

Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 47 (1995)
Heft: 8

Rubrik: Kritik

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 10.01.2026

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

Don Juan DeMarco

Regie: Jeremy Leven
USA 1994

Michael Lang

Wenn einer seinen ersten Spielfilm dreht und vor allem in Amerika, dann wird ihn der Produzent nicht unbedingt mit einer Traumbesetzung beglücken. Der Psychotherapeut, Fernsehregisseur und Theatermann aus Woodbridge im Bundesstaat Connecticut, Jeremy Leven, aber hat genau das geschafft. Kein anderer als Francis Ford Coppola hat das Projekt «Don Juan DeMarco» betreut und Leven alle Wünsche erfüllt. Zuerst wurde mit Johnny Depp gesprochen, der seinerseits wiederum den dringenden Wunsch äusserte, die Legende Marlon Brando als Partner zu gewinnen. Coppola nun, der mit dem exzentrischen Altstar schon in «The Godfather» (USA 1971) und «Apocalypse Now» (USA 1979) zusammengearbeitet hatte, brachte das unmöglich Scheinende zustande. Und so dürfen wir hier nun über eine nicht bahnbrechend wichtige, aber charmante Komödie mit tragischen Facetten sprechen.

Die Handlung dieser queren, zauberhaften Groteske aus dem Psychiatriemilieu ist leicht zu erzählen. Ein junger, fester Mensch (Johnny Depp) hält sich im wirbligen New York von heute für den grössten Verführer weitherum – Don Juan eben. Also streift er durch Manhattan, kleidet sich wie eine Halloween-Ausgabe des sagenumwobenen Fechters Zorro, um die Schultern ein feines Cape drapiert. In den besseren Hotels und Restaurants ist der Paradiesvogel offensichtlich wohlbekannt- und gelitten. Er tut keinem was, sondern buhlt ebenso hartnäckig wie elegant und faszinierend altmodisch um al-

lein wartende schöne Damen; das kann ja wohl nicht strafbar sein! Doch eines Tages wird der Galan, der unermüdliche Conquistador in Amors Diensten, von der Schwermut erfasst. Schizophren wie er nämlich ist, sehnt er sich vergebens nach seiner grössten, unerfüllten Liebe aus der literarischen Vorlage (Autor

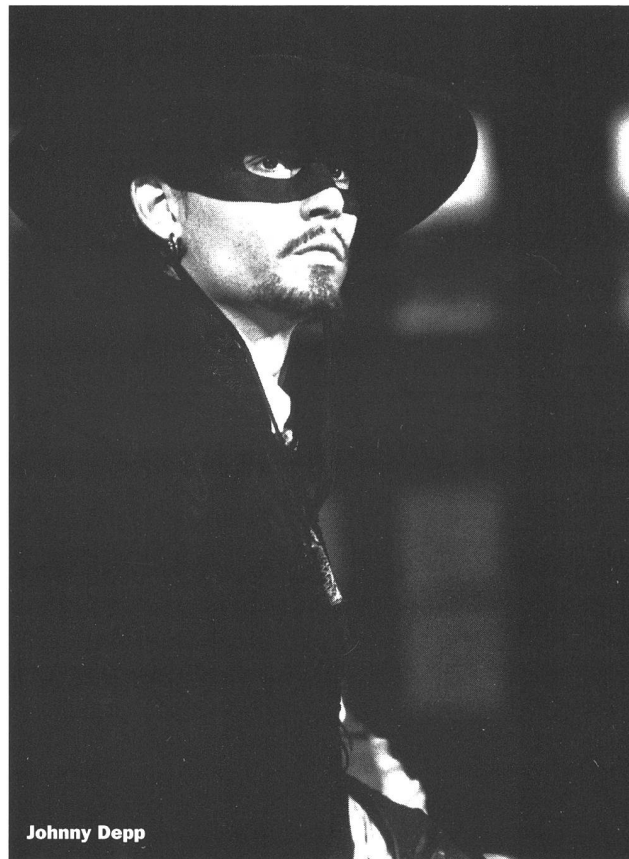
lich auch die lokalen Medien. Und ein Pflichtpsychiater. Kein gewöhnlicher, sondern ein gewisser Jack Mickler (Marlon Brando). Der soll gegen seinen Willen pensioniert werden und nimmt nun die Gelegenheit wahr, dem seelenwunden Don Juan DeMarco beizustehen. Mickler gelingt es mit List und Wissen

von den literarischen Verhältnisse um die Figur, den Lebensmüden herunterzulotsen, in seine Klinik zu bringen und gegen kollegiale Vorbehalte auch die therapeutische Supervision zu übernehmen.

Die Resultate dieser Kooperation zwischen Arzt und Patient sind frappierend erfolgreich: Doktor Mickler erweist sich als schlauer Fuchs, der seinem Gegenüber wohl gewachsen ist, aber er überzeugt vor allem durch eine tiefe Menschlichkeit. Das wiederum wird honoriert: Der Wissenschaftler nämlich lernt sich selber besser kennen und findet auch einen neuen Zugang zu seiner langjährigen Ehefrau (Faye Dunaway). Beide schöpfen frischen Lebensmut, tanken Energie für ihre Beziehung, was letztlich auch dem schwärmerischen Don Juan

aus den Urtiefen des seelischen Labyrinths heraushilft.

Falls nun der Eindruck entsteht, mit dieser Synopsis sei bereits alles gesagt, die Handlung zur Spannunglosigkeit reduziert, dann wäre diese Einschätzung falsch. Bei einem Film wie ihn Jeremy Leven hier mit viel Engagement inszeniert hat, rückt die Handlung eh in den Hintergrund. Mehr Gewicht dagegen erhält die Art, wie erzählt wird. Wie sich Episode an Episode reiht. Wie die ironi-



Johnny Depp

Leven bezieht sich auf die Don Juan-Variante von Lord Byron) und will sich aus Herzeleid umbringen. Zu diesem Zweck plazierte er sich auf dem Dach eines Hochhauses, bereit zum letzten Sprung. Natürlich dekorativ in Vollmontur.

Solch suizidale Absichten sind in New York nicht selten, und entsprechend routiniert verlaufen denn auch die behördlichen Gegenmassnahmen. Polizei, Feuerwehr, Sanität rücken an, natür-

schen Schlenker plazierte werden, ohne dass man mit Fachchinesisch zugedeckt oder von Psychologie-Klischees erschlagen wird. Der Autor setzt auf simple Formeln, will Verständlichkeit und scheut sich nicht, Kompliziertes auf eingängige Weise bildlich anzugehen: Er erklärt leichthändig, was im verworrenen Geiste des Don Juan vorgeht, mit zahlreichen parodistischen Rückblenden. Ganz im Stile der Mantel- und Degendramen, mit allen Tricks des Kostümfilms. Da kommt auch der Kitsch zu seinem Recht, und das Ganze reift bald zu einer Mixtur aus Sozialdrama und Abenteuerkiste heran. Das macht Spass und ist trotzdem nicht dumm.

Dass dem so ist, hat natürlich auch mit der angetönten gloriosen Besetzung zu tun. Allen voran zu nennen ist der schwergewichtig-übergewichtige, im wahren Leben zudem von privaten Schicksalsschlägen gebeutelte Marlon Brando. Er sprengt immer noch im wahrsten Sinne die Leinwand, füllt die Bühne, zwingt mit jeder Bewegung, jeder Geste, jeder mimischen Regung das Publikum zur vollsten Aufmerksamkeit. Ohne dabei jedoch eine Schmiere abzuliefern, ohne je den Eindruck von Blasiertheit oder Arroganz zu erwecken. Es macht tatsächlich den Anschein, als ob Brando selber die Arbeit wirklich genossen hat. Dass dem so war, hatte bestimmt auch mit der famosen Faye Dunaway zu tun. Sie gibt die nicht mehr ganz junge Film-Ehefrau des Giganten; wie diese beiden turteln, flirten, zu frivolen Alterscherzen ansetzen, das hat Klasse und noch mehr: Es hat Stil. Anteil daran hat aber auch der untadelige Don Juan DeMarco-Interpret, Johnny Depp. Spätestens seit «Ed Wood» (ZOOM 6-7/95) ist klar, dass er mehr ist als ein grosses Talent, ein junger Akteur vielmehr, der einen Platz neben Brando verdient. Und so vermerken wir gerne, dass die dramaturgische Abstimmung dieser zentralen Männercharaktere eine der herausragenden Qualitäten in Jeremy Levens Film darstellt. Depp ist ja ein Akteur, der bereits auf einer erstaunlich breiten emotionalen Klaviatur zu spielen weiss. Etwas, das Brando natürlich seit vielen Jahrzehnten auf eine unverwechselbare

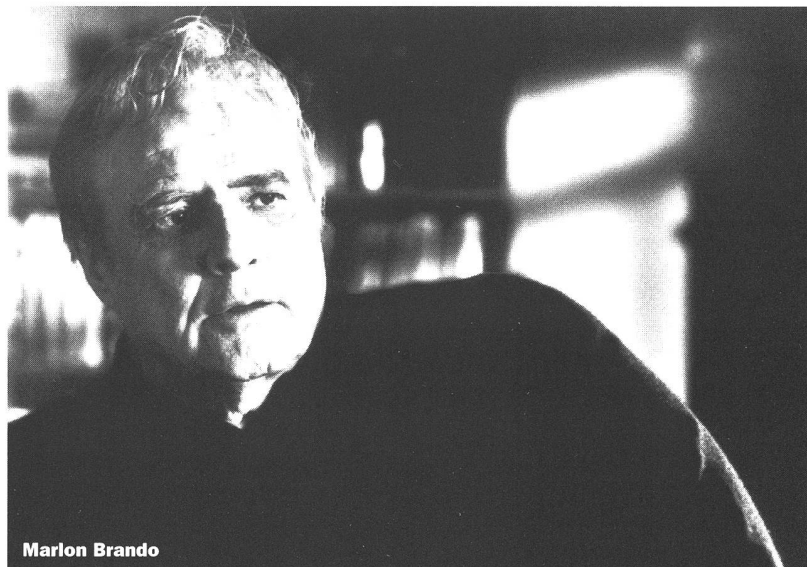
Weise ebenfalls tut, aber lange nicht mehr getan hat. Wenn man so will, hat man es in «Don Juan DeMarco» mit einem brillanten, augenzwinkernd vorgetragenen Duell zweier toller Schauspieler aus verschiedenen Generationen zu tun. Einem Duell, das jedoch zwei Sieger kennt. Schön, dass zuweilen auch das amerikanische, kommerziell ausgerichtete Kino mit grossen Namen besser ist als sein Ruf.

«Don Juan DeMarco» ist sicher kein Film, der Geschichte schreiben wird. Aber seine inszenatorische Originalität, seine verschrobene Handlung und auch die handwerkliche Fertigkeit heben ihn weit über den Durchschnitt hinaus.

Kommt dazu, dass einem die seltsame Story einfach nicht mehr aus dem Kopf gehen will, oder noch besser: aus dem Herzen. Schliesslich scheint uns die rebellische Melancholie des Don Juan, der erobern und lieben und noch mehr geliebt werden will, und das Lavieren zwischen professioneller Vernunft und alltäglicher Unvernunft, wie sie Doktor Mickler vorführt, nur allzu vertraut. Bleibt zu erwähnen, dass dieser Stoff, in ungeschicktere Hände gelegt, hätte peinlichst scheitern können. Doch passiert dies eben nicht, weil Autor Leven, Produzent Coppola und seine Stars ein lebenswertes Projekt mit Respekt voneinander realisiert haben. ■



Faye
Dunaway



Marlon Brando

Charachar

Regie: Buddhadeb Dasgupta
Indien 1993

Der Vogelhändler/Im Schutz der Flügel

Robert Richter

Lakhinder (Rajit Kapoor) träumt davon, frei zu sein wie die farbenprächtigen Singvögel. Doch eben diese Vögel muss der indische Landbewohner Lakhinder der Freiheit berauben, damit er für sich und seine Frau das tägliche Brot einkaufen kann. Die materielle Existenz zwingt ihn, gegen seine Gefühle und Ideale zu handeln: Wie schon seine Vorfahren fängt Lakhinder mit Netzen Singvögel ein und verkauft diese zu einem Spottpreis an clevere Händler. Reiche Leute weit weg in den Grossstädten wollen solche Singvögel kaufen, um sie in Käfige zu stecken und ihre Wohnungen mit einem Stück lebendiger Natur zu schmücken.

Lakhinder ist ein schlechter Geschäftsmann. Immer wieder lässt er die zuvor eingefangenen Vögel fliegen, aus Barmherzigkeit gibt er ihnen nochmals die Chance der Freiheit, die Lakhinder nie geschenkt bekam. Das bringt ihn in familiäre Schwierigkeiten. Lakhinders Frau Sari (Laboni Sarkar), die für seine Liebe zu den Vögeln kein Verständnis aufzubringen bereit ist, stürzt sich in ein Liebesverhältnis just mit Natabar, der sein Geld als Zwischenhändler der von Lakhinder gefangenen Vögel verdient. Zuerst reagiert Lakhinder apathisch. Dann versucht er, seine finanzielle Lage zu verbessern, indem er die wenigen Vögel, die er nicht freilässt, direkt nach Kalkutta zum Grosshändler bringt. Doch das Schicksal bleibt ihm auf den Fersen: Der Vogelhändler in Kalkutta setzt ihm wie anderen Vogelfängern zur Stärkung Vogelfleisch vor.

Postkartenästhetik, lautete das vorschnelle Urteil einiger Kritiker, die Buddhadeb Dasguptas Film im Wettbewerb der Berlinale 1994 zu sehen bekamen.

Dieses Urteil spiegelt zum einen die verarmten Erwartungen abendländischer Filmkritikeraugen, zum anderen aber auch die Grenzen von Buddhadeb Dasguptas Film. Der bei uns gängigen, gehetzten Kinodramaturgie stellt Dasgupta einen überaus ruhigen Erzählfluss gegenüber, der die Aufmerksamkeit des Zuschauers und der Zuschauerin nicht an die Frage fesselt, was dem armen Lakhin-

der Freiheit es zu respektieren gilt. Lakhinders und Saris Sohn Netai hatte einen toten Singvogel begraben, weil er daran glaubte, dass daraus ein Vogelblütenbaum wachsen würde. Einen Tag später war Netai tot.

Trotz seiner Poesie stösst Buddhadeb Dasguptas Film an Grenzen. Seine Bilder zeigen das Handeln Lakhinders als logische Folge seiner Gefühle. Im Kino



der wohl als nächstes zustossen wird, sondern die Begegnungen Lakhinders mit der Natur in poetisch-meditative Bilder fasst.

In diesen Bildern von Kameramann Soumendu Roy, der die Poesie in der Einfachheit des Alltäglichen sucht, fallen existenzielle Realität und Traumwelt in Lakhinders Wahrnehmung zusammen. Zeigt der Film, wie Lakhinder die Singvögel mit Netzen einfängt, so schreitet er auf der gleichen Wahrnehmungsebene vorwärts, um über die Erinnerungen Lakhinders zu verstehen zu geben, warum dieser in den Vögeln Besucher einer fremden Welt sieht, deren Recht auf

nehmen wir über unseren Kopf teil an seiner Überzeugung. Doch im Bauch spüren wir verhältnismässig wenig. Dies mag Teil des Konzeptes von Buddhadeb Dasgupta sein, schliesslich leben wir Privilegierten weit entfernt von Menschen wie Lakhinder. Die gefühlsmässige Distanz überbrückt Dasgupta indes mit formaler Leichtigkeit, die wie in einem Märchen den Konflikt zwischen gnadenloser Aussenwelt und Utopien entwerfender Innenwelt einfängt. Haften bleiben die Bilder von Lakhinder, gekettet an seine schäbigen Käfige. Uns bleibt die Frage, in welchen Käfigen wir gehalten werden. ■

Une femme française

Matthias Rüttmann

Regie: Régis Wargnier

Frankreich/Grossbritannien/Deutschland 1995

Er sei kein guter Filmer des Alltäglichen, der netten banalen Momente, vermerkt Régis Wargnier zu seinem vierten Spielfilm «Une femme française». Da wüsste er den Schauspielern nichts zu sagen, wüsste nicht wohin mit der Kamera. Also hat er sich seit seinem erfolgreichen Erstling «La femme de ma vie» (1986) an die Leidenschaften gehalten. Und da die Fähigkeit der Leidenschaften seit jeher eher den Frauen als den Männern zugesprochen wurde, sind wohl nicht zufällig Frauen die *Hel-den* in Wargniers Filmen. Nach «Indochine» (1992) mit Catherine Deneuve in der Hauptrolle hat Wargnier in Emmanuelle Béart eine weitere französische Frau gefunden, welche ihre (oder seine!) Leidenschaften auszutragen hat.

Wie «Indochine» ist auch «Une femme française» in ein für Frankreich bedeutungsschwangeres historisches Umfeld zurückverlegt. Der Zweite Weltkrieg und die folgenden Kolonialkriege in Indochina und Algerien markieren das Ende der Grossmacht Frankreich, ihre Redimensionierung auf europäisches Mass. Dieses Trauma einer Nation verkörpert sich in dem jungen Offizier Louis (Daniel Auteuil), der von Krieg zu Krieg zieht, um stets als Verlierer zurückzukehren.

Die Eingangssequenz am Vorabend des Zweiten Weltkriegs evoziert noch einmal die *Grande Nation*. Auf dem Place Stanislas in Nancy, vor dem pompösen Rund einer Architektur im Empire-Stil, begegnet der junge Offizier Louis der bezaubernden Jeanne (Emmanuelle Béart), die in ihrer mädchenhaften Unschuld an jene andere Jeanne gemahnt, die grosse Symbolfigur Frankreichs, Jean-

ne d'Arc. Er wird sie heiraten, für sie wird er in die Kriege ziehen, er wird leiden an ihr und sie zuletzt verlieren. Die Geschichte folgt jedoch nicht dem Offizier, sondern Jeanne, der Frau des Soldaten, die zu Hause warten und behüten soll, was den Einsatz des Kriegers wohl erst lohnenswert macht. Jeanne ist jedoch nicht gewillt, in dieser Rolle aufzugehen. Sie behauptet das Recht auf ihr Leben und lässt sich in den langen Abwesenhei-

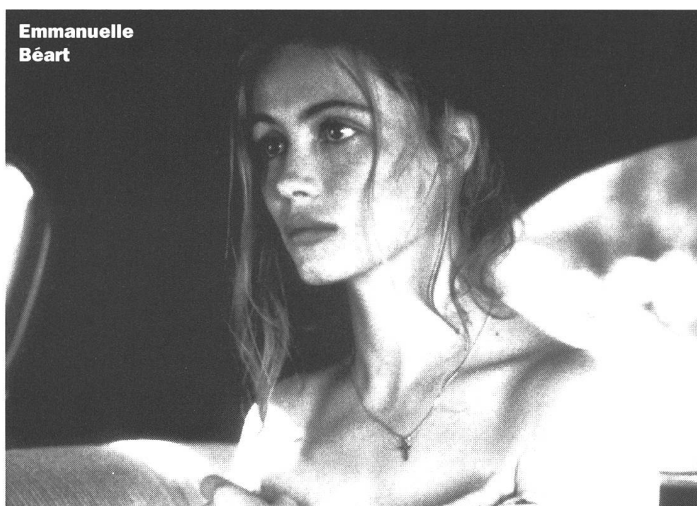
kommt der Geschichte wenig und wirkt allzu konstruiert. Das Pathos erschlägt die Leidenschaft, die in den stilleren, alltäglicheren Szenen viel greifbarer und nachvollziehbarer bleibt.

Mit Emmanuelle Béart und Daniel Auteuil hat Wargnier auf sichere Werte gesetzt. Tatsächlich ist die Besetzung ideal, wenn auch nicht gerade originell. Denn in ähnlicher Konstellation hat man Béart und Auteuil, die auch im Privatle-

ben ein Paar bilden, bereits in Claude Sautets «Un coeur en hiver» (1992) gesehen. Daniel Auteuils spröde emotionale Verstocktheit und Emmanuelle Béarts nach innen gerichtete Leidenschaftlichkeit, der sie demütig ausgeliefert wirkt, sind gleichsam Markenzeichen der beiden Stars. Allerdings haben es Regisseure wie Sautet, Chabrol («L'enfer», 1993), Berri («Jean de Florette», 1985) oder Rivette («La belle noi-

seuse», 1990) besser verstanden, denselben Natürlichkeit einzuhauchen. Gewisse Zweifel beschleichen einen daher, wenn Régis Wargnier behauptet: «Ich bin in meinem Element, wenn man sich der inneren Wahrheit einer Figur nähert.» Immerhin fügt er selbstkritisch an: «Ich sage nicht, dass man sie auch findet.»

Bleibe noch zu spekulieren über den Titel «Une femme française». Ob Jeanne/Béart eine typisch französische Frau sei, müssten Soziologen entscheiden. Typisch ist sie allerdings für den französischen Film, in dem dieser Frauentypus viele Variationen gefunden hat. Erinnerungen an Jeanne Moreau und Truffauts «Jules et Jim» (1961) werden wach. Einem solchen Vergleich hält Wargniers Film jedoch in den wenigsten Momenten stand. ■



Emmanuelle Béart

ten ihres Gatten auf Liebesabenteuer ein. Dies bringt sie in Konflikt mit der Familie ihres Gatten, die sie an ihre Pflichten zu binden versucht. Als sie sich schliesslich leidenschaftlich in den deutschen Matthias (Gabriel Byrne) verliebt, nimmt der Konflikt eine dramatische Wende.

Spätestens ab diesem Moment beginnen Wargnier die Zügel der im Drehbuch sehr vielversprechenden Geschichte zu entgleiten. Der Kampf des Gatten und des Liebhabers um Jeanne sowie deren eigenes Ringen um Entscheidung werden ins Grandiose verlegt. Die Szene in den Ruinen von Apameia (Syrien) ist dafür bezeichnend. Da treffen die Rivalen aufeinander, lassen die Fäuste sprechen, und Jeanne schlägt Louis in archaischer Manier mit einem Stein beinahe zum Krüppel. Solche Überspitzung be-

Batman Forever

Regie: Joel Schumacher
USA 1995

Dominik Slappnig

Der Kampf der Giganten ist angesagt, und im Presseheft zum Film überschlagen sich die Superlative: «Es gibt kein Bild in diesem Film, das den Zuschauern vertraut oder gewöhnlich vorkommen wird».

Versucht man die Filmhandlung zusammenzufassen, wird erst klar, wieviel Schrott man in zwei Stunden gesehen hat. Zweimal versammelt «Batman Forever» die «einflussreichen Leute» von Gotham City zu einem Fest. Das erste Mal in einem Zirkus, beim zweiten Mal, als Riddler eine fiese Erfindung an einer Vernissage vorstellt. Und jedesmal lassen sich die Leute auf die gleiche, dumme Weise von Two-Face ver-schaukeln. Die Polizei wartet unterdessen oben auf dem Dach beim Scheinwerfer auf Batman, und der kommt nicht.

Aber der Reihe nach: Two-Face (Tommy Lee Jones) verbündet sich in seinem Kampf gegen Erzfeind Batman (Val Kilmer) mit dem genialen Erfinder Riddler (Jim Carrey). Diesem gelingt es, eine Apparatur zu konstruieren, mit deren Hilfe er ins Unterbewusstsein der Menschen von Gotham City eindringen kann. Batman, der in seiner wahren Identität als Bruce Wayne ein Medienimperium führt, setzt sich gegen diesen Irrsinn zur Wehr. Unterstützt wird er dabei von der schönen Psychologin Chase Meridian (Nicole Kidman) und von Robin (Chris O'Donnell), dem jüngsten Spross einer Zirkus-Trapez-Familie.

Natürlich muss man «Batman Forever» mit den Waffen schlagen, die der

Film vorgibt, zu beherrschen. Denn Comic-Verfilmungen setzen eigene Massstäbe. «Batman» basiert auf den Comics von Bob Kane. Doch Comic-Sprache/schwere Sprache, wie die zum Teil populären Verfilmungen der letzten Jahre zeigen. In Deutschland hat zwar «Der bewegte Mann» (ZOOM 10/94) soviel Publikum angezogen, wie lange keine einheimische Produktion mehr. Doch schon «Tank Girl» (ZOOM 6-7/95), überall

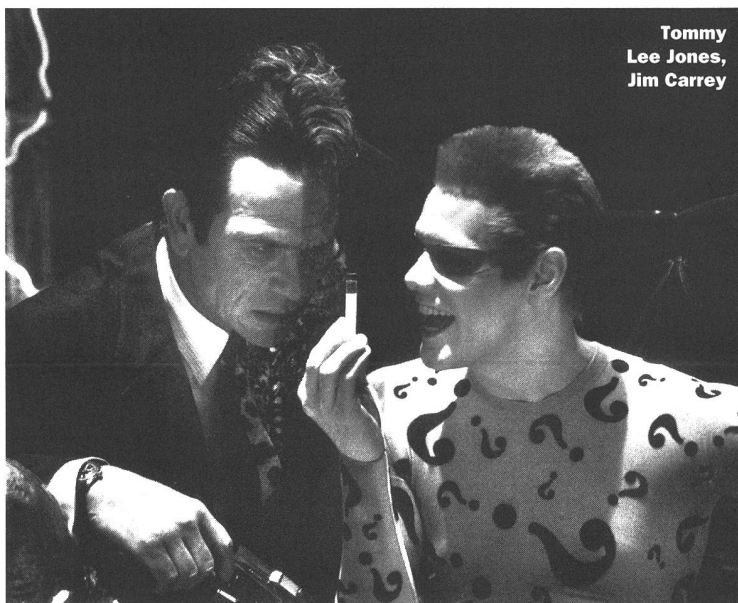
Extreme Grossaufnahmen von kleinen Details setzte er bildfüllend gross zwischen die Handlung, und mit dem Dekor schuf er eine eigene, düstere Welt. Doch schon Burton ist es nicht gelungen, den Zuschauer emotional zu fesseln. Den Mangel an Gefühlen überspielte er mit Action.

1995 produziert Burton den neuen «Batman» und überlässt Joel Schumacher, der 1993 seinen bisher grössten

Erfolg mit «Falling Down» (ZOOM 6-7/93) landete, die Regie. Schumacher hellt «Batman» wieder auf: Mit einem kräftigen Weichspüler fürs Familienprogramm wird, was düster war, schön bunt. Beim TNT-Anschlag von Two-Face im Zirkus kommen zwar die Eltern und ein Bruder von Robin ums Leben. Sie stürzen beim Versuch, den Anschlag zu vereiteln, vom Trapez und liegen, als der ganze Spuk vorbei ist, unten

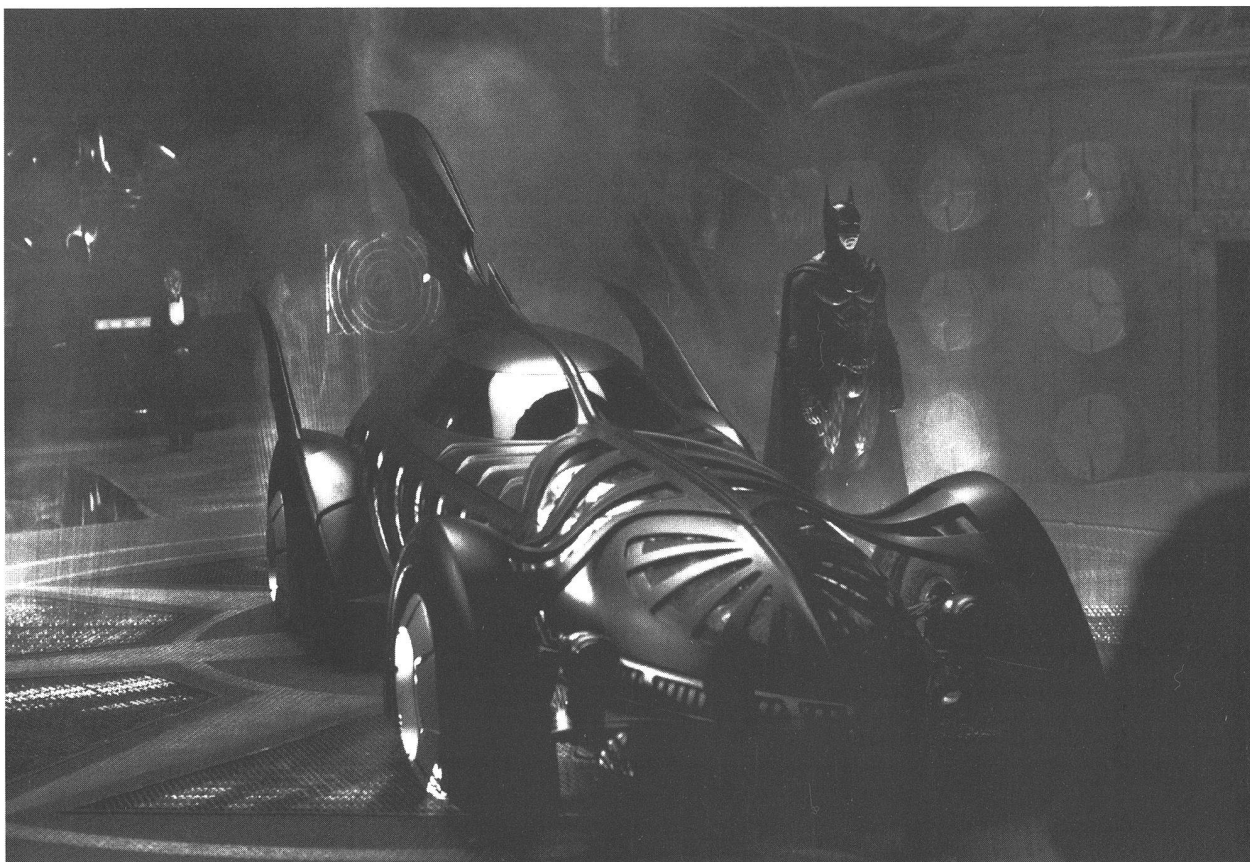
in der Manege schön drapiert und tot am Boden. Ein Gefühl von Betroffenheit kommt nicht auf. Das sind doch alles Papierfiguren, die da liegen, sagt sich der Zuschauer und bleibt emotional draussen. Wen wundert es da noch, wenn Robin sich schon eine Szene später vor allem für Motorräder interessiert? Auch die Actionszenen wollen dem Zuschauer diesmal nicht so recht einfahren. Die nämlich hat er alle schon einmal gesehen. In den anderen «Batman»-Filmen, in «Dick Tracy», an den der Film sehr stark erinnert, oder sogar in den alten «Superman»-Filmen.

Wofür lohnt sich dann das Eintrittsgeld? Für das Dekor, die Bauten, die



Tommy Lee Jones, Jim Carrey

mit grossem Rummel angekündigt, offenbarte im Kino seine Schwächen. Dagegen verfilmte Tim Burton «Batman» bereits 1988 (ZOOM 20/89) und 1991 (ZOOM 8/92) mit grossem Erfolg. Was macht die Attraktivität von Comics für den Film aus? Die visuelle Gestaltung? Die billigen, aber hautnahen Geschichten? Ein Zielpublikum, das bereits den Comic kennt und den Film sehnlichst erwartet? Und was sichert dem Film die nötige Eigenständigkeit gegenüber dem Comic? Denn Comic ist Comic und kein Film. Erst der künstlerische Prozess verwandelt Papier in Zelluloid. Tim Burton schaffte mit «Batman» 1989 eine eigene Ästhetik. Er behandelte Film wie Comic.



Kostüme? Zuviel davon ist leider *déjà-vu*. Was man nicht schon in anderen Filmen besser gesehen hat, wird in «Batman Forever» bloss mit billigem *Blue Screen* verbraten.

Augenfälligste Veränderung im neuen «Batman» ist der Abgang von Michael Keaton, der nun von Val Kilmer ersetzt wird. Kilmer macht seine Sache gut. Wenn er die Stockzähne fest zusammenbeisst und die Kinnbacken seitlich herausstehen lässt, sieht er fast so aus wie Michael Keaton. Bestimmt geht schauspielerisch hinter dem schwarzen Plastik ganz tierisch die Post ab, aber davon bekommt der Zuschauer ja leider nichts mit. Als Batman bei der ersten Begegnung mit Chase Meridian sagt, er habe nicht viel Erfolg bei Frauen gehabt, verliert der Zuschauer allerdings für einen kurzen Moment das Vertrauen in die Fledermaus. Was soll das heissen? Ist hinter der Plastikpanzerung, die erstmals auch mit geformten Brustwarzen aufwartet, alles nur Pudding?

Und das wahrscheinlich nicht nur im Genitalbereich, wo im Film ausgewie-

senermassen tote Hose herrscht, sondern auch ganz oben, im Kopf. Denn im Film folgt Abrechnung um Abrechnung zwischen dem strohdummen Two-Face und Batman. Und jedesmal lässt sich Batman aufs Neue in eine Falle locken. Da muss doch auch im Hirn nichts als inaktive Schwabbelmasse sitzen. Angesichts dieser Diagnose darf man gar nicht an die unvergleichlichen Duelle denken, die sich anno 1988 Jack Nicholson, Michael Keaton und Kim Basinger geliefert haben. Nicole Kidman, die traumhafte Blondine, ist wenigstens optisch ein guter Ersatz für Kim Basinger. Doch die Drehbuchschreiber haben für die Psychologin, die sich in Batman und Bruce Wayne verliebt, keinen attraktiven Part geschrieben. Ihre Batman-Fixierung erinnert zudem allzu offensichtlich an das aus «Superman» schon hinreichlich bekannte Clark Kent/Lois Lane-Paradox.

Neben der sanften Blondin ist Two-Face der Mann fürs Grobe. Er ist dumm und brutal. Als einzige schauspielerische Variante hat er den Münzentrick: Je nachdem ob Kopf oder Zahl, legt er sein

Opfer um oder nicht. Und wenn er nach seiner Münze schaut, um sie aus der Luft wieder aufzufangen, halten derweil die Widersacher mit angehaltenem Atem still, ohne sich zur Wehr zu setzen. Niemand frage bitte warum.

Einmal entkommt Batman Two-Face und seiner Bande, indem er mit seinem Batmobil einen Wolkenkratzer senkrecht hochfährt. Er schiesst einen seiner bekannten Haken nach oben und zieht sich dann selber hinauf. Schnitt. Batman sitzt wieder zu Hause. Nur, wie hat er das Auto vom Wolkenkratzer runtergebracht? Eine Frage, die bestimmt im nächsten Film von Joel Schumacher beantwortet wird. Als Titel wäre zu prüfen: «Batman – Falling Down».

In der Schlusseinstellung entschwebt das Duo Batman und Robin zu neuen Abenteuern. Und Chase Meridian sagt: «Komm nicht zu spät nach Hause, Schatz». Die Familie ist endlich beisammen. Wahrlich, «es gibt kein Bild in diesem Film, das den Zuschauern vertraut oder gewöhnlich vorkommen wird». ■

La colline aux mille enfants

Regie: Jean Louis Lorenzi
Frankreich/Niederlande/Schweiz 1993

Christa Meier

Ein idealistischer Pfarrer und seine Frau, zwei couragierte Lehrer, Bauernfamilien und 5000 jüdische Flüchtlinge, die gerettet werden konnten. Das ist der Rahmen einer historisch verbürgten Geschichte, die sich zwischen 1941 und 1944 in Chambon-sur-Lignon, einem französischen Bauerndorf in den Cevennen, abspielte. Eine Geschichte über gewaltfreien Widerstand und Solida-

Dorf, die, wie alle «Neuen», vom Pfarrerehepaar, von Clara (Jip Wijngaarden), einer jungen jüdischen Frau aus Österreich, die im Pfarrhaus lebt, und von Marc (Philippe Lefebvre), dem jüngeren der beiden Lehrer, bei Familien im Dorf untergebracht und mit falschen Papieren ausgestattet werden. Sonntags in der Kirche von Pasteur Fontaine geheissen, Nächstenliebe zu leben und den Schwa-

standsgruppe an.

Die französische Polizei, die unter dem Vichy-Regime als deren Machtmittel funktioniert, und noch stärker die SS-Truppe sind für Fontaine und seine Leute eine ständig wachsende Bedrohung. Nach einer gefährlichen Zuspitzung der Ereignisse – Marc tötet einen deutschen Soldaten, stellt sich, um Geiseler-schiesungen zu verhindern, den Deutschen und wird hingerichtet – kommt es dank eines Wehrmachtsoffiziers zu keinen weiteren Greuel-taten. Vielleicht der neuen deutsch-französischen Freundschaft wegen wird in diesem Film nicht mehr einfach zwischen «bösen Deutschen» und «unschuldigen Franzosen» unterschieden, wie das in bisherigen Résistance-Filmen oft üblich war. Die Franzosen werden ebenfalls für die Verbrechen an den Juden mitverantwortlich gemacht, wie es Präsident Chirac kürzlich in seiner Rede offiziell bestätigt hat. Der Film endet mit der Szene, in der ein jüdischer Vater seine Tochter bei ihrer Pflegefamilie abholt und sich für die Rettung und Aufnahme seines Kindes bedankt. In diesem rührend-schönen Moment zeigt sich, dass das Durchhalten, die Solidarität der Menschen von Chambon trotz allem einen Sinn hatte.

Mit dieser Erinnerung an Ereignisse während des Zweiten Weltkrieges weist Jean Louis Lorenzi angesichts des wachsenden Rassismus und Antisemitismus in Europa auf das beispielhafte Verhalten von Pasteur Fontaine und seiner Gemeinde hin. Fontaine bei einem Verhör: «Je ne sais pas qui est juif et qui n'est pas, c'est une question que je ne me pose jamais» (Ich weiss nicht, wer Jude ist und wer nicht, das ist eine Frage, die ich mir nie stelle). Jean Louis Lorenzi sagt dazu: «Das Wort Jude könnte durch viele andere Worte ersetzt werden – eine für mich wahre Überlegung über die Brüderlichkeit.» ■



Ottavia Piccoli

rität gegenüber Naziopfern, eine Geschichte, die mit einfachen Mitteln erzählt wird und die zur Zeit von besonderer Aktualität ist. Der französische Staatspräsident Jacques Chirac hat Mitte Juli bei der Gedenkfeier zum 53. Jahrestag der ersten grossen Judenrazzia in Paris als erster französischer Präsident offiziell die Mitverantwortung des französischen Staates für die Judenverfolgung im Zweiten Weltkrieg unter dem Vichy-Regime von Marschall Philippe Pétain anerkannt.

«Zwei Alte Testamente, morgen auf dem 13.00 Uhr Zug.» Mit diesem Passwort erfahren Pasteur Fontaine (Patrick Raynal) und seine Leute von der Ankunft zweier jüdischer Flüchtlinge in ihrem

chen zu helfen, sind die meisten Familien in Chambon bereit, jüdische Kinder bei sich aufzunehmen. Die Konsequenz, mit der der Pfarrer, selber durchaus nicht von lammfrommem Gemüt, seine Ideale der Solidarität und Gewaltfreiheit lebt und von anderen einfordert, hat sowohl für die Leute im Dorf, als auch für das Publikum eine Art Vorbildcharakter.

Mit der zunehmenden Aggression der französischen Polizei und der deutschen SS wendet sich Clara jedoch vom Pasteur und seinen Idealen ab. Sie wirft ihm vor, einer Illusion zu folgen, die zwar in Friedenszeiten gut sei, aber im Krieg nicht funktionieren könne. Sie schliesst sich einer guerilla-ähnlichen Wider-

La cité des enfants perdus

Regie: Jean-Pierre Jeunet und Marc Caro
Frankreich/Spanien/Deutschland 1995

Franz Derendinger

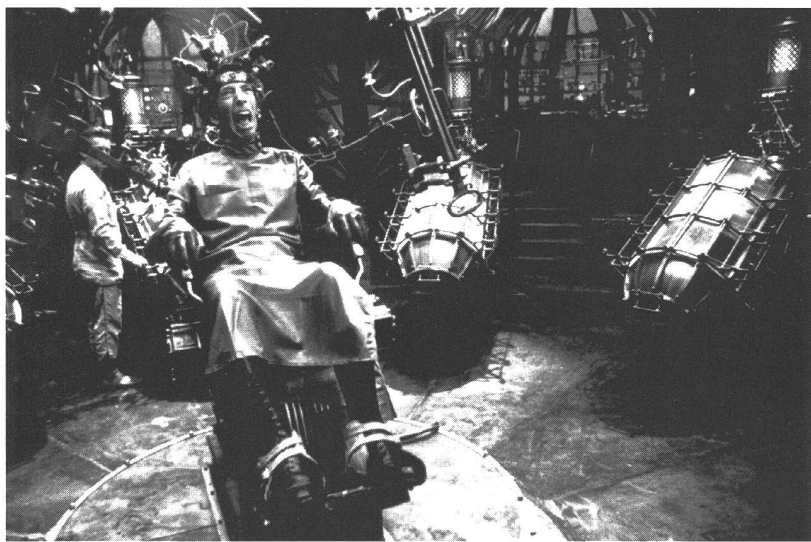
Mit «Delikatessen» (1990, ZOOM 5/92) ist den ehemaligen Werbefilmern Jeunet und Caro ein bemerkenswertes Kinodebüt gelungen. Vor einer endzeitlichen Kulisse frönen da die kleinbürgerlichen Bewohner eines Mietshauses dem Kannibalismus; sie leben in einer Abfallwelt, worin sich die Menschen nur noch auf Zeit vom Dreck unterscheiden, der sie allenthalben umgibt. Ein arbeits-

Plattform auf dem offenen Meer; dort haust Krank (Daniel Emilfork), ein psychisch missgestalteter Homunkulus, zusammen mit seinen ebenfalls geklonten Brüdern (alle gespielt von Dominique Pinon) sowie Irwin, einem Gehirn (mit der Stimme von Jean-Louis Trintignant) im Aquarium. Krank versucht, seine innere Leere zu füllen und den überschnellen Alterungsprozess zu stoppen, indem

Mietshaus im Nirgendwo, das die verschiedenen Handlungsstränge verklammert. Entsprechende Leitplanken jedoch fehlen dem zweiten Film von Jeunet und Caro. Die Handlung spielt an diversen Orten, zum Teil auf Kranks Plattform, zum Teil an nicht näher bestimmten Plätzen in der Stadt; sie hat zudem mehrere Knoten, zwischen denen die Hierarchie nicht recht geklärt ist. Natürlich können sich die Autoren auf die elliptische Erzählweise von Comics berufen, an die sie sich offensichtlich anlehnen. Entscheidend bleibt aber, dass sie der Gefahr erliegen sind, die eine solche Erzählweise mit sich bringt: Die überbordende Phantasie lässt nämlich eine zu wenig durchdachte Geschichte zerfasern; so treten auf der einen Seite Längen auf, während andererseits die Funktion verschiedener Figuren unklar bleibt.

Hinzu kommen ausserdem bemühte Parallelen zu amerikanischen Fantasy-Filmen. Weit mehr als in «Delikatessen» wird beispielsweise Tricktechnik als Selbstzweck zelebriert, doch auch in bezug auf den Inhalt lässt die transatlantische Traumfabrik grinsen: Wieder einmal treten Automaten auf, jene monströsen Geschöpfe, die einer Hybris entsprungen und so auf das väterliche Gesetz verpflichtet sind, dass sie ihr eigenes Leben nicht zu finden vermögen. In der Folge beißen sie sich vampirisch im Fremden fest, bis unschuldige Seelen dem Spuk ein Ende bereiten. Diese Geschichte mag im Kern durchaus ihre Wahrheit besitzen, ist aber mittlerweile dermassen abgelutscht, dass sie sich nur noch in wirklich origineller Form ertragen lässt.

Kurz: Während Jeunet und Caro in ihrem Erstling, was die Interpretation von Fantasy betrifft, lustvoll gegen den Strom schwammen, treiben sie jetzt nur noch träge den *mainstream* runter. Wirklich schade. ■



loser Zirkusartist, per Inserat als neues Opfer angelockt, überlebt schliesslich, weil sich ein Mädchen in ihn verliebt – ausgerechnet die Tochter des Metzgers, der jeweils Exekution und Fleischverteilung übernimmt. Die Welt als Kloake, die Liebe als reinigende Kraft, die sie gelegentlich durchspült – damit boten die beiden Franzosen in der Tat eine erfrischend surreale Vision der menschlichen Existenz.

Ihr neues Werk nun lässt sich mit dem Erstling von Kulisse und Anlage her durchaus vergleichen: In einer namenlosen Stadt, die ihrer eigenen Kanalisation ähnelt, werden immer wieder Kinder geraubt. Die Entführer bringen sie zu einer

er den gefangenen Kindern die Träume aussaugt. Dem macht schliesslich ONE (Ron Perlman) ein Ende, ein guter Tor mit starkem Tarzan-Akzent, der auf der Suche nach seinem verschwundenen Adoptivbruder zur Bohrsinsel gelangt ist und sich dort gegen die total kaputte Intelligenzija durchsetzt – zumal ihn der Schöpfer der missratenen Kreaturen dabei unterstützt.

In «Delikatessen» finden sich zwei Deiche, die den Strom von schrägen Einfällen letztlich kanalisieren: Da ist einmal der einfache Plot, nämlich die stete Frage: Geht's dem Clown nun ans Lebendige oder nicht? Da ist aber auch die weitgehend gewahrte Einheit des Orts, jenes

Carrington

Regie: Christopher Hampton
Grossbritannien/Frankreich 1995

Pierre Lachat

Sie zählten zu den Letzten, denen es noch vergönnt war, wie in viktorianischer Zeit die englische Gesellschaft mit authentischer, vorsätzlicher Exzentrik vor den Kopf zu stossen. Später, nach dem Zweiten Weltkrieg, begann ja dann diese dankenswerte Bereitschaft, sich genussvoll geschockt zu zeigen, allmählich zu schwinden. Heute ist sie vollends nur noch eine Erinnerung. Der Skandal wird tagtäglich industriell massengefertigt. Keiner braucht sich mehr eigens aufzuregen. Die Medien tun's für ihn.

Dora Carrington und *Lytton Strachey* waren nun wahrhaftig das allerseltsamste Paar, das man sich nur denken kann. Sie bildeten ein unwahrscheinliches, tragikomisches, liberales bis libertäres, nachmals dann auch wieder spiessig-biederer Gespann, wie es die erste Hälfte des Jahr-

hunderts kaum so auffällig gekannt hat.

Die Bilder, die Dora Carrington malte, werden jetzt wieder entdeckt und zum ersten Mal überhaupt gesamthaft ausgestellt, nachdem die Künstlerin zu Lebzeiten wenig unternommen hatte, ihre Werke zu zeigen. Lytton Strachey war ein geachteter und gefürchteter Literat, Kritiker und Essayist, der heute noch gedruckt und gelesen wird, der aber vor allem durch seine (mindestens anfänglich) kompromisslose Lebensweise, seinen Pazifismus, seine Homosexualität und seinen schneidenden, schnellen Witz von sich reden machte.

«Carrington» will nun weder den künstlerischen und intellektuellen Rang der einen oder andern Figur würdigen noch die beiden etwa nachträglich gegen die jämmerliche Intoleranz ihrer Zeit

verteidigen und sie anklagend zu Opfern erklären. Abseits aller politischen Korrektheit, ist der Film einzig an den farbigen biografischen Einzelheiten zweier ausserordentlicher, querschlägerischer Existenzen – der einer Frau und der eines Mannes – interessiert. Und er beschreibt das frühe, pionierhafte Beispiel eines Typs von Paarbeziehung gemäss dem Bruder-Schwester-Prinzip, wie es in der Zwischenzeit Fortüne gemacht hat. Frauen suchen heute mehr denn je bei Schwulen, Schwule bei Frauen Erholung von den Kämpfen und der übrigen Unbill ausgewachsener Sex-Liebschaften.

Dora Carrington lehnte ihren Vornamen lebenslang ab. Im Bemühen, die eigene Weiblichkeit gleichsam zu suspendieren, sprach sie von sich immer nur als «Carrington» und liess auch nur so



Jonathan Pryce,
Emma Thompson

von sich sprechen. Im blitzgescheiten, aber oft weltfremden, unbeholfenen Lytton, der es mit den Frauen «weissgott versucht» hatte (wie er zu versichern pflegte), fand sie den idealen Gefährten. Er ersparte es ihr, sich den Belastungen durch die aggressive männliche Sexualität auszusetzen.

Lytton fand bei ihr Zuflucht vor einem Schwulsein, das ihn viel Kraft kostete und das er nur intermittierend praktizieren mochte. Die relative Ruhe, die die beiden einander gaben – und in der sie einander liessen –, führte dann allerdings auch zu einer gewissen beiderseitigen Ermüdung. Was sie mehr oder weniger ausdrücklich vermeiden wollten – das philisterhafte Gleichmass einer Dutzendehe –, gerade das holte sie dann eben doch ein.

Recherchiert und geschrieben hat die Geschichte der beiden wunderlichen Aussenseiter der Dramatiker und Szenarist Christopher Hampton. Er skriptete schon den unterschätzten «Tom & Viv» (ZOOM 12/94), ein Stück für Bühne

und Kino, das in der gleichen Epoche spielt und aus der belasteten Ehe des Dichters T.S.Eliot erzählt. «Carrington» hat nun der Autor auch selber inszenieren wollen (nach anfänglichem Zögern, wie es scheint). Er scheitert zwar nicht an dieser extrem anspruchsvollen Aufgabe. Im Gegenteil, er zieht sich höchst ehrenhaft aus der Affäre. Und doch tritt seine Ungeübtheit als Regisseur auf krasse Weise zutage.

Für ein Debüt ist der Stoff doch wohl zu komplex und verlangt nach allzu subtilen Differenzierungen im seelischen Bereich. Im inszenatorischen Detail, namentlich in der Schnittplanung, holpert und stolpert das denn verschiedentlich und findet nie ganz seinen vollen Tritt: jenen fließenden Erzählrhythmus, der da ganz herkömmlich gesucht wird. Die Charakterisierung der Nebenfiguren, namentlich von Lyttons Liebhabern, fällt zu knapp und ungenau aus. Das ist eine Unzulänglichkeit, die allerdings für einen Regie-Erstling ausgesprochen typisch ist.

Emma Thompson in der Titelrolle und Jonathan Pryce als ihr Partner machen Hamptons (verdientes) Glück. Sie überspielen die Schwächen der Inszenierung keineswegs komplett, aber sie knien sich mit bravourösem Engagement und spürbarem Behagen in die Sache hinein. Hampton erleichtert es ihnen mit seinen feinhörigen und – bei allem vorherrschenden Ernst –, auch immer wieder sehr amüsanten Dialogen. Sie verraten den kultivierten Bühnenautor und kommen der geborenen Komödiantin, um nicht zu sagen Komikerin Thompson besonders zupass.

Dabei sind sie gespickt mit wirkungsvoll eingesetzten Zitaten aus den gesammelten Weisheiten, Paradoxen und Zynismen Lytton Stracheys, die dann allesamt Pryce vorbehalten bleiben. Doch versuchen die beiden Darsteller nie, einander den Rang abzulaufen. Bis zuletzt spielen sie stracks aufeinander zu, von gleich zu gleich. Wer Schauspieler liebt, hat seine helle Freude an dem perfekten Duo. ■

Regie-Werkbeitrag des Kantons Bern für Film und Video

Der Regie-Werkbeitrag des Kantons Bern soll Film- und Videoschaffenden die Möglichkeit geben, ohne Produktionsdruck an einem Film-/Video-Projekt zu arbeiten. Der Werkbeitrag ist in erster Linie ein Appell ans Lustvolle, Kreative, auch Unkonventionelle und soll helfen, dass ausserhalb der Filmförderspirale einmal jährlich ein Projekt entstehen kann, das Werkstattcharakter behalten darf.



Inhaltlich, formal und technisch (auch S-8, Video 8, VHS, 16-mm-Arbeitskopie etc.) sind die Autorinnen und Autoren frei, jedoch soll die Arbeit nicht auf eine prestigeträchtige Auswertung hinzielen. Ein fixer Betrag von Fr. 20'000.- steht zur Verfügung, ist jedoch an die Verpflichtung gebunden, dass keine zusätzliche Finanzierung in das Projekt einfließt.

Die Ausschreibung richtet sich in erster Linie an noch unbekannte Film- und Videoschaffende. Sie müssen seit mindestens zwei Jahren im Kanton Bern Wohnsitz haben. Die Jury für dieses Pilotprojekt setzt sich aus den Mitgliedern der kantonalen Kommission für Foto und Film zusammen.

Interessierte sind gebeten, auf ein bis zwei A4-Seiten eine Ideenskizze mit Name und Adresse, sowie (auf einem zusätzlichen Blatt) einen kurzen Lebenslauf (alle Unterlagen müssen kopierfähig sein) zu senden an: Erziehungsdirektion des Kantons Bern, Kantonale Kommissssion für Foto und Film, Regie-Werkbeitrag, Sulgeneckstr. 70, 3005 Bern.

Einsendeschluss ist der 15. September 1995 (Datum des Poststempels). Die Teilnehmerinnen und Teilnehmer werden Mitte November 1995 benachrichtigt. Weitere Informationen: Sekretariat der Kommission für Foto und Film, Tel. 031/633 83 55/633 85 18.

Circle of Friends

Regie: Pat O'Connor
Irland 1994

Matthias Heybrock

Die spiessige Muffigkeit der fünfziger Jahre und der Versuch, ihr zu entkommen, sind ein Filmthema mit Konjunktur. Neben Neuseeland («Heavenly Creatures» von Peter Jackson, 1994) und den USA («Imaginary Crimes» von Anthony Drazan, 1994) ist in «Circle of Friends» jetzt Irland Schauplatz einer Geschichte, die vom Erwachsenwerden in dieser Zeit handelt. Die drei Freundinnen Benny (Minnie Driver), Eve (Geraldine O'Rawe) und Nan (Saffron Burrows) leben in dem kleinen Städtchen Knockgleng. Aus der kleinbürgerlichen Enge fliehen sie zum Studium nach Dublin.

Die grösste Attraktion für die drei jungen Frauen in Dublin ist nicht die Universität, sondern das andere Geschlecht. Benny verliebt sich in den Mädchenschwarm Jack (Chris O'Donnell), der ihre Gefühle erwidert. Eve befreundet sich mit Aidan (Aidan Gillen), und Nan sieht in der Liebe zu dem adligen Simon (Colin Firth) eine Möglichkeit des sozialen Aufstiegs. Allen Personen in diesem Freundeskreis ist die Diskrepanz zwischen den eigenen Wünschen und den Erwartungen der Eltern gemeinsam. Stadt und Universität bieten ihnen die Möglichkeit eines selbstbestimmten Lebens mit ersten sexuellen Erfahrungen. Doch alle Veränderungen, die nicht den moralischen Vorstellungen der Eltern entsprechen, werden von diesen misstrauisch bekämpft. Die einzige Universitätsvorlesung, für die sich die Freunde zu interessieren scheinen, macht diese prekäre Situation noch deutlicher. Ein Professor der Ethnologie doziert über das Leben der Naturvölker und weist seine Zuhörer ausdrücklich an, deren unkompliziertes Sexualverhalten mit den rigiden Regeln der katholischen irischen Gesellschaft zu vergleichen.

In seinen besten Momenten zeichnet «Circle of Friends» ein genaues Bild vom Zwiespalt zwischen den Generationen. Die grösstenteils unbekannten Schau-



v. l.:
Minnie
Driver,
Geraldine
O'Rawe,
Saffron
Burrows

spieler und Schauspielerinnen verleihen den Konflikten mit ihrem leisen, nuanzenreichen Spiel Intensität. Auch die Darstellung der Universität als blosses Spiegelbild der individuellen Probleme ist reizvoll. «Schuld, Schamgefühle und Angst halten die irische Gesellschaft zusammen», doziert der Professor, und das Wort Angst wiederholt er noch einmal eindringlich, bevor er seine Zuhörer wieder in eben jene Gesellschaft entlässt. Ohne auf weitere Effekte angewiesen zu sein, bekommt der Film Spannung, weil er die Angst vor dem Verstoss gegen die Normen als dramaturgisches Element nutzt. Die (manchmal zu grelle) Komik relativiert die Schicksalsschwere der Situation, die Probleme bekommen dadurch etwas Allgemeines, vielleicht sogar Unvermeidliches. Bennys und Nans erste sexuelle Erfahrungen haben groteske Ähnlichkeit. Parallel montiert, zeigt der Film, wie beide mit ihrem jeweiligen Geliebten irgendwo auf einer irischen Wiese im Auto sitzen und auf den grossen Moment warten. Die Zärtlichkeiten arten in ein unbeholfenes hektisches Gefummel aus, bevor in beiden Fällen (zum letzten Mal) moralische Vorbehalte siegen.

Doch die unspektakuläre Feinfühligkeit geht dem Film nach und nach verloren. Intrigen, Untreue, Verrat: Die Konflikte werden immer deutlicher und gröber gestrickt. Anstelle von dramatischer Zuspitzung entsteht dadurch der Eindruck von Banalität. Mit dem Happy-

End hat «Circle of Friends» seinen stellenweise präzisen Blick endgültig geopfert. Die Universität ist kein Eintrittsort in die eigene Geschichte, sie erweist sich als blosser Durchgangsstation zu einer alle versöhnenden Beschaulichkeit. ■

Inserat

MON-DÉSIR
VCH-Hotel-Pension
CH-6644 Orselina/Ticino
Telefon (093) 33 48 42
Telefax (093) 33 31 96
Familie P. und H. Salvisberg

Ferienhotel an sonnigem Südhang
über dem Lago Maggiore.

Ruhige Lage

Naturpark

Eigener Schräglift

Panorama-Terrasse

Tägliche Abendandachten

Gute Atmosphäre

49 Betten

Geöffnet ab März - Oktober

Entspannung und Erholung hier,
im heimeligen MON-DÉSIR

Mitglied der

VCH HOTELS
Liebenswert - mit Tradition

Verband christlicher Hotels

gegründet 1895

Beyond Rangoon

Regie: John Boorman
USA 1995

Rangoon

Franz Ulrich

Laura Bowman (Patricia Arquette), eine junge amerikanische Ärztin, hat sich von ihrer Schwester Andy (Frances McDormand) zu einem Touristentrip in den Fernen Osten überreden lassen. Andy hofft, Laura könne auf dieser Reise ihr traumatisches Erlebnis überwinden, das sie immer noch bis in ihre Träume verfolgt: Ihr Mann und ihr kleiner Sohn sind in ihrem Heim bestialisch



ermordet worden. In Rangoon gerät Laura in eine Protestkundgebung von Studenten, die angeführt wird von Aung San Suu Kyi (Adelle Lutz), dem nationalen Symbol des demokratischen Widerstandes gegen das totalitäre Militärregime Burmas. Laura ist beeindruckt, wie es der unerschrockenen Frau gelingt, die jungen Soldaten am Schiessen zu hindern. Weil das Regime den Ausnahmezustand anordnet und Laura bei der Kundgebung der Pass abhanden gekommen ist, muss sie als einzige Touristin in Rangoon zurückbleiben. Während sie auf die Ausstellung eines neuen Passes wartet, trifft sie U Aung Ko (ein in Paris lebender Exil-Burmese, der unter seinem eigenen Namen spielt), der, ein ehemaliger Universitätsprofessor, nun als Fremdenführer arbeiten muss: Weil er die demokratische Studentenbewegung unterstützt hatte, wurde er gezwungen, seine Lehrtätigkeit aufzugeben. Laura überredet ihn, trotz behördlichem Reiseverbot mit ihr aufs Land zu fahren, um ein buddhistisches Kloster und Freunde Aung Kos zu besuchen. Als sie vom Aus-

bruch schwerer Krawalle in Rangoon hören, wollen sie in die Stadt zurückkehren, geraten in eine Militärkontrolle, wobei ein Begleiter Aung Kos erschossen, dieser selbst zusammengeschlagen wird. Laura kann den Verwundeten unter Lebensgefahr retten. Damit beginnt eine äusserst dramatische Flucht der beiden nach Rangoon, wo sie Zeuge der Massaker an Demonstranten werden, und quer durch Burma bis an die thailändische Grenze, wo Laura sich tatkräftig in den Dienst der verwundeten Flüchtlinge stellt. Sie hat ihr Trauma überwunden, einen neuen Lebenssinn gefunden.

Die Absichten von John Boorman waren gewiss ehrenwert: Mit einem populären Film sollte auf die Unterdrückung der Menschen durch die burmesische Militärdiktatur hingewiesen werden, die von der Weltöffentlichkeit kaum zur Kenntnis genommen wird, weil keine Medienleute ins Land gelassen werden. Vor allem aber sollte der Film an das Schicksal von Aung San Suu Kyi erinnern, an die Nationalheldin Burmas und Friedenspreisträgerin (1991), die seit 1988 unter Hausarrest steht (aber kürzlich freigelassen wurde).

Boormans politisches Engagement verflüchtigt sich jedoch rasch, wird zugedeckt von einer actionreichen, emotional

aufgeladenen Abenteuergeschichte nach bewährtem Strickmuster: eine Identifikationsfigur (ja keine farbige oder gar asiatische!), grossartige Landschaften, phrasenhafte Lebensweisheiten und alle paar Minuten gefährliche Situationen, Tumulte und Schiessereien. Burma und sein Volk dienen nur als Folie für die amerikanische Heldin und ihre Selbstfindung: Auf völlig unglaubliche Weise bestimmt sie sehr rasch das Gesetz des Handelns, scheint als einzige den Überblick zu behalten – und das in einem fremden Land, in einer fremden Kultur. Zynisch gesagt: Laura genest am Leiden ihrer neuen Freunde. Die Hauptakteure, das burmesische Volk, der demokratische Widerstand und die gesichtslose Diktatur, sind gerade gut genug für dramatische, malerische Kulissen, wie beispielsweise das Lager der christlichen Karen: Über diesen Volksstamm erfährt man im Film absolut nichts, obwohl die Militärs dieses Frühjahr einmal mehr einen Vernichtungsfeldzug gegen diese ethnische Minderheit gestartet haben. Die Wirklichkeit Burmas ist viel grausamer als Boormans aufgedonnerte Fiktion. Fazit: gut gemeint, künstlerisch misslungen und politisch unreif. Oder mit Andreas Kilb in der Zeit: «Es ist halt doch leichter, ein guter Mensch zu sein als ein guter Regisseur.» ■



Patricia Arquette,
U Aung Ko

Oleanna

Regie: David Mamet
USA 1993

Michel Bodmer

David Mamets Verfilmung seines umstrittenen Stücks «Oleanna» kommt schwer gepanzert daher: Das Presseheft ist gepolstert mit Dokumentationsmaterial über sexuelle Belästigung und Anregungen zur nutzbringenden Diskussion; gleich zwei Produzentinnen geben Mamet Rückendeckung. Man macht sich wohl Sorgen um die Reaktion des Publikums; «Oleanna» weckt Aggressionen, bei den Figuren ebenso wie im Kinosaal.

Die Studentin Carol (Debra Eisenstadt) kommt zu ihrem Dozenten John (William H. Macy), weil sie Angst hat, wegen ihrer schlechten Seminararbeit durchzufallen. Sie ist ein stammelnder Blaustrumpf ohne Selbstwertgefühl; jedes Fremdwort ist ihr zu hoch. Sie, die für ihr Studium viel geopfert hat, lässt sich durch die bildungskritische Haltung des Professors noch mehr verunsichern. Er gibt sich liberal, antiautoritär und verständnisvoll, will aber durchaus jenem Klub von Professoren auf Lebenszeit angehören, den er vor Carol verspottet. Der schwierige Erwerb eines Hauses, der mit dem anstehenden Karriereprung einhergeht, ist ihm so wichtig, dass er seine Sprechstunde oft unterbricht, um am Telefon seine Ansprüche zu verteidigen. Johns Versuch, Carol seine Vorstellung von Bildung in Privatlektionen nahezubringen und ihr Selbstbewusstsein zu stärken, indem er seine eigenen Probleme schildert und mit ihr von gleich zu gleich redet, scheitert. Von seinem Redeschwall erdrückt, steigert sich Carol in eine Hysterie hinein, so dass John ihr beschwichtigend die Hand auf die Schulter legt.

Beim nächsten Treffen ist Carol souverän, formell gekleidet und das virtuose Sprachrohr einer radikal-feministischen

Gruppe. Sie hat John der sexuellen Belästigung angeklagt, und nun steht seine Berufung in Frage. John versucht, Carol die Klage auszureden; Carol macht ihm aber klar, dass, was ihm unbedenklich scheine – für ihn als postmodernen Dozenten sei es nichts von Bedeutung –, für sie eine ganz andere Tragweite habe.



Debra Eisenstadt, William H. Macy

Auch diese verbale Auseinandersetzung mündet in eine physische Handlung: John packt Carol verzweifelt am Arm, um sie zurückzuhalten und weiter auf sie einzureden. Carol ruft um Hilfe.

Im dritten Akt haben sich die Machtverhältnisse vertauscht. John hat seine Professur nicht bekommen, sondern wird gefeuert. Er entschuldigt sich und fleht Carol an, ihn nun zu verschonen. Als Gegenleistung will sie eine revidierte Leseliste, auf der Johns Buch gestrichen ist. John wehrt sich zunächst, will dann aber einlenken, als er per Telefon erfährt,

dass Carol ihn wegen versuchter Vergewaltigung vor Gericht bringt. Als sie ihm dann noch verbietet, seine Frau mit «Baby» anzusprechen, dreht er durch und schlägt Carol zusammen. Jetzt ist er der brutale Unterdrücker, als den ihn Carol bezeichnete. Aber hat sie ihn nun als solchen entlarvt oder selbst dazu gemacht?

Debra Eisenstadt, die für Mamets schwangere Frau Rebecca Pidgeon einsprang, und sein Stammschauspieler William H. Macy tragen das kunstvoll konstruierte Wortgefecht in einer *huis clos*-Situation aus; Mamets Inszenierung wahrt das Klaustrophobische der Bühnenfassung und verzichtet auch auf eine naturalistische Sprechweise. «My job is to provoke you», lässt Mamet seinen Helden John sagen und meint wohl auch sich selbst: Er könne nur sagen, was er denke, dann müssten seine Zuhörer selbst entscheiden. Soll man Mamet nun vorwerfen, er beziehe keine Stellung, sondern giesse nur Öl ins Feuer der *political correctness*-Debatte, oder soll man ihn loben, weil er seinem Publikum Mündigkeit zutraut? Mamet deutet im Film per Wanderspruch an, dass dereinst die unparteiische Geschichte über uns

richten werde. Vorläufig haben John und Carol beide recht und unrecht. Unterm Strich lässt sich jedoch das Fazit ziehen: Dass Carol die Art, wie John sie anfasst, als versuchte Vergewaltigung bezeichnet und den Machtkampf dergestalt sexualisiert, wird für das Gros des Publikums übertrieben und nicht nachvollziehbar erscheinen. So dürfte «Oleanna» – bei aller berechtigten Kritik an den «pc»-Auswüchsen – letztlich vor allem dem *backlash* gegen die Emanzipation dienen, ähnlich wie zuvor Barry Levinsons «Disclosure» (USA 1994, ZOOM 1/95). ■