fem

Gespräch mit Sigourney Weaver

Peter Krobatz

Stimmt es, dass Sie lange zögerten, bevor Sie die Hauptrolle in «Death and the Maiden» angenommen haben? Um allen Gerüchten ein für alle Mal entgegenzutreten: Das hatte nichts mit Roman Polanski, sondern nur mit meiner privaten Situation zu tun. Meine Tochter Charlotte ist jetzt vier Jahre alt. Als ich «Alien 3» machte, war sie noch ein Baby. Bei «Dave» war ich nur fünf Wochen von zuhause weg. Meine Rolle in «1492» war wie ein Urlaub, so relaxed, dass mein Mädchen mit an den Set kommen und sogar selbst einen klitzekleinen Part übernehmen konnte. Das war alles okay, doch bei «Death and the Maiden» hatte ich zum ersten Mal das Gefühl, dass ich mich länger von ihr trennen müsste. Nicht unbedingt einmal körperlich, aber doch geistig, weil ich von Anfang an wusste, dass dieser Film meine ganze Aufmerksamkeit verlangen würde. Auch wenn das jetzt seltsam klingt: Ich hatte das Gefühl, ich müsste diesen Film machen, um endlich als Schauspielerin wirklich ernst genommen zu werden. Und dann kommt dazu, dass ich ein grosser Fan von Roman Polanski bin. Wirklich – der einzige Einwand, den ich gegen das Projekt hatte, waren die drei Monate, die ich mich nicht um meine kleine Tochter kümmern konnte.

Sie haben einmal gesagt: Einer der Hauptgründe, warum wir Frauen nie so wichtig sein werden in Hollywood, ist: Wir haben mit unserer Zeit was Besseres zu tun. Wir haben Familien aufzuziehen, uns um Kinder zu kümmern.

Es gibt Schauspielerinnen, die diese Doppelbelastung von Beruf und Mutterpflichten ganz gut auf die Reihe kriegen. Ich gehöre nicht zu ihnen. Komisch, früher konnte ich gar nicht genug Angebote bekommen, aber wenn heute mein Agent vor der Tür steht, würde ich oft am liebsten so tun, als ob ich gar nicht zuhause wäre. Nächstes Jahr kommt meine

Tochter in die Schule – das ist mir weit wichtiger als jeder Film.

Und doch gelten Sie in der Filmindustrie als sehr mächtige Frau. Wie gehen Sie mit Ihrer Macht um?

Für mich bedeutet Macht vor allem, dass ich völlig allein entscheiden kann, wann ich arbeiten will und wann nicht. Mit Macht kaufe ich Zeit. Das ist schön. Und zweitens leite ich in New York ein kleines Drehbuchstudio, in dem ich junge Theaterautoren animieren kann, Scripts für Hollywood zu schreiben. Sie sehen also, ich kämpfe nicht nur mit Weltraummonstern, ich habe auch einen wirklichen Job.

Ich sehe «Death and Maiden» als Actionfilm, dessen ganze Action im Kopf abläuft. Ist sowas nicht unglaublich schwierig zu spielen?

Dachte ich zuerst auch. Aber als ich die ersten Probeaufnahme hinter mir hatte, war ich überrascht, wie leicht mir das alles fiel. Ich hatte mir die Sache viel schwerer vorgestellt, schliesslich stand ich vor meiner bei weitem ernsthaftesten Filmrolle. Aber ich hatte keine Probleme. Das verstand ich nicht, bis unser Drehbuchautor Rafael Yglesias sagte: «Ich bin gar nicht überrascht, dass dir der Job so leicht fällt. Ich wusste von Anfang an, dass du die richtige Frau für diese Rolle bist. Schliesslich hast du 'Alien' gemacht». Ich dachte zuerst, was hat das Eine mit dem Anderen zu tun? Aber es stimmt: Es sind völlig verschiedene Filme, doch beide Male spiele ich eine Frau, die ihr Schicksal selbst in die Hand nimmt. Nur musste Rafael mir das erst klarmachen. Von selbst wäre ich nie daraufgekommen.

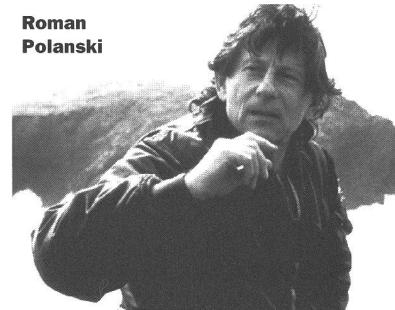
Sie spielen eine Frau, die völlig unverhofft in die Lage kommt, sich an dem Mann rächen zu können, der sie vor Jahren gefoltert und vergewaltigt hat. Nur weiss sie nicht, wie diese Rache aussehen soll. Wie denken Sie persönlich darüber? Was wäre die gerechte Strafe für Vergewaltigung?

Ich weiss es nicht. Besonders da ich kein Befürworter der Todesstrafe bin. Vergewaltigung ist eine Art von Mord. Mord an der Seele. Womit kann man das vergelten? Ich weiss es nicht. Mir gefällt an Paulina, dass sie alles tut, um niemals wieder in diese schreckliche Situation zu kommen. Das hat zwar nichts mit Rache oder Vergeltung zu tun, aber mir scheint, die beste Art, mit Vergewaltigung umzugehen, ist sie unmöglich zu machen. Das scheint mir sehr wichtig zu sein – und deshalb werde ich jetzt auch ein Videoband produzieren, das Frauen aller Altersgruppen helfen soll, die wichtigsten Grundbegriffe der Selbstverteidigung zu lernen.

Hats sich die Arbeit mit Polanski ausgezahlt?

Unbedingt. Andere scheinen das auch so zu sehen. Früher war ich auf Action und Komödie abonniert, aber jetzt bekomme ich endlich auch diese hochneurotischen Frauenrollen angeboten, diese ernsten

Roman Polanski



Dramen, die sonst immer nur im Briefkasten von Meryl Streep gelandet sind.

Dafür macht die Streep nur noch Actionfilme.

Genau – so hat jede ihren Frieden.

Spass beiseite, woran arbeiten Sie als nächstes?

Action. Terry Hayes, der Drehbuchautor von «Mad Max 2», bereitet gerade einen Film vor. Ich spiele eine Frau, die sich allein durch Los Angeles schlagen muss.

hismus über die Brieftasche



Hoffentlich kann ich da endlich mal meine Karatekenntnisse einsetzen. Nebenbei lasse ich einige Komödienstoffe entwickeln. Ein Mishima-Drehbuch, an dem ich mit Scorsese arbeite. Na ja, und dann gibt's da immer noch diese «Alien»-Sache. Die Leute von der Fox werden sicher einen vierten Teil machen. Aber ob mit mir oder ohne mich, das steht noch nicht fest.

Das dürfte auch einigermassen kompliziert sein. Immerhin haben Sie doch zum Schluß von «Alien 3» das Zeitliche gesegnet...

Kein Problem, sagen die von der Drehbuchabteilung. In der Zukunft kann man alles klonen – und wenn nach dem Ende von «Alien 3» nur ein Fingernagel von Ripley übriggeblieben ist, dann kann man mich ohne Bedenken von den Toten wiederauferstehen lassen. Mir gefällt

dieser Gedanke übrigens ganz und gar nicht. Ich meine, heute kann man sich umbringen, wenn man von allem die Nase voll hat und keinen anderen Ausweg mehr sieht. Aber morgen? Da bringe ich mich um und die holen mich wieder zurück in die Welt, und alles beginnt wieder von vorn? Ein ekelhafter Gedanke. Aber sehr interessant. Trotzdem: Bis jetzt, hat noch niemand ernsthaft mit mir über «Alien 4» gesprochen. Ich glaube, die fürchten sich einfach davor, dass ich wieder eine so fürchterlich hohe Gage verlangen könnte.

Für «Alien 3» sollen sie eine 4-Millionen-Dollar-Gage kassiert haben. Würden Sie das wieder tun?

Klar. Die verdienen 200 Millionen Dollar mit so einem Actionfilm. Wenn ein Mann die Hauptrolle spielt, zahlen sie Topgagen. Warum sollte es bei Frauen

anders sein? In Hollywood führt der Feminismus über die Brieftasche.

Abschließende Frage: Sie haben Ihre Schauspielkarriere mit Absurdem Theater begonnen. Was war das Absurdeste, das sie jemals auf der Bühne tun mussten?

Ich habe mal ein kleines Mädchen in einem Matrosenanzug gespielt, das einen Igel in seine Vagina versteckt, den sie mit Keksen und Gemüse füttert. Es war eine Komödie.

Würden Sie eine solche Rolle heute wieder spielen?

Warum nicht? Ich hätte damit keine Probleme. Der einzige Haken an der Sache: Damals war's ein Off-Off-Broadwaystück. Aber so berühmt wie ich heute bin, würden die mindestens eine Broadwayshow daraus machen. Und so gut ist der Trick mit dem Igel nun auch wieder nicht. ■

Shallow Grave

Regie: *Danny Boyle*
Großbritannien 1994

Judith Waldner

Steßen Sie sich vor: Sie leben in einer Wohngemeinschaft und haben einen neuen Mitbewohner. Der liegt, kaum ist er eingezogen, mausetot im Bett. Darunter finden Sie einen Koffer voller Banknoten, den Sie ganz gern behalten möchten. Was tun Sie?

Wohl kaum das, wozu sich Juliet (Kerry Fox), David (Christopher Eccleston) und Alex (Ewan McGregor) in «Shallow Grave» entschliessen. Am einfachsten wäre es natürlich, den Koffer verschwinden zu lassen und die Polizei zu rufen. Juliet, David und Alex fällt allerdings nichts anderes ein, als alles zu verheimlichen und die Leiche ihres Mitbewohners Hugo zu beseitigen. Dabei sind sie eigentlich alles andere naiv. Die reichlich unlogisch-abstruse Idee passt gar nicht zu ihnen – immerhin gibt sie einen perfekten Ausgangspunkt für einen Thriller ab.

Wie in jedem waschechten Abkömmling des Nervenkitzel-Genres steht in der Folge nicht das Verbrechen (will

heissen: die Suche nach der Todesursache von Hugo und nach dem Koffer) im Vordergrund. Es bringt nur den Stein ins Rollen, führt zu Umständen, die das beziehungsmässige Zusammenspiel der jungen Leute bald bös tangieren. Das Trio, obwohl nicht eben aus dem gleichen Holz geschnitzt, ist in Sachen Wohnen zuerst mehr als eine simple Zweckgemeinschaft. Die drei leben quasi als ein Herz und eine Seele unter einem Dach.

Nun entschliessen sie sich dummerweise nicht nur zur Beseitigung der Leiche, sondern sie planen, sie auf reichlich widerliche Art verschwinden zu lassen. Die ziemlich zaffe Krankenschwester Juliet und der Lokalreporter Alex nehmen die Geschichte reichlich cool, sind wohl von Berufs wegen mit seelischen Abgründen vertraut. Doch dem nicht eben nervenstarken David, der die Tage mit Zahlenbeigen in einer stickigen Firma zubringt, geht alles gehörig an die Nieren. Vor allem, weil ausgerechnet er via Los dazu verknurrt wird, den Toten unkennt-

lich zumachen. Damit ihn, sollte er derinst gefunden werden, niemand identifizieren kann.

So hängt der Haussegen bald gefährlich schief, bei David stellen sich Ekel und Schuldgefühle ein. Kein Wunder, dass er langsam aber sicher die Nerven verliert und sich im Estrich verbarrikadiert. Zu allem Übel kommt, dass die undurchsichtige Vergangenheit des Toten in der Gestalt von psychopathischen Schlägern ins Heim eindringt. Damit zieht das Grauen endgültig in die gediegene Wohnung ein und denkt nicht dran, bescheinigt nur ein Zimmer zu belegen.

«Shallow Grave» ist voller überraschender Wendungen, spielt geschickt mit Farben und Licht, besticht durch ein sorgfältig gestaltetes Dekor. Der Film benutzt typische Thriller-Ingredienzen und reichert sich mit makabер-komischen Elementen an, dies allerdings nicht eben geschmackssicher. Zeitweise erinnert «Shallow Grave» von ferne an die Filme von Quentin Tarantino, nur erreicht er

deren Klasse bei weitem nicht, wirkt wie ein reichlich müder Abklatsch. Denn es gelingt Danny Boyle nicht, die Story mit den Einschüben von schwarzem Humor wirklich zu brechen. Und streckenweise stellt sich ein, was einem guten Thriller schlecht bekommt: Widerwille oder Ekel. In den Momenten ist's um die Identifikation mit den gebeutelten und ängstlichen Gestalten auf der Leinwand geschehen. Der für einen Thriller typische Effekt der Identifikation verpufft, übrig bleibt mehr Augen- denn Nervenkitzel. ■

**Kerry Fox,
Ewan McGregor,
Christopher Eccleston**



Biodagar

Movie Days

Regie: Fridrik Thor Fridriksson
Island/Dänemark/Deutschland 1993

Hans Jörg Marsilius

Reykjavik in den sechziger Jahren: Selbst im strömenden Regen zieht es die Menschen ins Kino. Nach dem Brüllen des MGM-Löwen werden sie von Nick Rays Epos «King of Kings» (1960) fast zwei Jahrtausende zurückversetzt – das grosse Hollywood-Kino ist von keinem anderen Medium an Attraktivität zu überbieten. Und das Fernsehen steckt in Island noch in den Kinderschuhen. Auch der zehnjährige Thomas ist fasziniert, muss sich aber gefallen lassen, dass sein Vater ihm während der Kreuzigungs- szene den Hut vor die Augen hält (An was man sich in der Zwischenzeit alles gewöhnt hat!). Wie der kleine «Jacquot de Nantes» (1991) in Agnès Vardas Film über ihren Mann Jacques Demy inszeniert Thomas zu Hause kleine «Lichtspiele» (als Eintrittskarten dienen mittels Nähmaschine perforierte Papierchen). Und auch sonst verläuft das Leben des Jungen ziemlich wohlbehütet. Man zieht durch die Strassen der ländlich wirkenden Stadt, schaut den Nachbarn lüstern beim noch raren Fernsehgenuss oder (eher amüsiert) beim Liebesspiel über die Schulter, ertücktigt sich beim Fussball und trinkt in der Schule brav seine Milch. Eine Pepsi-Flasche auf dem Pult? Skandalös! Und immer wieder das Kino.

Regisseur und Autor Fridrik Thor Fridriksson zieht alle Register, die ein «nostalgischer Blick in die vergangene Jugend»-Film einsetzen kann (vgl. «Cinema Paradiso», 1989). Dabei gelingen ihm atmosphärisch überzeugende Momente, die einen stark autobiografischen Bezug vermuten lassen. Aber manchmal drängt sich doch der Eindruck auf, diese skurrilen Gestalten und lustigen Anekdoten schon in italienischer, französischer oder englischer Umgebung erlebt zu haben; wenn auch nicht unbedingt überzeugender.

Der nötige Schauplatzwechsel wird vollzogen, als Thomas zu Verwandten aufs Land kommt, um dort die Sommerferien zu verbringen. Die vorher schon



satten Farben werden noch kräftiger, hier und da sorgen Filter für eine Stimmung der Harmonie und unberührten Idylle. Ari Kristinsson, der schon Fridrikssons «Börn náttúrúnnar» (Kinder der Natur, 1991) fotografiert hatte, gelingen eindrucksvolle Landschaftsmotive, in denen das Grün der Wiesen noch intensiver scheint als das Technicolor-Rot in den Gewändern der Römer. Hier, fern vom Kino, lernt Thomas denn auch die erzählerische Tradition seines Landes kennen (schon sein Vater wurde eher als Hörspiel-Liebhaber denn als Freund des Kinos vorgestellt). Dafür, dass er dem alten Knecht Toni den Rücken kratzt, bringt dieser ihm die isländische Sagawelt nahe – wenn es sein muss auch mit krassen Zugaben, die den an Mord und Totenschlag schon gewöhnten Jungen aufhorchen lassen sollen.

Spätestens hier versäumt es der Film,

einen Spannungsbogen aufzubauen, der aus den einzelnen Begebenheiten eine zusammenhängende Geschichte machen würde. So bleibt es bei der Beobachtung einer Kuhbesamung, der Erscheinung eines wundersamen fremden Reiters (Otto Sander) und der Begegnung mit einem Päderasten, der sich später als das «Haupt» einer vielköpfigen Familie herausstellt. Darüber hinaus verläuft der Film seltsam konturenlos. Intensive Momente gelingen Fridriksson allerdings noch, als Thomas erfährt, dass sein Vater plötzlich gestorben ist. Gerade in den langen, bewegenden Begräbnisszenen, die still und ganz ohne Hollywood-Gebärden ablaufen, wird deutlich, dass Örvar Jens Arnasson, der Darsteller des Jungen, schon über beachtliche schauspielerische Qualitäten verfügt. Doch auch der Schock des Todes verfliegt in diesem Film bemerkenswert schnell. Stattdessen gibt sich Thomas schon bald wieder dem Gruseln des amerikanischen Kinos hin: Im Gamla-Bio-Theater zu Reykjavik steht das B-Movie «The Crawling Hand» von Herbert L. Strock auf dem Programm. «Exploitation»-Produktionen dieser Art stellt Fridriksson 30 Jahre später unverwechselbares europäisches Kino gegenüber. Mit seinen Stärken, Risiken und Schwächen. ■

Ludwig 1881

Regie: Donatello und Fosco Dubini
Deutschland/Schweiz 1993

Eva Hohenberger

«Ludwig 1881» erzählt eine wahre Begebenheit aus dem Leben des Bayernkönigs Ludwig II. (1845-1886), der im Jahr 1881 zusammen mit dem Bayerischen Hofschauspieler Josef Kainz inkognito eine Reise in die Schweiz unternahm. An Originalschauplätzen sollte der Schauspieler nur für den König Szenen aus Schillers «Wilhelm Tell» rezitieren. Um die Distanz zwischen beiden Männern einzuebnen, reisten sie auf Wunsch des Monarchen als vermeintliche Freunde unter den bei Victor Hugo entlehnten Namen Marquis de Saverney und Monsieur Didier. Doch das Experiment einer idealen Symmetrie, einer Aufhebung der Standesunterschiede durch die Annahme einer literarischen Identität scheitert, und der Schauspieler muss erkennen, dass der König ihm immer eine Existenz im voraus war: «War ich Melchthal, war er Saverney, war ich Didier, war er der König», lautet sein Fazit am Ende der Fahrt.

Dass es keine Gleichheit unter Ungleichen gibt, ist allerdings nur ein

Aspekt der Filmerzählung, die das Experiment des Königs durch ihre eigene Inszenierung immer wieder auch ironisch unterläuft: Jeder Reisetag beginnt nicht unähnlich wie Peter Greenaways «The Draughtman's Contract» (1982) mit Musik und der Verlesung der königlichen Anweisungen aus dem Off. In meist unbewegten Einstellungen beobachtet man aus gebührender Entfernung die Vorbereitung und Durchführung der Rezitationen, und in der Verwandlung der Schweizer Natur in die Kulissen einer königlichen Inszenierung konterkariert sich das Anliegen des Monarchen selbst. Anstatt die theatralische Inszenierung durch die Originalschauplätze ins Leben zurückzuholen, wird sie in den Tableaux der Brüder Dubini erst recht als Inszenierung festgeschrieben. Ihr Ludwig, so wird klar, empfindet nur in der (medialen) Verwandlung von Natur.

Für komische Momente sorgt in seinem Widerspruch zu den Widrigkeiten der Naturkulissen vor allem das wilde Deklamieren des Schauspielers Kainz

(sehr facettenreich Max Tidof), das den König (Helmut Berger) im Film dennoch schwärmerisch berührt, während es uns Heutigen nur schaurig übertrieben scheint. Und mit einem Dienerpaar, das das Geschehen aus der sicheren Perspektive seiner Bindung an die Macht kommentiert, haben die Regisseure sogar einen *running gag* eingebaut, der den Schauspieler *peu à peu* demontiert. Hinter Josef Kainz wird zunehmend der ehrgeizige Seppi sichtbar, der um jeden Preis Karriere machen will. Vergleiche auch zu anderen Konstellationen dieser Art sind durchaus zu ziehen.

Aus der Strenge seiner visuellen ebenso wie seiner musikalischen Komposition und aus dem funktionalen, unpathetischen Spiel seiner Darsteller gewinnt der Film zum historisch verbürgten Geschehen eine analytische Distanz, aus der heraus die Reisegeschichte in ihrer ganzen intellektuellen Komplexität erfassbar wird: nicht nur als verordnete Begegnung zwischen einem Machthaber und seinem Künstler, sondern auch als das Aufeinandertreffen einer künstlerischen Idee (Ludwig) mit einem von irdischem Ehrgeiz angetriebenen Kunsthanderwerk (Kainz). Dabei gilt die Sympathie der beiden Regisseure weniger dem karrierebedachten Schauspieler als dem König, in dessen empfindungsbegeistertem Verlangen nach Beherrschbarkeit der Natur in der Kunst sie einen Vorläufer ihrer eigenen Arbeit sehen. Immer wieder wird die Geschichte der Reise von solchen Szenen unterbrochen, die Ludwig als Gönner von Ingenieuren, Chemi-



Max Tidof und
Helmut Berger



Helmut Berger

kern, Fotografen, kurz als Förderer neuer Technologien, zeigen, die zehn Jahre nach seinem Tod ihre Vollendung im Film finden werden. Die Reisegeschichte als Mediengeschichte wird endgültig klar, wenn Ludwig aus dem gescheiterten Experiment ein anderes Fazit zieht als Kainz: Dass er der Herrscher ist und bleibt, daran hatte er trotz seines Vorschlags der egalitären literarischen Existenz niemals gezweifelt, doch dass Mensch wie Natur so unzuverlässig sind, lässt ihn schliesslich endgültig von den Reiseerfahrungen auf die Seite ihrer beseren Simulation in den Medien übergehen.

Am Ende des Films will er sich nicht mehr selbst bewegen müssen, sondern «alles an einem Ort erleben», und er stattet die Grotte seines Schlosses Linderhof mit allen dafür zur Verfügung stehenden Techniken aus: mit einer Wellenmaschine, einer Windmaschine, einem Phonographen und einer Laterna Magica. Wie Ludwig auch die Fotografie

in ihrem ganzen Spektrum zu nutzen wusste, nimmt die theoretischen Probleme des Mediums Film exemplarisch vorweg: Einerseits hegte er den Plan, sich wie in einem phantastischen Film von Méliès in einem Pfauenwagen über einem See fliegend fotografieren zu lassen, während er andererseits, alle Dilemmata des dokumentarischen Bildes implizierend, von Kainz und sich ein Erinnerungsfoto machen liess – der König sitzt, Kainz steht rechts neben ihm, seine Hand freundschaftlich auf Ludwigs Schulter gelegt. Kainz tat dies auf Aufforderung, später wurde sein ganzer linker Arm wegretuschiert. Die Fälschung erweist sich wieder einmal als wahrer als die Wahrheit.

«Die Natur gilt bei uns nichts, Herr Kainz, Verwandlung ist alles. Sie müssen die Natur verwandeln», klärt der Hofmarschall den Schauspieler auf, der nicht versteht, warum sein erster Vortrag dem König nicht gefallen hat. Jenes Begehr nach Verwandlung setzt der Film der Dubinis vor allem als Verwandlung der

zweiten Natur in Szene. «Ludwig 1881» verdichtet die historische Reise in eine exemplarische Kulturgeschichte der Medien und unterwirft dabei vertraute Bilder selbst der Wandlung: Das Bild des weltfremden Märchenkönigs Ludwig transformiert er in das Bild eines modernen Medien-Menschen, das Bild von Helmut Berger, der nach Visconti hier erneut den Ludwig spielt, wandelt er vom Partyschreck zum ernsthaften Schauspieler, das Bild der Schweiz schliesslich befreit er von der Buntheit der Folklore, indem er die Schraube der Fiktionalisierungen in die Flachheit der Bühnenmalerei überdreht. «Ludwig 1881» ist trotz seiner historischen Geschichte ein ganz und gar zeitgenössischer Film, der über die Medien mehr zu sagen weiß als all jene Filme, die sich mit dem Vorführen von Monitoren und Kameras in der blossem Anspielung erschöpfen – eine intelligente Unterhaltung über das Verhältnis von Macht und Kunst und die Verwandlung von Natur ins Bild. ■

An Awfully Big Adventure

Eine sachliche Romanze

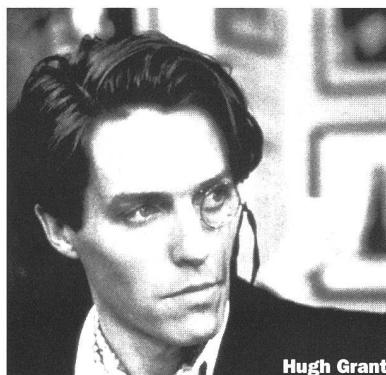
Oliver Rabayel

Die 16jährige Stella (Georgina Cates) hat nur eines im Kopf: endlich Schauspielerin zu werden und auf einer Theaterbühne große Rollen zu spielen. Im Liverpool der Nachkriegsjahre haben die Menschen zwar andere Sorgen, aber Onkel und Tante, bei denen sie wohnt, haben Verständnis für den Wunsch ihrer Nichte, die als Baby von der Mutter verlassen worden und deren Vater unbekannt ist. Stella bekommt tatsächlich einen Job bei einer Theatertruppe, allerdings zunächst als Mädchen für alles, nur nicht fürs Theaterspielen.

Nun ist das kleine Theater, das fortan als zentraler Schauplatz dient, keineswegs ein Ort der Wunder und Träume. Es gibt einen recht desillusionierenden Blick hinter die Kulissen, wo beinahe dieselben Alltags- und Liebessorgen durchlitten werden wie überall, auch wenn die Schauspielerinnen und Schauspieler sie ein wenig theatralischer zum Ausdruck bringen. Das Geflecht der Figuren ist vielschichtig, und Mike Newell charakterisiert sie immer wieder in kurzen, präzisen Szenen. Weder eine Komödie noch ein reines Melodram hat er aus dem Stoff gemacht; er schuf bewusst eine bedrückende Atmosphäre emotionaler Unentschlossenheit. Newell besinnt sich hier seiner Fähigkeiten, die in Filmen wie «Into the West» (1992) oder zuletzt in «Four Weddings and a Funeral» (1994) ein wenig in den Hintergrund geraten sind.

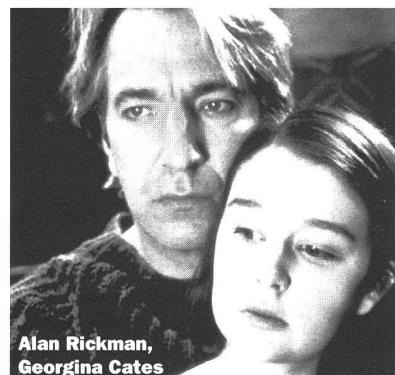
Hugh Grant, der seit «Four Weddings and a Funeral» als Weltstar gilt, spielt die Rolle des despotischen, neurotischen und zynischen Theaterleiters Meredith Potter, der kaum eine Gelegenheit auslässt, die übrigen Ensemblemitglieder zu demütigen. Trotzdem verliebt sich die junge Stella in ihn. Aber als der eigentliche Star – sowohl der Thea-

tertruppe, der er jahrelang nicht angehört hat, als auch des Films – wird gleich bei seinem ersten Auftritt per Motorrad Alan Rickman in der Rolle PL O’Hara inszeniert. Mit seiner Ankunft dringt erstmals helles Licht in das Theater und in die Filmbilder, die bis dahin wenig Trost und Hoffnung versprachen.



Hugh Grant

nimmt Meredith Potter Kontakt zu ihren gutherzigen Pflegeeltern auf, nicht zuletzt, um sich O’Hara in den Weg zu stellen. Alles spitzt sich auf einen dramatischen Höhepunkt zu, dessen Ursachen weit in der Vergangenheit liegen. Newell aber bleibt, bei aller Dynamik seiner Inszenierung, auch hier noch bescheiden in



Alan Rickman,
Georgina Cates

PLO’Hara springt in einer Inszenierung von «Peter Pan» als Kapitän Hook ein, dessen bisheriger Darsteller betrunken von der Bühne gekippt ist. Die Kinder im Publikum sind von ihm begeistert, und die Truppe erlebt einen ungeahnten Erfolg. Wenn Newell da ein wenig von der möglichen Magie des Theaters zeigt, wird es für Momente zu einer Art Traumfabrik. Eine Zeitlang scheint sich für die Mitwirkenden die Mühsal gelohnt zu haben, die ihre ursprüngliche Vorstellung von Theater zu überlagern droht.

Für Stelle ist die Zeit beim Theater eine Zeit des Erwachsenenwerdens. Ihre Souveränität wächst zusehends, schon bald zeigt sie Geschick im Umgang mit den Intrigen und Fraktionen am Theater. Um die Liebe zu erleben, die sie von Potter nicht bekommen kann, verführt sie kurzerhand O’Hara – eine sachliche Romanze. Während sich Stella etabliert,

der Wahl seiner Mittel und findet dennoch immer auch ansprechende Bilder und Schauplätze für die Szenen.

Das Theater ist in diesem Film eine hermetische Welt, die – wie besonders eine Caféhaus-Szene zeigt – in jener Zeit noch von der übrigen Gesellschaft gemieden wird. Zur äusseren Isolierung und der permanenten finanziellen Not kommt die innere Zerstrittenheit des Ensembles, sodass der Grundton der Geschichte bis zuletzt düster bleibt. Zudem zeigt Newell immer wieder physische Unzulänglichkeiten als Pendant zu den sozialen: Menschen fallen, und mühsam raffen sie sich wieder auf. Dass einen der Film dennoch nicht mit lastendem Weltschmerz entlässt, liegt daran, dass die Schicksale der meisten Figuren – bis auf das von O’Hara – in der Schwebe bleiben und daher in der Weise zu Ende gedacht werden können, wie sie es sich selbst erträumen. ■

Lore, Silvia, Stéphane, Katrina und ihr Hunger nach Leben

Regie:
Claudia Acklin
Schweiz 1994

Matthias Rüttimann

Vier Frauen, alle 23 Jahre alt. Zwei von ihnen haben ihrem Leben in diesem Alter ein Ende gesetzt. Zwei hätten genauso Grund gehabt, gehen aber weiter, wollen sich nicht unterkriegen lassen. Und eine fünfte Frau bringt die vier zusammen, will sie miteinander bekannt machen.

«Mein Gott, was bin ich. Nur eine Frau», schrieb Lore Berger in ihrem Romanerstling 1943. Das Manuskript wurde erst nach ihrem Tod gefunden. Sie stürzte sich vom Basler Wasserturm, wie die Frau in ihrem Roman. So schockierend der Selbstmord für Lore's Familie kam, so überraschend war der ungestüme Ton, den die angepasste Tochter in ihrem sehr persönlichen Script anschlug. Da scheint sich jemand vom Leibe geschrieben zu haben, was diesem Leib eine Gesellschaft, eine Erziehung, ein Vater, ein Selbstbild für die Realität nicht zugebilligt hatten.

«Wir haben kein positives Selbstbild», vertraut Stéphane Mitchell – über die Krux der Frauen im allgemeinen sinnierend – der Filmemacherin an. Stéphane hat die Schweiz verlassen und versucht in New York, als Künstlerin eine Identität zu finden. An ihrem Romanprojekt schreibt sie stets dann weiter, wenn sie neue Erfahrungen gemacht hat. In ihrem Abschlussfilm zu ihrer Filmausbildung zeigt sie eine junge Frau, die Liebe begehrte, doch noch nicht bereit ist, sie auch sexuell zuzulassen. Lore hat sich das Leben genommen, Stéphane nimmt das Leben in die Hand und vermag es festzuhalten, in der Wirklichkeit wie in ihren Fiktionen. Zwei geistig verwandte Frauen leben mit unterschiedlichem Aus- und Fortgang. Dasselbe gilt für Silvia und Katrina.

«Was Silvias Selbstmord von den

andern unterscheidet, war, dass sie daran eine öffentliche Performance machte.» So lautete eines der Statements zur Selbstverbrennung von Silvia Z. während der Zürcher Jugendunruhen 1980 auf dem Bellevue, mitten in Zürich. Silvia hat keinen Roman hinterlassen. Aus ihren tagebuchartigen Notizen lässt sich erahnen, dass es nicht die anonyme Kälte einer allgemeinen Gesellschaft war, gegen die

Frage steht weniger als solche, denn als traurige Feststellung. Sie beschliesst einen Dialog, den die Filmemacherin geschickt zwischen den Lebenden und den Toten, den Hoffnungsvollen und den Hoffnungsberaubten knüpft. Alle Kommunikationsebenen des Mediums setzt Acklin ein, um dieses fiktive Gespräch in Gang zu bringen und zu halten. Mit Briefen an die Verstorbenen meldet sie sich selber zu Wort. Aus gelesenen Texten der Toten scheint deren Selbstbild, aus Interviews mit deren Fremdbild auf. Stéphane und Katrina erzählen vor laufender Kamera aus ihrem Leben. Spielfilmsequenzen deuten Schicksale an. Archivaufnahmen vermitteln Klimata, in denen Schicksale zu gedeihen hatten. Im Wasserturm, in Blumenmotiven, in Feuerbildern und Feuerwerk findet die Autorin Metaphern für die *Leidenschaften* – in doppelter Bedeutung zu lesen – des Lebens. Von Frauenleben, falls ich das als männlicher Kritiker so feststellen darf. Als Leitmotive durch das engmaschige Geflecht dienen Kamerafahrten durch Subway-Tunnels und durch das Zürcher Wohlgroth-Areal, begleitet von dem pulsartigen Rhythmus der faszinierenden Musik von Shebel.

Nicht alle diese Elemente fügen sich gleich überzeugend in den filmischen Diskurs. Besonders die Spielfilmelemente hinterlassen einen zwiespältigen Eindruck, wirken stellenweise zu redundant. Dies tut der Spannung des Films und dem spürbaren Engagement um existentielle Fragen jedoch keinen Abbruch. Zurück bleibt der Eindruck eines filmischen Essays, dem man mindestens die Beachtung wünscht, welche Claudia Acklin für ihren Dokumentarfilm über André Ratti, «Ich lebe gern, ich sterbe gern» (1989; ZOOM 3/90), gefunden hat. ■



sie ihren Tod setzte. In der langen Tragödie ihres belasteten Lebens aus schwierigen Familienverhältnissen durch psychiatrische Anstalten, Sucht und Obdachlosigkeit hat sie als Selbstmörderin ihre einzige mögliche Identität gesehen.

«Heute beginne ich, mich zu lieben, und ich bin froh, dass ich mich nicht umgebracht habe», kann Katrina Curry, die junge Schwarze aus Brooklyn, sagen. Ihre Geschichte könnte die von Silvia sein. Ihr Schicksal schien ebenso gemacht. Doch sie hat eine Abzweigung gefunden. Im Kampf um ein Zentrum für Aids-kranke Frauen in Harlem baut sie ein Selbstvertrauen auf, das schwierige Familienverhältnisse und anderes von Anbeginn untergraben hatten.

«Weshalb haben manche Leute weniger von dem Stoff, aus dem die Hoffnung ist?» fragt Claudia Acklin zum Schluss ihres Dokumentarfilms über Lore, Silvia, Stéphane und Katrina. Die

Outbreak

Lautlose Killer

Regie: Wolfgang Petersen
USA 1995

Franz Everschor

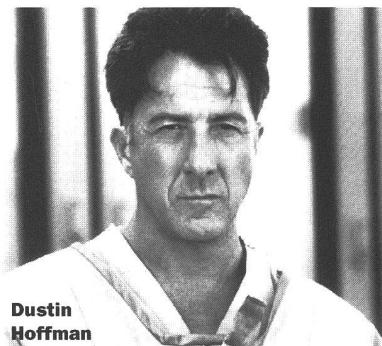
Im Umfeld der Science-Fiction ist die Ausbreitung eines eingeschleppten, unidentifizierbaren Virus ein seit Anbeginn dieser Literatur- und FilmGattung oft und gern variiertes Thema. Hollywood hat das Sujet in den beiden letzten Jahrzehnten kaum mehr aufgegriffen; im Zeitalter von Aids ist es plötzlich als ideo-logisch harmlose Verschlüsselung wieder aktuell. Wie ein Virus hatte sich die Idee eines neuen Virus-Films verbreitet, und es gab einen regelrechten Wettlauf zwischen den Studios, um das lange vergessene Thema wieder auf die Leinwand zu bringen. Warner Brothers hat den Wettlauf mit «Outbreak» gewonnen. Doch der Preis, um den das Ziel erreicht wurde, ist hoch. Wolfgang Petersens Film ist kein Cronenberg («Parasite Murders», 1974) und kein Robert Wise («The Andromeda Strain, 1971), um nur zwei sehr gegensätzliche Beispiele anzusprechen. Er leidet unter einem offenbar hastig und unsorgfältig zusammengeschusterten Drehbuch, das sich in fast schon plagiatörischer Weise von Michael Crichtons «Andromeda»-Roman anregen liess, jedoch nichts anderes zustandebringt als eine schier endlose Aneinanderreihung von Genre-Klischees.

Den Ausgangspunkt bildet eine Virus-Epidemie, die 1967 in Zaire ausgebrochen war und schliesslich die Ausradierung des verseuchten Dorfes durch einen Bombeneinsatz zur Folge hatte. Ein Vierteljahrhundert später taucht der Virus in einem kalifornischen Küstenstädtchen auf. Der Zuschauer weiss, dass der Bazillus mit einem eingeschmuggelten niedlichen Äffchen über den Atlantik gekommen ist, doch die Epidemiologen des *U.S. Army Medical Research Institute for Infectious Disease* tappen erst einmal völlig im dunkeln. Colonel Sam Daniels (Dustin Hoffman) zeigt sich bass erstaunt, einen Erreger vor sich zu haben, der in der Lage ist, seine Opfer binnen weniger Stunden zu töten, der sogar zu

einem noch gefährlicheren Killer mutiert, indem er plötzlich auch durch die Luft übertragen werden kann.

Eigentlich mehr mit seinen emotionalen Problemen nach gerade rechtskräftiger Scheidung beschäftigt, folgt Daniels dennoch dem Ruf seines ärztlichen Gewissens. Von Anfang an liegt er mit dem System quer, für das er arbeitet und das ihm Steine in den Weg häuft, wo immer es kann. In der kalifornischen Idylle sterben die Menschen wie die Fliegen, und die Militärs machen im Handumdrehen eine Festung aus dem Städtchen. Es dauert lange, bis dem Bazillendetektiv Daniels klar wird, was hinter den Kulissen gespielt wird. Im Pentagon, kommt allmählich zutage, weiss man längst mehr, als man zugeben will. Der Virus, ein alter Bekannter aus Zaire, ist von den Militärs als biologische Geheimwaffe gepflegt worden. Obwohl ein Gegenmittel längst gefunden ist, wird eine Wiederholung der Bombenlösung bevorzugt, um die verschlossenste aller Verschlussssachen nicht bekannt werden zu lassen.

«Outbreak» braucht nach seinem dramatischen Beginn endlos, bis er zur Sache kommt. Über lange Strecken hat es den Anschein, als seien die Autoren mehr an Daniels, seinem verkorksten Innenleben und seiner Liebe zu zwei monströsen Hunden interessiert als am Fortgang der Handlung. Die offensichtliche Notwendigkeit, dem Star Dustin Hoffman ein adäquates Vehikel zur Demonstration seiner egomanen Tricks und Ticks zu schaffen, überwuchert szenenweise die Handlung, die mit datierenden und lokalisierten Untertiteln vergeblich um dokumentarische Realitätsnähe ringt. Wenn schliesslich die ermüdenden Klischees ärztlicher Hilflosigkeit und militärischen Organisationstalents erschöpft sind, sodass der Kampf um Zeit beginnt, dann verrennt sich der Film – offenbar in einem Anfall hellsichtiger Erkenntnis seiner eigenen Langatmigkeit – in Helikop-



Dustin Hoffman

ter-Wettkämpfe und heroisch-eigenmächtige James-Bond-Aktionen des eigentlich nicht zum Helden geborenen frustrierten Colonels. Als endlich, viel zu spät, das Thema von der kalkulierten Inhumanität der militärischen und politischen Führung aufkommt, hat es nicht mehr die geringste Chance, dem Publikum als etwas anderes zu erscheinen als eine neue Variante überstrapazierter Angstmacherei.

Gegen so viel Simplizität und Retortendenken kann fürwahr der beste Regisseur nicht aufkommen. In Details stellt Petersen auch hier noch seine Begabung unter Beweis. Er ist ein vorzüglicher Tüftler und Techniker, doch die ausufernde Klischeehaftigkeit dieser Vorlage vermag er nicht zu organisieren. Wenn überhaupt Augenblicke der Faszination vorkommen, so gehen sie eindeutig aufs Konto von Michael Ballhaus, dessen virtuose Kameraarbeit mehr Lücken und Bruchstellen des Drehbuchs überbrückt als Regie und Darsteller zusammen. Insofern ist auch «Outbreak» ein Beispiel für die Studio-Ideologie, dass Technik mehr als Inhalt den Erfolg oder Misserfolg eines Films zu diktieren vermöchte. Kein Wunder, dass die Filme immer stärker den Eindruck erwecken, sie seien von Computern statt von Autoren erdacht. Dieser Rezensent jedenfalls empfindet es nicht als Vergnügen, Hollywood auf der Einbahnstrasse eines illiteraten Superhighways zu folgen. ■

Boys on the Side

Kaffee, Milch, Zucker*Regie: Herbert Ross
USA 1994**Oliver Rahayel*

Der Zufall führt sie zueinander, begeistert darüber ist zunächst keine von ihnen: drei Frauen, die nur der Drang verbindet, ihr bisheriges Leben hinter sich zu lassen, was erst einmal bedeutet, die Stadt zu verlassen. Auf eine Annonce hin meldet sich Robin (Marie-Louise Parker) bei Jane (Whoopi Goldberg), die eine Mitfahrerin sucht. Eine die Musik der «Carpenters» liebende, verhaltene, blasse junge Frau trifft so auf eine zum Sarkasmus neigende, die «Carpenters» entschieden ablehnende Frau. Vom winterlichen New York aus geht es westwärts. Bei ihrem Abstecher in Pittsburgh, bei Holly (Drew Barrymore), einer Freundin von Jane, geraten die beiden in eine handfeste Auseinandersetzung mit Hollys Geliebtem, einem Junkie, dessen gewaltsame Überwindung das Trio vorläufig zusammenschweisst, aber letztlich zum Tod des Gefesselten führt. Nun sind die drei auf der Flucht vor der Polizei.

Trotz der thematischen Ähnlichkeit weist der Film entscheidende Unterschiede zu «Thelma and Louise» (1991)

auf. Die anfängliche Bewegung dient hier nur als Anstoss und endet bald im Stillstand, in einer neu geschaffenen Normalität – immerhin in Form einer scheinbar realisierten Utopie: Die drei Frauen, die unterschiedlicher kaum sein könnten, landen in einem Nest in Arizona, mieten sich ein Haus und geniessen eine Zeitlang in Eintracht das Leben. Indem sich aber in zunehmendem Masse die Vergangenheit zwischen sie schiebt, isolieren sie sich aufs Neue. Von Jane erfährt man am wenigsten, dass sie eine Musikerin und Frauen zugeneigt ist. Die Ausübung der Musik ist ihr durch Kündigung verwehrt worden, letzteres lebt sie nicht aus. Holly lebt in den Tag hinein, wird aber mehr als die anderen von meist unausgesprochenen Zweifeln an solchem Dasein geplagt und ist zerrissen zwischen Nick und ihrem neuen Geliebten, ausgerechnet einem Polizisten. Robin kreist der Film zusehends als Hauptfigur ein: Um ihre Zuneigung sind die anderen bemüht, während sie, angeichts ihrer Aids-Erkrankung, diesen Be-

mühungen mit Misstrauen begegnet.

Bewundernswert ist die Sensibilität, mit der Drehbuchautor Don Roos gerade dieses Thema behandelt. Der Kunstriff, Robins Schicksal zu integrieren, es den anderen gleichzustellen, anstatt es zum zentralen Thema zu machen, bewahrt den Film vor aufdringlicher Melodramatik und plakativen Appellen wie in «Philadelphia» (1993). Er ist dabei keineswegs frei von rührenden Momenten, die aber nicht selten durch Humor und sogar Ironie aufgebrochen werden, wofür Whoopi Goldberg prädestiniert ist. Im Grundton allerdings tendiert der Film zum Pessimismus, ja Fatalismus. Die Dinge geschehen mit unabwendbarer Zwangsläufigkeit; alle Bestrebungen der Frauen und auch der sie umgebenden Menschen, sich gegen ihr Schicksal zu stemmen, scheitern – und das meistens ohne Getöse, sondern in einem frustrierenden Im-Sande-Verlaufen. Als Rettungsring wirft der Film die ebenso schlichte wie einleuchtende Botschaft von Menschlichkeit und Freundschaft

aus: Am Lauf der Dinge kann sie zwar kaum etwas ändern, aber sie lässt diesen leichter ertragen.

Regisseur Herbert Ross gibt ein gemächliches Tempo vor und setzt dabei auf eine auffallende Kargheit der Bilder: Mit seiner sparsamen Ausstattung, den durchgehend matten Farben (bis auf die Eingangssequenz in New York) und einer dezenten Beleuchtung, die die Figuren den Schauplätzen eher einverleibt als sie davon abzusetzen, widersetzt sich der Film dem üblichen Oberflächenglanz Hollywoods. Und seine Charaktere entziehen sich, auch dank der hervorragenden Darsteller, jeglicher Typisierung. ■

**Whoopi Goldberg,
Mary-Louise Parker,
Drew Barrymore**

Once Were Warriors

Andreas Berger

Eine Idylle gibt es nur am Anfang und blass für ein paar Sekunden. Eine romantische Seelandschaft ist da zu sehen, ein schönes Landschaftsbild, wie es Verkehrsdirektoren in aller Welt gern zur Belebung des Tourismus einsetzen. Tatsächlich ist das Bild blass ein Plakat. Wenn die Kamera abwärts schwenkt, sieht man eine sechsspurige Autobahn und eine Frau, die unmittelbar neben der Strasse einen Kinderwagen schiebt. Den Lärm von Autos wird man nun, zusammen mit vielen zeitgenössischen Hip-Hop- und Reggae-Klängen, bis zum Schluss des Films «Once Were Warriors» ununterbrochen hören.

plosion bringen. Das bekommen nicht nur seine Saufkumpane zu spüren, sondern auch seine Familienangehörigen, insbesondere seine Gattin Beth. Nur um ihre Familie zusammenzuhalten, erträgt Beth die grausamen Schläge und Vergewaltigungen, die Jake ihr im Suff antut. Die grösseren drei der fünf Kinder haben mit dieser Art Familienleben freilich nichts mehr im Sinn. Nig (Julian Arahang), der älteste Sohn, will sich einer Strassengang anschliessen und wird erst einmal ordentlich verprügelt, ehe er von den wild tätowierten Halbstarken als neues Mitglied akzeptiert wird. Sein Bruder Marc mit dem Übernamen «Boogie»

altrigen Freund, der in einem Autowrack unter einer Brücke lebt, vorliest. Ausgerechnet sie, die im Gegensatz zu ihren Brüdern nicht Gewalt mit Gewalt bekämpfen will, wird dann Opfer eines verbrecherischen sexuellen Überfalls durch einen schmierig freundlichen Onkel. Und als sie eine Wiederholung dieses Angriffs auf ihren Körper befürchtet, begeht sie Selbstmord. Ihr Tod führt dann dazu, dass sich Beth endgültig von Jake trennt und zusammen mit ihren Kindern zu ihren Stammesangehörigen und damit zu ihren kulturellen Wurzeln zurückkehrt. Früher waren wir Krieger, sagt Beth Jake beim Abschied, aber wir hatten Mut und Stolz und Glauben – Eigenschaften, die dem verwahrlosten, kriegerischen Jake fremd sind.

«Once Were Warriors» zeigt nicht die Probleme einer beliebigen grossstädtischen Alkoholikerfamilie, sondern schildert in brutal direkten, drastisch naturalistischen Bildern das zeitgenössische Leben der neuseeländischen Ureinwohner, der Maori. Es ist ein altes Lied: Ob australische Aborigines, kanadische Inuits, norwegische Samen oder nord- und südamerikanische Indio-Gemeinschaften – überall sehen sich einheimische Kulturen von weissen Eroberern in die Defensive gedrängt, überall werden ethnische Minderheiten mit jahrhundertelang gepflegten Traditionen und Ritualen von der zeitgenössischen Konsum- und Profitkultur bedroht, entwurzelt, ausgegrenzt. Der Teufelskreis von mangelhafter Schulbildung, hoher Arbeitslosenrate, Alkohol- und Drogen sucht, den «Once Were Warriors» beschreibt, betrifft deshalb nicht nur die an den Rand der Gesellschaft gedrängten Ureinwohner Neuseelands.

Anders als in Ethno-Abenteuerstreifen wie «The Emerald Forest» (John Boorman, 1985) eignen sich die Personen in Lee Tamahoris Film nicht als Projektionsflächen für idealisierende Vorstellungen eines natürlichen, erdver-



Beth Heke (Rena Owen) ist Mutter von fünf Kindern und seit achtzehn Jahren verheiratet mit Jake (Temuera Morrison). Jake ist ein schöner, stattlicher und starker Mann mit einem Flair für sentimentale Lieder. Er verliert gleich kurz nach Filmbeginn seine Arbeitsstelle und verbringt fortan als schwerer Alkoholiker den grössten Teil seiner Zeit in Bierkneipen. Je mehr Alkohol er im Blut hat, desto unberechenbarer wird er. Ein einziges falsches, ihm nicht in den Kram passendes Wort kann ihn dann zur Ex-

(Taungaroa Emile) sympathisiert ebenfalls mit einer Kleinkriminellenbande, wird aber beim Knacken eines Autos von der Polizei festgenommen und nach einer kurzen Gerichtsverhandlung in ein Erziehungsheim gebracht. Die 13jährige Grace (Mamaengora Kerr-Bell) dagegen entflieht der gewalttätigen Alltagsrealität, indem sie sich hübsche Märchengeschichten ausdenkt, die sie in einem tagebuchähnlichen Notizheft aufschreibt und abwechselungsweise ihren kleinen Geschwistern oder einem gleich-



Temuera
Morrison,
Rena Owen

bundenen Lebens. Der Umgangston der in schäbigen Hütten zwischen Autobahnen und Müllhalden lebenden Maori-Leute ist hart und aggressiv. Wenn du keinen Ärger mit deinem Mann willst, sagt einmal – sinngemäß zitiert – eine Freundin zu Beth, dann mach den Mund zu und die Beine breit. Das Umfeld, in dem sich die Personen in diesem Werk bewegen, erinnert an «Kleine Vera» (Wassili Pitschul, 1988), «Dodes'kaden» (Akira Kurosawa, 1971), «Le thé au harem d'Archimède» (Mehdi Charef, 1985) und andere beklemmend düstere Sozialdramen. Regisseur Tamahori, der bisher vor allem im Werbefilm- und Fernseh-Business gearbeitet hat und unter anderem bei Geoff Murphys Maori-Film «Utu» (1982) als Regieassistent mitwirkte, ehe er mit «Once Were Warriors» sein Spielfilmdebüt geschaffen hat, ist erklärtermassen Bewunderer des amerikanischen Actionkinos im Stil Don Siegels, Sam Peckinpahs oder Quentin Tarantinos. Er nimmt sich in seiner Verfilmung eines Romans von Alan Duff wohl Zeit für Zwischentöne und leise, unspek-

takuläre Ereignisse, inszeniert aber körperliche Konfrontationen plakativ und mitleidlos mit den Mitteln des traditionellen Identifikationskinos. Das wird im Publikum zweifellos kontroverse Reaktionen provozieren; was die einen für richtig und wichtig halten, nämlich die unbeschönigende Darstellung von unangenehmen Realitäten, wird andere eher verstören und abschrecken.

Über die Nützlichkeit populärer Erzählformen bei der kinematographischen Beschäftigung mit komplexen gesellschaftspolitischen Problemkreisen und über die Möglichkeiten des Kinos zur Bewusstseinserweiterung und Konfliktibilisierung des Publikums wird in Cineastenkreisen seit Jahrzehnten leidenschaftlich debattiert. Allen möglichen und bedenkenswerten Einwänden gegen die formale Gestaltung von «Once Were Warriors» zum Trotz: Die mit einem bescheidenen Budget gedrehte Produktion hat in ihrem Entstehungsland mehr Publikum ins Kino gelockt als «Jurassic Park». Das ist umso wichtiger, als in Neuseeland seit einem ersten Vertrag

aus dem Jahr 1840 bis heute ergebnislos gestritten wird über Entschädigungen für das geraubte Land der rund 50 Maori-Stämme, die noch etwa neun Prozent der dortigen Gesamtbevölkerung ausmachen. ■



Mamaengaora Kerr-Bell, Rena Owen

Bab el-Oued City

Abschied von Alger

Regie: Merzak Allouache
Algerien/Frankreich/Schweiz 1994

Michael Lang

Im historischen Stadtteil Bab el-Oued zu Alger, der Hauptstadt Algeriens, gerät die familiäre Ambiance aus den Fugen. Grund ist, wie so oft, ein an sich banaler Anlass: Dem jungen, anständigen, modern denkenden Bäckergehilfen Boualem (Hassan Abdou) erscheint die permanente Wortberieselung durch den «Vorbeter» allzu penetrant. Vor allem deshalb, weil sie dröhnend elektronisch erfolgt und über einen Lautsprecher, der – ausgerechnet – auf der Terrasse seines Wohnhauses scheppert. Mit der Ruhe ist es also aus, wenn Boualem etwas Musse von der harten Alltagsarbeit sucht. Also entschliesst sich der junge Mensch spontan zu einer Tat, die keinesfalls heldenhaft ist, aber für den Moment wenigstens effizient: Er montiert den blechernen Störenfried ab, schmeisst ihn ins Meer und hat endlich seine Ruhe!

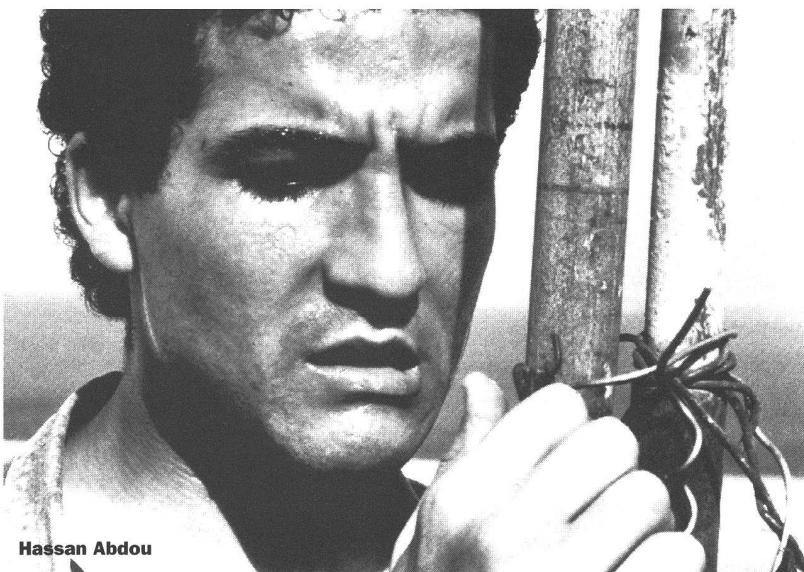
Schwester des fanatisierten Fundamentalisten Saïd (Mohammed Ourdache). Die Geschichte spielt 1988 in Algerien, in einem Land also, das seither immer heftiger von blutigen inneren Kämpfen zwischen radikalen Islamisten und westlich Orientierten zerrissen wird. Allein in den vergangenen drei Jahren sollen nach Schätzungen rund 30'000 Menschen in Bruderkämpfen ihr Leben verloren haben.

Der algerische Regisseur und Drehbuchautor Merzak Allouache («Omar Gatlato») war 1976 sein erster Spielfilm) hat «Bab el-Oued City» im Mai und Juni 1993 quasi verdeckt an Originalschauplätzen gedreht mit Darstellerinnen und Darstellern, die er kurzfristig aus einem Stab von Laien rekrutieren musste, weil bekanntere professionelle Künstler aus Furcht vor Repressalien kurzfristig ab-

dieses Element verleiht Allouaches scharfem Blick in den Mikrokosmos eines quirlichen Stadtquartiers eine emotionale, anrührende Optik.

Doch kehren wir zur filmischen Handlung zurück. Die Lautsprecher-Aktion des erfrischend normalen Boualem ist natürlich nur der Anfang einer Ereigniskette. Über das plötzliche Verstummen des blechernen Vorbeters sind vor allem die Fundamentalisten im Quartier erbost, weil einer verbalen Waffe beraubt. Saïd, Yaminas sehr gestremtem Bruder, ist die Beziehung der Schwester zu Boualem schon lange ein Dorn im Auge. Weil in Alger, wie es Allouache zeigt, nicht nur die Wände Ohren und Augen haben, erfährt der religiöse Heißsporn bald, wer hinter der Lautsprecher-Sache steckt: Boualem, der Repräsentant des jungen, fortschrittlich-freidenkenden Algerien, der Verehrer seiner Schwester. So wächst wieder einmal aus einem kleinen Ereignis eine fatale Wirkung. Saïd und seine Gruppe von aufgeputschten Glaubensbrüdern haben jetzt einen Grund für psychischen und physischen Terror im Quartier Bab el-Oued gefunden: In der eigentlich friedvollen Oase regiert bald die nackte Angst, die Furcht vor Verrat, die Intoleranz gegenüber Andersdenkenden, ja der blanke Hass.

Dass der selbstgerechte Saïd selber von einer mafiosen Clique aufgehetzt und missbraucht wird, deutet der Autor (nicht ganz überzeugend und plausibel) in thrillerhaft aufgebauten Zwischenzügen an. Aber er zeigt vor allem, dass es hier um eine algerische Variante des vertrauten «Romeo und Julia»-Themas geht. Yamina und Boualem dürfen zusammen nicht kommen, weil ihre Familien – im weitgefassten Sinne verstanden – ihre egoistischen, weltanschaulichen Vorstellungen auf die Liebenden projizieren. Diese Haltung muss zur Resignation (vor allem der älteren Einwohnerschaft) oder zur äusseren oder inneren Emigration



Hassan Abdou

Dass ihn von einem Fenster gegenüber Yamina (Nadia Kaci) bei seinem Tun beobachtet hat, müsste ihn nicht schrecken. Die Zwei sind sich in liebevoller Zuneigung verbunden. Allerdings hat genau diese unschuldige Beziehung eine gefährliche Seite, denn Yamina ist die

sagten. «Bab el-Oued City» ist auch aus dieser Konstellation heraus ein Film in der Art des französischen *Cinéma vérité* geworden, basierend also auf einer nüchternen formalen, dramaturgischen Struktur, die zuweilen wie unfertig erscheint, als ein *Work in progress*. Doch genau



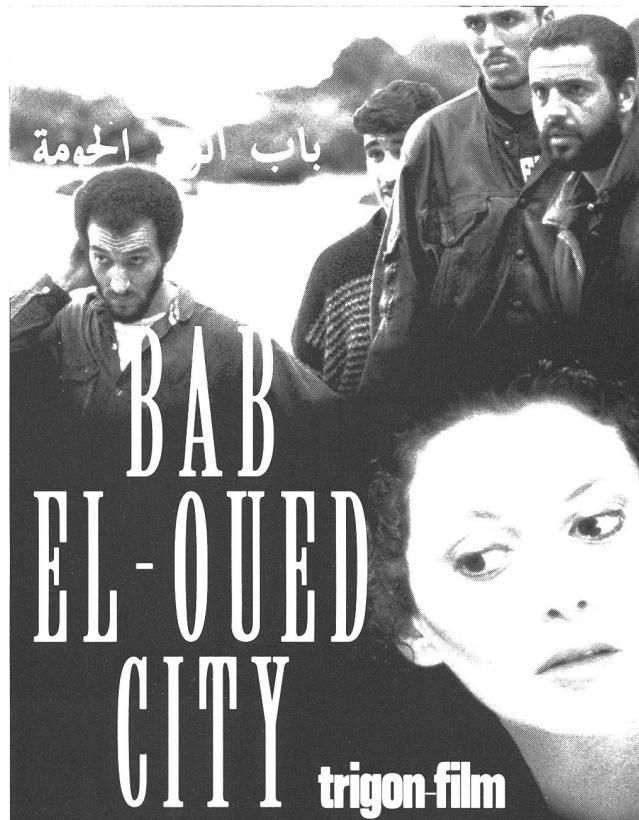
(der Jungen) führen. Oder, schlimmer, zum blutigen Kampf, der spiralförmig nur etwas zeugt: noch mehr Gewalt.

«Bab el-Oued City» ist so gesehen ein kluges Beispiel dafür, wie engagiertes, ehrenhaftes Kino aus einer aktuellen, kri-

senhaften politischen Situation heraus entstehen kann. Auslöser für Merzak Allouaches cineastische Reflexionen sind die sehr komplexen Verhältnisse in Algerien, einer Nation am Scheideweg zwischen Okzident und Orient. Doch der wahre Gehalt des Films kommt aus dem Herzen, aus einer trauernden Ohnmacht gegenüber dem schleichenden Verlust von Menschlichkeit. Das führt in «Bab el-Oued City» zum universellen Verständnis, das jedes künstlerische Werk adelt. Ob Allouaches filmischer Aufschrei im Ursprungsland selbst zu sehen sein wird, ist ungewiss. Dass wir Gelegenheit haben, das berührende Gesellschaftsmosaik zu sehen, um uns darin auch selbst zu erkennen, ist also ein Privileg. Es zu nutzen, lohnt sich. ■

Hier können Sie ZOOM kaufen:

■ **Aachen:** Buchhandlung Backhaus ■ **Aarau:** Bahnhofskiosk ■ **Basel:** Buechlade Theaterpassage, Kino Atelier, Kino Camera, Kino Club, Kino Eldorado, Kino Hollywood, Kino Movie, Kino Plaza, Kioske Bahnhof SBB ■ **Berlin:** Bücherbogen am Savignyplatz ■ **Bern:** Bahnhofskiosks/Pressecentren Bern HB, Buchhandlung Stauffacher, Kellerkino, Kino ABC, Kino Camera, Kino Club, Kino Movie ■ **Biel:** Kino Apollo, Kino Lido, Kino Rex ■ **Chur:** Kino-center Quader - Studio - Stadthof ■ **Hamburg:** Buchhandlung von der Höh ■ **Liestal:** Kino Sputnik ■ **Lucern:** BahnhofskioskWest, Kino Atelier, Kino Limelight, Kino Moderne ■ **Männedorf:** Kino-Videothek Wildemann ■ **Olten:** Bahnhofskiosk Souterrain ■ **Reinach:** Atelirkino ■ **Schaffhausen:** Kino City, Kino City-Club ■ **Stuttgart:** Buchhandlung Wendelin Niedlich ■ **Thusis:** Kino Rätia ■ **Uster:** Kino Central ■ **Wattwil:** Kino Passerelle ■ **Winterthur:** Kino Loge, Kiosk Hauptbahnhof ■ **Zug:** Kino Gotthard ■ **Zürich:** Bahnhofskioske/Pressecentren Zürich HB und Enge, Buchhandlung Pinkus Genossenschaft, Filmbuchhandlung Rohr, Kino Alba, Kino Filmpodium Studio 4 ■ **und an weiteren grösseren Kiosken und in Pressecentren.**



Abschied von Alger

Ein Film von Merzak Allouache

Die bewegten Träume einer Jugend zwischen wilder Entschlossenheit, ungewisser Sehnsucht und Intoleranz.



Die internationale Kinoüberraschung aus Algerien, preisgekrönt in Cannes, Paris und Karthago.