

**Zeitschrift:** Zoom : Zeitschrift für Film  
**Herausgeber:** Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst  
**Band:** 47 (1995)  
**Heft:** 9  
  
**Rubrik:** Kritik

#### **Nutzungsbedingungen**

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

#### **Conditions d'utilisation**

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

#### **Terms of use**

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

**Download PDF:** 17.01.2026

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

# Das geschriebene Gesicht

Regie: Daniel Schmid  
Japan/Schweiz 1995

Judith Waldner

Daniel Schmid ist einer der eigenwilligsten Regisseure des Schweizer Kinos und gehört zu den ganz wenigen, deren Ruf weit über die Landesgrenzen hinausreicht. Seine Filme sind um die Welt gegangen, Retrospektiven liefen unter anderem erfolgreich in den USA und in der ehemaligen Sowjetunion, in Japan gehört er zu den begehrtesten europäischen Künstlern. Von japanischer Seite trat man auch mit der Bitte an Schmid heran, einen Film über die ausstorbende Kabuki- und Geishakultur zu realisieren.

Der im Herbst 1994 gedrehte Film ist keine Dokumentation im gängigen Sinne, versucht sich nicht in detaillierten Erklärungen. «Das geschriebene Gesicht» erschliesst sich vor allem übers Bild, über die Montage, über die auf Zelluloid gebannten Bewegungen und Gesten. Schmid hat also keine wortreiche Aufschlüsselung versucht, und beschränkt sich auch nicht darauf, einen beobachtenden Blick von aussen auf das Kabuki-Theater zu werfen. Er betrachtet, interviewt, verlässt die dokumentarische Ebene aber auch und inszeniert Einzelnes selber.

Aussergewöhnlich komponiert und aussagekräftig sind bereits die Bilder des Vorspanns. Ein Kabuki-Tänzer, in blaues Licht getaucht, weiss gekleidet, bewegt sich auf der Bühne, fällt sanft, bäumt sich ein letztes Mal schwach auf, bleibt liegen. Eine kurze Sequenz, die den Tod impliziert, den Untergang, dem das Kabuki-Theater heute geweiht scheint. In der folgenden, immer noch zum Vorspann gehörenden Szene, kommt der Tänzer, diesmal in Rot, durch einen Gang auf die Kamera zu. Seine Gestalt und sein müde wirkendes Gesicht sind im Dunkeln, regelmässig fällt kurz Licht darauf. Die Schatten wird auch der Film nicht ganz tilgen, ein Teil bleibt im Dunkeln, Unergründlichen.



Tamasaburo  
Bando auf  
der Bühne...

Die Anfänge des Kabuki sind um 1600 auszumachen, zu Beginn der sogenannten Edo-Periode. Stand das Nô in der Gunst des Adels, war Kabuki Theater fürs Volk und führte einige Traditionen in eine neue Richtung. Die zuvor üblichen Masken verschwanden, und die Bewegungen wurden entfesselt; blieben bis dahin die Füsse mehrheitlich an einem Ort, nahmen die Bewegungen nun mehr Raum in der Horizontalen ein. Es waren vor allem Frauen, die die damals unorthodoxe Kunst beherrschten und gezeigt haben. Kabuki wurde immer populärer, aber bereits 1629 wurde es für Frauen verboten, da offenbar viele der Darstellerinnen gleichzeitig Prostituierte waren. Nach einer Wiederbelebung durch Knaben, die der Obrigkeit auch verwerflich erschien, wurde Kabuki zu einem reinen Männertheater.

Heute noch stellen Männer im Kabuki-Theater Frauen dar. Tamasaburo Bando tritt seit seinem fünften Altersjahr auf, und Regisseur Daniel Schmid

bezeichnet ihn als wohl den letzten grossen Vertreter dieser alten Tradition. Sein Film nähert sich diesem aussergewöhnlichen Mann subtil, öffnet einen Blick auf seine Kunst, zeigt grossartige Szenen wie den auf einen alten japanischen Mythos zurückgehenden Tanz der betrunkenen Schlange «Orchi».

Unvergesslich nicht nur die Auftritte, sondern auch, wie der Maestro zuvor in einer Zeremonie im Theater geehrt wird. Und wie er sich dann für die Bühne zurechtmacht, sich nicht als Frau verkleidet, sondern sich gewissermassen in eine Frau verwandelt. Er verteilt weisse Schminke auf Gesicht, Hals und Brust, trägt mit geschickter Hand Farbe auf Lippen, Augenbrauen und Lider. Das geschieht in Abgeschiedenheit, scheint intim und persönlich, Tamasaburo Bando hat keinen Maskenbildner. Erst mit der Perücke braucht er Hilfe und mit den Kleidern sowieso. Er trägt nämlich nicht einfach Kostüme, sondern unglaublich raffiniert geschniederte Gewänder,

mehrlagig, kunstvoll verschlungen. So arrangiert, dass der Künstler nicht hinter die Bühne treten muss, um sich umzuziehen: Dunkel gekleidete Helfer kommen während der Vorführung diskret heran, ziehen da am Stoff, wenden dort eine Ecke, und mit einem Mal steht wie von Zauberhand ein anders gekleideter Mensch vor dem Publikum.



Daniel Schmid interviewt in seinem Film einige Idole des Kabuki-Stars, die Geisha und Tänzerin Han Takehara beispielsweise oder die Filmschauspielerin Haruko Sugimura. Die allesamt hochbegabten, doch keinesfalls alt wirkenden Damen erinnern nicht nur von ferne an die ehemaligen Opernstars in Schmids «Il bacio di Tosca» (1984). Auch hier spricht eine unverminderte Vitalität und Kraft aus Worten und Gesichtern, wird gelebt und nicht Vergangenem nachgetrauert. Haruko Sugimura hat in Filmen von Regielegenden wie Yasujiro Ozu, Mikio Naruse und Akira Kurosawa mitgespielt. Aus Naruses «Bangiku» (Späte Chrysanthemen, 1954) werden ein paar Szenen mit ihr eingespielt: Haruko Sugimura zieht sich in ein Zimmer zurück, um sich zurechtzumachen. Ein Mann – ihr Besucher – kommt in den Raum, sie schickt ihn weg, sagt, eine Frau wolle allein sein, wenn sie sich schminke. Hätte Tamasaburo Bando etwas anderes gesagt? So kunstvoll sind die Bezüge, die

Daniel Schmid verwebt, die Bilder und Eindrücke, die er zusammenbringt. Er führt die Zuschauerinnen und Zuschauer geschickt durch diese fremde Welt, spärlich sind die erklärenden Untertitel. Schmid setzt auf die Bilder, auf Bewegungen und Gesten, auf Körpersprache. Und er scheut sich auch nicht, ab und zu illustrativ zu sein. Wie zum Beispiel

hen hin und her, ein kleines Eifersuchtsdrama bahnt sich an. Die beiden Männer agieren wie in jedem zeitgenössischen Spielfilm üblich, die weibliche Figur bringt Gesten wie aus dem Kabuki-Theater auf die Leinwand. Überraschenderweise ergibt sich hier kein Bruch, die Gesten der Frau fügen sich geradezu nahtlos ein. Wie könnte man die Zeitlosigkeit, die Universalität dieser Kunst schöner zeigen? Und gleichzeitig so eindrücklich vor Augen führen, was das Wesen von Tamasaburo Bandos Können – seine Fähigkeit, eine Frau nicht zu spielen, sondern zu interpretieren – ausmacht?

Daniel Schmid hat in vielen seiner Filme das Stilmittel der Künstlichkeit gewählt, hat sich vor grossen Gesten und Pathos nicht gescheut, um so einem Kern der Wirklichkeit näher zu kommen. Er hat – in «La Paloma» (1974) beispielsweise – Themen wie Liebe, Eifersucht, Rache als Chiffren auf die Leinwand gebracht, hat es verstanden, zu verknappen, und gerade damit sehr viele Facetten zu öffnen – mehr

als andere, umständliche und ausführliche Beschreibungen. Schmids Filme haben stets zu einem nicht bescheidenen Teil von Zeichen und Chiffren gelebt und es scheint, als habe er im japanischen Kabuki-Theater eine Art ausgefahrene, perfekte Form von dem gefunden, was sein ganzes bisheriges Schaffen geprägt hat.

«Das geschriebene Gesicht» ist weder ein Denkmal, noch ein trister Abgesang an das verschwindende Kabuki-Theater, sondern ein filmischer Essay, der sich auf die Vielfalt, Lebendigkeit und Kraft dieser Tradition konzentriert. Ein schillerndes Kaleidoskop, das nicht zu definieren sucht, sondern näherbringt. Dabei ist sein Film ein optisches Vergnügen, wie man es auf der Leinwand schon lange nicht mehr gesehen hat. Die Bildkompositionen (Kamera: Renato Berta) sind bestechend, die Montage (Daniela Roderer) ein Meisterstück. «Das geschriebene Gesicht» ist sicher nicht der zugänglichste Film von Daniel Schmid. Aber einer seiner schönsten. ■

dann, als Tamasaburo Bando davon spricht, wie er die Frauen und ihr Verhalten beobachte, sie darstelle. Seine Stimme verstummt, und auf der Leinwand ist eine Aufführung zu sehen, in der ein Mann und eine „Frau“ auf der Bühne stehen. Würde das andernorts vielleicht plump unterstreichend und simpel wirken, macht es bei dem fremden Gegenstand mehr als Sinn, öffnet eine neue Dimension der Betrachtung, der Konzentration.

«Das geschriebene Gesicht» ist nicht zuletzt ein auch ein Film über das Universelle der Kunst. Daniel Schmid hat, wie eingangs erwähnt, nicht nur beobachtet, sondern auch einzelne fiktive Teile inszeniert. Sie spielen im Hier und Jetzt und bieten via Ton eine Art Übersetzungshilfe. So tritt der 88jährige Butho-Tänzer Kazuo Ohno zu Musik von Liszt auf, und auch eine kurze, auf einem Schiff handelnde Geschichte wird von westlichen Klängen begleitet: Zwei Männer spielen mit einer Frau Karten, Blicke ge-

# A Man of No Importance

*Gerhart Waeger*

**D**er Filmtitel weckt Assoziationen an Oscar Wilde, auch wenn dessen Gesellschaftssatire «A Woman of No Importance» heißt. Die hinterjährige Verfremdung ist charakteristisch für die Dramaturgie des ersten abendfüllenden Kinofilms des britischen Fernsehregisseurs Suri Krishnamma. «A Man of No Importance» ist eine ebenso intelligente wie menschlich bewegende Hommage an Oscar Wilde. In dem Mass, wie sich das komödiantisch beginnende Werk zur Tragikomödie wandelt, rückt Wildes Lebensschicksal, seine Homosexualität, ins Zentrum der Handlung. Künstlerisch getragen wird die im Dublin unserer Tage spielende Geschichte vom unverwüstlichen Albert Finney. Der 59jährige Charakterdarsteller, der eine längere Alkohol-Entziehungskur hinter sich haben soll, erhielt mit der wandlungsfähigen Hauptrolle des literarisch gebildeten Buskondukteurs Alfie Byrne Gelegenheit, das breite Spektrum seines Könnens vom volkstümlichen Komödiantentum bis

hin zu feinsten Nuancen seelischer Verletzlichkeit in den Film einzubringen.

«A Man of No Importance» beginnt wie eine der klassischen britischen Filmkomödien der frühen fünfziger Jahre. Alfie Byrne bespricht mit dem jungen Busfahrer Robbie Fay (Rufus Sewell), den er heimlich vergöttert und «Bosie» nennt (wie Wilde seinerzeit seinen Geliebten), welchen Text er während der Fahrt diesmal vortragen soll. Der belese-ne Kondukteur, der die meisten seiner Fahrgäste mit Namen kennt und persönlich begrüßt, rezitiert täglich Gedichte und Theaterszenen von Oscar Wilde. Dass er es dabei mit der Kontrolle der Fahrscheine nicht so genau nimmt, stört niemanden außer den Betriebsleiter Carson (Patrick Malahide), der für Alfies musische Ader keinerlei Verständnis auf-bringt. Der engagierte Oscar-Wilde-Fan versteht es, die Stammgäste seines Busses als Mitwirkende einer Amateur-Theater-truppe zu gewinnen, die seit Jahren vergeblich versucht, eines von Wildes Stük-

ken auf die Bühne zu bringen. Als die hübsche Adele Rice (Tara Fitzgerald) zur trauten Runde stösst, glaubt Alfie endlich die Hauptdarstellerin für «Salomé» gefunden zu haben. Doch die Proben im Kirchgemeindehaus stehen unter kei-nem guten Stern. Metzgermeister Ivor Carney (Michael Gambon), der den Herodes spielen soll, opponiert, weil er das Stück zu unmoralisch findet, und Adele kann bald nicht mehr verbergen, dass sie schwanger ist. Als Alfie gar noch mit ansehen muss, wie Robbie auf der Strasse ein Mädchen küsst, bricht für ihn eine Welt zusammen. Verzweifelt irrt er im «Oscar-Wilde-Look» durch die nächtlichen Gassen und wird von einigen Bur-schen brutal zusammengeschlagen. Zum Ärger seines Widersachers Carson und zu Alfies eigener Überraschung erklärt sich die Runde der Fahrgäste und Laiendarsteller auch nach diesem Skandal mit ihm solidarisch. Und trotz der geplatzten Proben bewirbt sich Robbie bei ihm um eine Rolle. Alfie gibt ihm einen von Wildes poetischen Texten zu lesen – einen Text, der in wenigen Worten die Quintessenz des ganzen Films zusammenfasst.

Suri Krishnammas Film überzeugt durch die subtile Art und Weise, mit der er dichterische Worte aus dem Elfenbeinturm der Literaturwissenschaft befreit und im Milieu einfacher Menschen lebendig werden lässt. Oscar Wildes Aussenseiterum wird dabei unmittelbar nachvollziehbar. Mit seiner Methode der einfallsreichen und einfühlsamen Annähe- rung trifft «A Man of No Importance» das Wesen des einst verfemten Dichters eindrücklicher, als es die Verfilmung eines seiner Werke vermöchte. ■



Albert Finney,  
Rufus Sewell

# Crumb

Regie: Terry Zwigoff  
USA 1994

Mathias Heybrock

**R**obert Crumb – Ikone der us-amerikanischen Comicszene, Aushängeschild der Hippie-Kultur oder dem, was davon übrig ist. Seine kleinen Männchen mit den riesigen Schuhen (*Keep on Truckin*), seine verrückten Freaks, deren Nasen genauso gross sind, wie ihre ... und der sexhungrige Macho *Fritz the Cat* haben ihn berühmt gemacht.

Terry Zwigoff ist ein Freund von Robert Crumb. Sechs Jahre lang hat er ihn mit der Kamera begleitet und dabei ein intensives Dokument über die Geschichte des Zeichners geschaffen, das sich des Anekdotischen vollkommen enthält: Zwigoff fordert im Gespräch mit Robert Crumb und seinen Brüdern Charles und Maxon eine schmerzliche Erinnerungsarbeit, die ohne Anwesenheit der Kamera sicherlich unterblieben wäre. Gemeinsam sprechen sie über ihre Kindheit; den brutalen Vater, die gegenseitigen Verletzungen, die demütigenden Schulerlebnisse und die Unfähigkeit, sich gegenüber Mädchen unverkrampft zu verhalten.

Die «normale» Gewalt, die diesen Sozialisationen zu Grunde liegt, kanalisierte sich nicht in «normalen» Lebensläufen. *It all turns out wrong*: Charles war wie Robert ein talentierter Zeichner, hat aber aufgegeben. Zeit seines Lebens wohnt er bei seiner Mutter, ohne das Haus in den letzten Jahren jemals zu verlassen, und bekämpft seine Depressionen mit Psychopharmaka. Maxon lebt in einem schäbigen Hotelzimmer und ernährt sich durch Betteln. Er hat immerhin ein Minimum an sozialen Kontakten und malt Bilder. Robert war schon mit 13 Jahren ein neurotischer Aussenseiter, der Tag und Nacht zeichnete und Menschlichkeit nur beim Hören alter Bluesschallplatten spürte. Als er berühmt wurde, war ihm das egal, doch immerhin verhalf es ihm zu einem halbwegs normalen Leben. Die traurige, fast resignative Ehrlichkeit, mit der die Brüder über ihre Geschichte reden, ist spannend und



grausam zugleich. Anders als Charles und Maxon versucht Robert dabei am ehesten, sich der psychoanalytischen Gesprächssituation zu entziehen. Er lacht, wenn die Verletzungen zur Sprache kommen, die er anderen zugefügt hat, keiner seiner Sätze endet ohne dieses entschuldigende Lachen, das die Machtverhältnisse wieder verstecken möchte, die gerade deutlich wurden.

Neben den Gesprächen Robert Crumbs mit seinen Brüdern und einer Ex-Freundin sammelt der Film Äusserungen über seine Kunst. Zwei Comiczeichnerinnen finden sie pornografisch und frauenfeindlich. Kunstkritiker sehen in ihm entweder den Breughel, den van Gogh oder Daumier des ausgehen-

den 20. Jahrhunderts. Der Zeichner Bill Griffith, dessen «Zippy» den Crumb-Figuren an Verrücktheit mindestens ebenbürtig ist, bewundert die schamlose, autobiografische Aufrichtigkeit in Crumbs Geschichten.

«Crumb» kommt ohne jeden Kommentar aus, allein durch die Interviews und Gegenüberstellung der Meinungen entsteht das hellsichtige Porträt. Robert Crumb erscheint darin nicht unbedingt als sympathischer Mensch. Auf Liebe und Zuneigung reagiert er abweisend, weil ihn nur die Kunst interessiert, die sich aus seinen Neurosen und obsessio-nellen Phantasien speist. Seine radikale Subjektivität hat jedoch eine politische Komponente. Anstatt Gewalt und Deformation zu verstecken, werden sie in den Comics als gesellschaftliches Phäno-men offen sichtbar. Genau das gilt auch für den Film: «Crumb» ist ein Essay über die ambivalente Macht der sozialen Gewalt. Im Fall Robert Crumbs führt sie zur künstlerischen Produktivität, im Fall seiner Brüder an den Rand des Asozialen und darüber hinaus. Charles Crumb töte-t sich ein Jahr nach Beendigung der Dreharbeiten. ■

# Liebe Lügen

Regie: Christof Schertenleib  
Schweiz/Österreich 1995

Michael Lang

**S**owas gibt's: Ein Jungleute-Quartett lernt sich zufällig in einem Sprachkurs kennen, im schönen Italien. Vokabeln büffeln ist bloss der Vorwand für ein wenig Dolcefarniente, Fun und – wenn's denn klappt – ein bisschen Amore. Da ist Barbara (Silvia Vas), die in Wien ihren Doktor machen will, aber aus der österreichischen Provinz Attnang-Puchheim stammt. Und Beatrice (Katharina Schneebeli), die im austriasischen Bergland wohnt, aber in Zürich mit einer Frau liiert ist. Männerseits zeigt sich der Berner Sekundarlehrer Bruno

Umgebung. Doch wir wissen sofort, dass sich in dieser zauberhaften Beziehungs-kiste alle irgendwie, irgendwann wieder treffen werden. Mal in Wien (wo Regisseur und Drehbuchautor Schertenleib studiert und – Chapeau! – völlig unschweizerisch den umwerfenden Schmäh entdeckt hat), mal in Zürich, mal in Bern, mal ganz hinten und oben in einem Alpenkaff. Es kommt, klar, zu Irrungen und Wirrungen in Sachen Liebe, zu handfesten Lügen (Titel est omen) und zu augenzwinkernden Kleinbetrügereien mit origineller Situationskomik.

**Silvia Vas,  
Stefan Suske**



(Max Gertsch), und schliesslich schlängelt sich noch Max (Stefan Suske) heran, ein liebenswerter Windhund, der mal da, mal dort Station macht, keine Freundin hat und vor allem kein Geld, garantiert kein Sitzfleisch, aber einen ideenreichen Charme. Diese bürgerlich-glorreichen Vier trennen sich am Anfang von Christoph Schertenleibs überaus erfreulicher und ziemlich hintergründiger Komödie «Liebe Lügen».

Kaum sind die Hauptfiguren aus dem Wasser gestiegen, geht's ab zu anderen Schauplätzen in ihrer vertrauten

Es menschelt eben und nicht zu knapp.

Die erfrischend spontane Beatrice etwa fühlt sich schwanger, ausgerechnet vom Filou Max, und lockt damit ihre Liebesgefährtin aus der emotionalen Reserve. Der bernisch lethargische Bruno muss von der Zürcher Wochenendliebe Claudia (Barbara Peter) plus Kind lassen und verguckt sich liebeskrank in Beatrice. Und in Wien meint die selbstbewusste Barbara zu spüren, dass ihr sehr treuergesener Freund aus dem Hinterwäldlerischen vielleicht doch nicht der Strahleprinz ist, den sie sich fürs ganze

Leben vorstellt. Und wo ist Max? Überall, allgegenwärtig, ein echt stark liebenswertes Ekel, das sich frech immer wieder in die Handlung hineinschlawinert, sie weitertriebt oder überraschend umlenkt, so wie es in einem anspruchsvollen Schwank sein muss.

Wir wollen hier die Chronik der Ereignisse nicht aufrollen, nur dazu sagen: Es gibt offenbar ein interessantes Drehbuch, wie es sich gehört (und wie es im gängigen Schweizer Film eher Mangelware ist), voller Esprit, mit gelungenen Episoden, massvoll eingesetzt. Damit ist gesagt, dass sich Schertenleibs Charmestück wohltuend von nebel- oder irrläufigen helvetischen Filmstoffen unterscheidet. Eine Story, wie sie der 37jährige hier anlegt, würde ohne Übertreibung auch anderswo, sogar im sprichwörtlichen legendären Hollywood, auf Interesse stossen: Das ist der Stoff, aus dem flotte und gar nicht dumme Unterhaltung ist. Natürlich müsste einiges anders sein. Das Licht vielleicht, technische Details, ein Teil der Besetzung, das dramaturgische Tempo, der Rhythmus: So ein gerissenes Personenpuzzle verlangt nach quicken Szenenwechseln. Aber dass wissen die «Liebe Lügen»-Macher wohl selber, sonst würde ihr Film nicht so wirken, wie er eben wirkt.

Wohlverstanden, auf negative Kritik kommt es für einmal eh nicht an und oberlehrern wollen wir schon gar nicht. Aber uns ein wenig freuen. In Locarno, wo das Wettbewerbsniveau heuer tiefer angelegt war als der Meeresspiegel, verzückte Schertenleibs Film für einmal auch hartnäckige Skeptiker. Wir haben selten so gelacht in einer Pressevorstellung – und nicht aus Schadenfreude! Nein, spassig war's eben, Entertainment halt. Und Erleichterung hat sich breitgemacht darüber, dass Denis Rabaglias «Grossesse nerveuse» nicht allein geblieben ist auf weiter Flur, und es möglicherweise doch nicht so öd bestellt ist um den Schweizer Spielfilm in den neunziger

Jahren. Wobei nochmals angemerkt sei, dass das freundösterreichische Moment dem Ganzen nicht unwesentlich Würze und Spritz verliehen hat – auf der sprachlichen, erzählerischen und darstellerischen Ebene. An «Liebe Lügen» gefällt: das Engagement hinter den Geschichten; das Talent des Autors; sein Umgang mit dem Thema; seine Lust am Inszenieren und am Arbeiten mit Schauspielerinnen und Schauspielern. Und: Der Kerl kann komödiantische Pointen setzen und findet die Dialoge dazu. Wann haben wir das ausser bei einem Rolf Lyssy im Deutschweizer Film schon gesehen?

Ins Über-Schwärmen wollen wir nicht kommen – aber: Für diese Film-Surprise lassen wir gerne etliche Kino-filme in dieser Saison aus und lügen dabei überhaupt nicht! Das Allerbeste an Christoph Schertenleib, an Beatrice, an Max, an Bruno und an Barbara und allen andern ist nämlich, dass sie uns das Gefühl

**Silvia Vos,  
Ferry Öllinger**



vermitteln, dass sie nicht auf dem ideologischen Reissbrett eines Drehbuchseminaristen und ihres Gurus konstruiert worden sind, sondern aus dem stinknormalen Lebensalltag herausdestilliert wor-

den sind. Da sind wir nun wirklich gespannt, ob das Publikum mitzieht und noch mehr auf das, was dem Schertenleib und seinem Mutterwitz noch alles einfällt. ■

Inserat

## **nyon** ■ **du 18 au 24 septembre 1995**

**VISIONS DU RÉEL  
festival international  
du cinéma documentaire**  
case postale 2320  
1260 nyon 2 - suisse  
tél. +41/22/361 60 60  
fax +41/22/361 70 71



# French Kiss

Regie: Lawrence Kasdan  
USA 1995

Judith Waldner

**K**ate gibt sich zwar alle Mühe, doch in ein Flugzeug einzusteigen, ist und bleibt für sie der blanke Horror – da hilft weder ein Anti-Angst-Seminar noch sonst etwas. Also zieht ihr Charlie, ihr Gatte in spe allein von dannen, fliegt von Toronto nach Frankreich, wo ihn Geschäfte rufen. Während Kate zu Hause vom künftigen Eigenheim und niedlichem Nachwuchs träumt, ereignet sich in Europa Unvorhergesehenes. Ihr Liebster Charlie wird in Paris von Amors Pfeil getroffen. Eine charmante Französin bezirzt ihn sehr, dass er nicht im Traum daran denkt, nach Hause zurückzukehren.

Da ist guter Rat natürlich teuer, vor allem weil Kate nicht vorhat, klein beizugeben und ihre Zukunftsvorstellungen zu begraben. Nein, sie beschließt, ihren Wunschmann subito in der französischen Metropole aufzustöbern und zur Rückkehr zu überreden. Also setzt sie sich – trotz aller Panik und natürlich bibbernd – in ein Flugzeug, in dem zu allem Unglück auch noch ein öliger Franzose namens Luc den Platz neben ihr gebucht hat. Der verwickelt die verstörte, leicht angewiderte Kate in ein Gespräch und sie trinkt letztlich sogar diverse Schnäpse, die er ihr anbietet. Schliesslich will sie nicht als biedere, verkleimte Tante gelten.

Ganz schön zickig ist sie, diese Kate. Für ihren Part wurde in Lawrence Kasdans neuem Film Meg Ryan verpflichtet, die schon 1989 in Rob Reiners «When Harry Met Sally» eine ähnliche Figur auf die Leinwand brachte. Obwohl sie die Augen ab und zu ein wenig zu sehr aufreisst, um Erstaunen oder Schrecken zu signalisieren, ist die Besetzung gut gewählt. Denn «French Kiss» hätte durch

eine weniger burschikos wirkende Darstellerin leicht in die Niederungen des Schmalzes abdriften können. Meg Ryan figuriert nota bene nicht nur als Darstellerin, sondern auch als Koproduzentin. Ihr Reisegenosse Luc wird vom Amerikaner Kevin Kline gegeben. Er ist bereits zum fünften Mal in einem Werk aus

einem Vorwand reist er mit und versucht unterwegs unauffällig, sich das wieder-aufgetauchte Gepäck der ahnungslosen Kate unter den Nagel zu reissen, um das Schmuckstück zurückzubekommen.

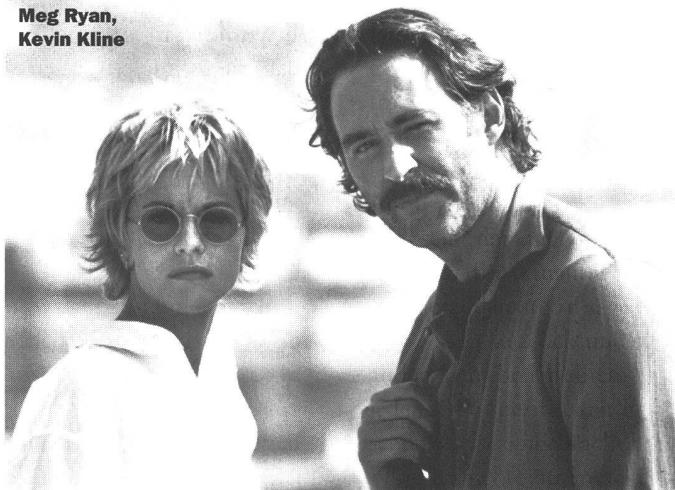
Im Mittelpunkt steht natürlich nicht das wertvolle Halsband – es ist vor allem da, um Kate und Luc zusammenzu-

ketten und die Story in Schwung zu halten –, in «French Kiss» dreht sich vielmehr fast alles um amouröse Bande. So geschenkt reiht sich Lawrence Kasdans Liebeskomödie in die Reihe von Filmen wie Reiners «When Harry Met Sally», Nora Ephorns «Sleepless in Seattle» (1993, ebenfalls mit Meg Ryan) oder Jon Turteltaubs aktuellem «While You Were Sleeping» ein. Während die erwähnten Beispiele nach einem biederem Muster

gestrickt sind und sich einer mehr oder weniger enervierenden Schönfärberei der Institution Familie verschrieben haben, ist «French Kiss» in der Hinsicht von anderen Eltern. Kate ist keine verzweifelt nach Geborgenheit lechzende Singlelady, Luc ist ein Rauhbein mit wenig Interesse am den Damen, und Charlie rennt ohne Rücksicht auf gegebene Versprechen dorthin, wo sein Herz ihn führt. «French Kiss» kommt also erfreulicherweise mit weniger Moralin aus, als ähnliche Filme hollywoodschen Ursprungs.

Kasdans Film ist zwar alles andere als weltbewegend, hat einige Längen und ist nicht gegen Klischees gefeit. Doch diese Minuspunkte haben wenig Stich gegen den Charme, den er auf die Leinwand zaubert. «French Kiss» ist letztlich nicht mehr und nicht weniger als eine erfrischend amüsante Variation der alten Frage, ob zwei sich kriegen oder nicht. ■

Meg Ryan,  
Kevin Kline



Lawrence Kasdans Küche mit von der Partie, und man nimmt ihm den französischen Luftbus gut und gern ab.

Doch zurück zur Story. Luc will ein geraubtes Diamantencollier nach Frankreich schmuggeln. Da kommt ihm die seriös aussehende Kate gerade recht: Er versteckt das teure Stück vor dem Zoll in ihrem Gepäck. Bevor es Luc wieder in die eigene Tasche stecken kann, werden Kates Habseligkeiten gestohlen. Und zwar ausgerechnet in einem gediegenen Hotel, wo der Abtrünnige Charlie sein Liebesnest bezogen hat. Nun steht allerlei Tumult rund ums abhandengekommene Gepäck an. Charlie merkt nichts davon und verlässt Paris mit seinem neuen Schwarm derweilen Richtung Cannes. Natürlich heftet sich Kate an seine Fersen, die Frau gibt eben nicht auf, will ihren Ex-Zukünftigen um jeden Preis zurück. Und Luc steht der Sinn schon gar nicht danach, klein beizugeben. Unter

# Before the Rain

**Vor dem Regen***Frank Klubertz*

«Krieg ist, wenn der Bruder den Bruder tötet», hieß es sinngemäß übereinstimmend in den beiden grossen Filmen des diesjährigen Filmfestivals von Cannes, Emir Kusturicas «Underground» und Theo Angelopoulos' «To vlemma tou Odyssea» (Der Blick des Odysseus). Sowohl der Bosnier als auch der Griechen haben die Konflikte auf dem Balkan ins Zentrum ihrer bildmächtigen Filme gerückt und auf sehr unterschiedliche Weise versucht, die Kriegsursachen zu analysieren und Friedensperspektiven aufzuzeigen.

Bereits 1994 stellte der in Skopje geborene junge Amerikaner Milcho Manchevski in Venedig sein thematisch vergleichbar gelagertes Regiedebüt «Before the Rain» vor und erhielt dafür (ex aequo) den Goldenen Löwen. Auch sein Film befasst sich mit der grenzenlosen Tragödie auf dem Balkan, exemplarisch dargestellt am Schicksal zweier Menschen, die durch die Hand nächster Angehöriger fallen. Da ist zunächst das Mädchen Zamira (Labina Mitevska), eine moslemische Albanerin, die gegen

**Gregoire  
Colin**

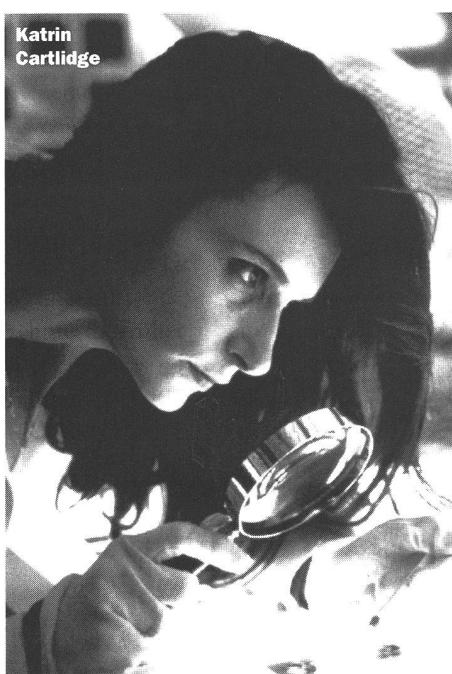
die strengen Regeln ihrer Familie aufbegehrt und sich vor den Nachstellungen ihrer Verwandten in ein orthodoxes Kloster auf mazedonischem Boden flüchtet. Zum anderen geht es um den Fotografen Aleksander (Rade Serbedzija), einen preisgekrönten Kriegsberichterstatter, der in Bosnien fahrlässig «mit der Kamera getötet» hat und sich nun aus seinem zwiespältigen Beruf in sein mazedonisches Heimatdorf zurückzieht.

Hier begegnet er der jungen Zamira und bezahlt den Versuch, sie vor einem rachsüchtigen Vetter zu schützen, mit dem Leben.

Dritte Hauptperson der als Rondo angelegten und in drei durch die Charaktere und Ereignisse verbundenen Episoden erzählten tragischen (Liebes-)Geschichte ist die Engländerin Anne (Katrin Cartlidge). Sie hat Aleksander in ihrer Londoner Bildagentur kennengelernt, kann sich jedoch nicht zwischen dem impulsiven Fotografen und ihrem zögerlichen Ehemann entscheiden, was letztlich beiden zum Verhängnis wird.

Der auf mehreren Ebenen formulierte Appell des Films an Betrachterinnen und Betrachter,

*Regie: Milcho Manchevski  
GB/Frankreich/Mazedonien 1994*

**Katrin  
Cartlidge**

Partei zu ergreifen und Stellung zu beziehen, wird noch an einer vierten Figur verdeutlicht, mit der die Geschichte beginnt und endet. Der junge Mönch Kiril (Gregoire Colin), der Zamira in seiner Klosterzelle versteckt, handelt «unbegündet» menschlich: Ohne Kenntnis der Zusammenhänge oder der persönlichen Schuld der Beteiligten tut er das Richtige aus Intuition und stellt sich schützend vor die Verfolgte, obwohl er weiß, dass seine Entscheidung ihr Opfer kosten wird.

Über weite Strecken ist Milcho Manchevskis Erstling gelungen. Die Charakterisierung der Personen und Verhältnisse, unter denen sie leben, ist überzeugend und glaubwürdig, und auch die formale Anlage der Erzählung als (nicht ganz runder Kreis) ist interessant und originell. Störend macht sich nur gelegentlich der ästhetisch-technische Hintergrund des jungen Filmemachers bemerkbar. Manchevski hat seine bisherige Regie-Erfahrung bei der Herstellung von Videoclips für die Musikindustrie erworben, was sich hin und wieder durch die (Über-)Dosierung der Effekte bemerkbar macht. Dennoch ist das erzählerische und inszenatorische Talent Manchevskis – auch für die grosse Leinwand – offensichtlich. ■

# Farinelli il castrato

Josef Lederle

**E**in kleiner Schnitt als erster Schritt auf dem Weg zum Ruhm: Mit dem begeisterten Ruf «Evviva il coltello – Es lebe das Messerchen» sollen im 18. Jahrhundert in Italien die Kastraten gefeiert worden sein, jene frühen Superstars, deren künstlerischer Erfolg ohne operativen Eingriff nicht denkbar gewesen wäre. Durch die Entfernung der Hoden verhinderte man den pubertätsbedingten «Stimmbruch» der männlichen Stimme und schuf damit ein phantastisches Sing-Organ: Eine Stimme mit dem Volumen eines erwachsenen Sängers, die zugleich aber die hohe, helle Sopran-Tonlage des Knaben beibehielt. Obwohl von der katholischen Kirche bereits 1587 verboten, gehörten die Kastraten bis ins 20. Jahrhundert zum festen Bestand der klassischen Oper; kaum ein namhafter Komponist, der nicht auch eigene Bravour-Arien für Kastraten komponiert hätte. Auf dem Höhepunkt ihres Ansehens, im 17. und 18. Jahrhundert, brachten diese Kind-Männer das Publikum mit ihrem faszinierenden Gesang, der ausserordentliche Klangfärbung und grosse stimmliche Artistik vereinte, zur Raserei. Chronisten berichten über Schwindel- und Ohnmachtsanfälle sowie über göttähnliche Huldigungen an die Kunstgeschöpfe, deren Ruhm in ganz Europa erstrahlte.

Das Schicksal eines der berühmtesten Kastraten seiner Zeit, Carlo Broschi (1705 – 1782) aus Apulien, der von Neapel bis London nur unter seinem Künstlernamen Farinelli bekannt war, nimmt der Film als Ausgangspunkt für eine farbenprächtige Annäherung an das Phänomen. Zusammen mit seinem Bruder Riccardo (Enrico Lo Verso) reist Farinelli (Stefano Dionisi) kreuz und quer durch Europa. Von Marktplatz zu Marktplatz und bald von einem Opernsaal zum anderen. Mit den ausgefeilten, ganz auf Affekt und Erschütterung bedachten

Kompositionen Riccardos, die Farinellis ungeheuer modulationsfähige Stimme wirkungsvoll zur Geltung bringen, feiern sie grenzenlose Erfolge. Ein Aufstieg, der sich nicht nur in märchenhaftem Reichtum, sondern auch in erotischen Avancen äussert, an denen beide teilhaben – so will es die Vereinbarung des symbiotischen

ihm eine Art Offenbarung ist. Nur widerwillig lässt er sich 1737 in London darauf ein, im politischen Streit zwischen Adel und Königshaus gegen den deutschen Komponisten zu agieren. Doch Händel ist auch dann noch zu keiner Zusammenarbeit mit Farinelli bereit, als dieser offen Partei für ihn ergreift. Erst als

Farinelli eine Opernpartitur Händels zugespielt wird, glaubt er sich in der Lage, dem sinkenden Stern Händels wieder Glanz verschaffen und sich im Gegenzug endlich dessen Anerkennung sichern zu können.

Gérard Corbiau hat ein Faible für Musikfilme. Sein dritter Kinofilm wie schon sein Erstling «Maestro» (1987) wurde als «Bester ausländischer Film» für den Oscar nominiert. Eine Ehrung, die in beiden Fällen in Corbiaus Fähigkeit, Opernstoffe fürs Kino zu adaptieren, begründet sein dürfte. Denn in erster Linie ist «Farinelli» ein ausserordentlich hörenswerter Film, für dessen Kastratenpart ein betörendes, synthetisches Produkt aus zwei Stimmen geschaffen wurde: Derek Lee Ragins Kontratenor und dem Sopran Ewa Mallas-Godlewskas.

Die gewaltigen emotionalen Erschütterungen, die Farinelli seinerzeit hervorrief, können im Hi-Fi-Zeitalter wohl kaum mehr nachempfunden werden. Der Soundtrack des Films (erhältlich auf CD Audivis Travelling K 1005) lässt jedoch etwas von jener magischen Faszination aufscheinen, die dem adligen Publikum damals die Contenance raubte.

Weniger gelungen ist dagegen die inhaltliche wie filmische Bewältigung des Kastratenschicksals. An was Farinelli letztlich leidet, geht in der Überfülle von Nahaufnahmen und bedeutungsschwangeren Blicken ebenso unter, wie der künstlerische Unterschied zwischen Riccardos Orientierung am Publikumsgeschmack und Händels Kompositionen



Brüderpaars. Während aber der pragmatische Riccardo das Leben eines Barockkünstlers in vollen Zügen genießt, quält Farinelli das dunkle Geheimnis seiner Kunst. Ein Sturz vom Pferd, so der Bruder, soll die Ursache gewesen sein, die zur Entmannung führte. Aber trotz des frenetischen Beifalls des Publikums und seiner erotischen Macht über Frauen bekommt Farinelli immer wieder das Stigma des Zwitters zu spüren.

Mehr noch als seine ambivalente geschlechtliche Identität nagt an Farinelli die künstlerische Ablehnung durch Georg Friedrich Händel (Jeroen Krabbe), der ihn und seinesgleichen als unnatürliche Kreaturen verachtet. Seit ihrer ersten Begegnung 1728 in Neapel, die im Streit endete, sehnt sich Farinelli nach der Anerkennung des Deutschen, dessen Musik

Elsa Zylberstein,  
Stefano Dionisi



mehr behauptet als herausgearbeitet wird. Statt den Figuren Tiefe zu geben, schwelgt die Kamera in erlesenen Dekors, umschmeichelte kostbare Stoffe und

ausladende Bankette, als gelte es, Stilleben vorzuführen. Eher degoutant wird diese Kunst in den erotischen Szenen, die an barocke Sinnenfreudigkeit anknüpfen

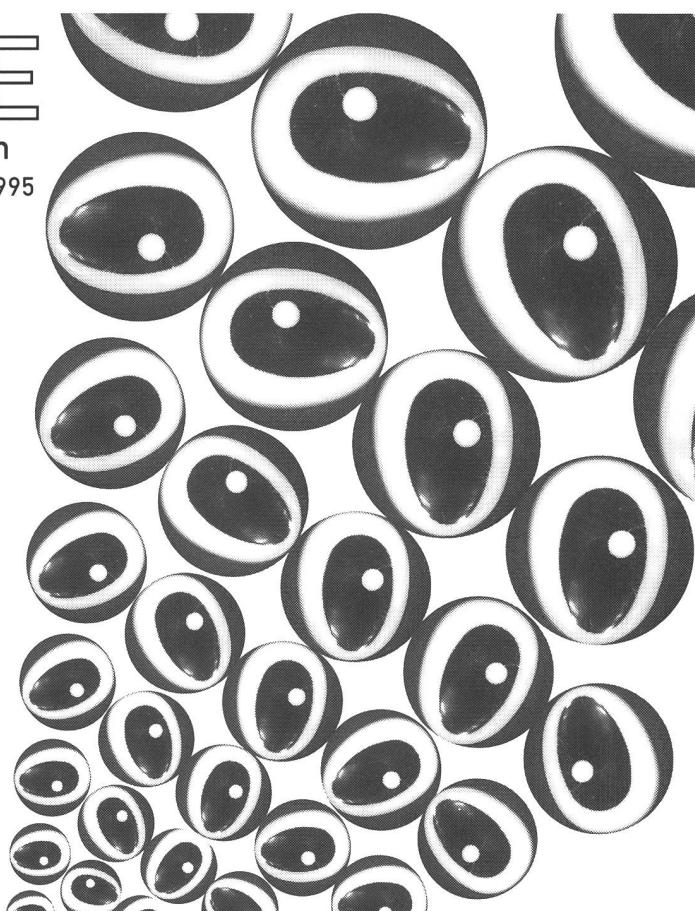
wollen, aber eher geeignet sind, den Film zum Edelporno zu stilisieren. Bei aller historisierenden Kunstfertigkeit kann Gérard Corbiau nicht verdecken, dass es ihm mehr um eine Auseinandersetzung mit Formen modernen Star-Ruhms zu tun war, als sich dem Phänomen der Kastraten zu nähern. Doch auch dabei bleibt er an der Oberfläche haften. Zwar umkreist er beständig die engrenzende Macht der Musik, ihre aphrodisiakisierende Wirkung. Doch bis auf wenige Augenblicke verschenkt Corbiau vertiefende Einsichten in das Verhältnis von Megastar und Fan, lässt er den Zusammenhang zwischen Hingabe an eine Kunst und deren Ausstrahlung auf andere unbeleuchtet. Anregend sind dagegen die lose eingestreuten Reflexionen der Broschi-Brüder über ihre emotionale wie materielle Abhängigkeit von der Musik – deutliche Hinweise auf die tiefe Ambivalenz des Showgeschäfts. ■

Inserat

# FANTOCHE

1. Int. Festival für Animationsfilm  
in Baden/Schweiz 26. Sept. bis 1. Okt. 1995

- Über 300 Filme aus der ganzen Welt
- Die besten Animationsfilme der letzten Jahre
- Internationaler Wettbewerb
- Spezialprogramme Osteuropa, Women & Animation
- Werkschau Brothers Quay, Pritt Pärn, Richard Goleszowski
- Cartoons u.v.m.
- Vorträge, Workshop, Ausstellungen, Konzerte



# Waterworld

Regie: Kevin Reynolds  
USA 1995

Franz Everschor

**E**in Film, der rund 175 Millionen Dollar gekostet und sich damit für die unrühmliche Position des bislang teuersten Films aller Zeiten qualifiziert hat, weckt automatisch Erwartungen, die er nicht erfüllen kann. Die grössten Kosten wurden durch unvorhergesehene Komplikationen und Katastrophen während der Dreharbeiten verursacht, konnten sich im Film also ohnehin nicht niederschlagen. Andererseits ist fraglich, ob

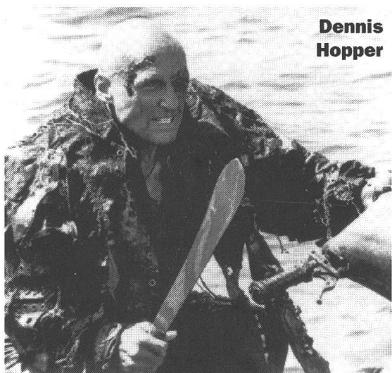
dass die Wiederverwertungskette irgendwann zu einem Ende kommen muss.

Die Macher des Films haben ihre rudimentäre Story beim Wort genommen und sich dem Recycling-Prozess angeschlossen. Ihr Film ist eine wilde Mischung aus Science-Fiction, Piraten- und Sklavenfilmen, vor allem aber immer wieder aus endzeitlicher «Mad Max»-Ideologie. Das Konzept von «Mad Max II» (1981), aus der Wüste aufs Wasser transponiert, liefert die Grundbestandteile von «Waterworld» wie eine simple mathematische Gleichung. Kevin Costner, als der namenlose «Mariner», eine bereits ansatzweise zum Fisch mutierte Spezies Mensch, ist das genaue Abbild von Mel Gibsons Einzelgänger, die von Dennis Hoppers Deacon angeführte Horde eine Abwandlung der Humungus-Bande. Mit einer Zugabe wohlvertrauter Clint Eastwood-Reminiszenzen sichert sich der Held dann auch noch den Abgang in die mythenhafte Einsamkeit.

Von «Handlung» kann eigentlich kaum die Rede sein. Im Grunde ist alles, was passiert, nichts anderes, als die permanente Variation ein- und desselben

Themas. Das Thema heisst Überleben; die Variationen sind meist handgreifliche Auseinandersetzungen. Ziel der Begehrlichkeiten ist ein kleines Mädchen, auf dessen Rücken eine mysteriöse Landkarte tätowiert wurde, die den Weg nach Dryland beschreibt. Wer das Mädchen hat, wird als einziger das Stück verbliebenen Landes erreichen, von dem niemand genau weiss, ob es überhaupt existiert.

Wenn jemand sein ganzes Leben lang auf der horizontlosen Unendlichkeit riesiger Wasserflächen herumgesegelt ist, kann er psychisch wohl kaum anders beschaffen sein als Costners mürrischer, nur an sich selbst denkender Mariner. Der ist kaum die Art Heldenfigur, die das Publikum im Kino zu erwarten pflegt. Das kleine Mädchen will er ungerührt über Bord werfen, damit sein Katamaran nicht unnütz belastet wird (denn er, der Fischmensch, macht sich nichts aus dem mysteriösen Land), und seine andere, unfreiwillig aufgegebene Passagierin behandelt er mit rüder Verachtung. Es dauert lange, bis dieser Fisch von einem Menschen anfängt, so etwas wie menschliche Gefühle zu entwickeln. Und selbst dann gestattet ihnen



**Dennis Hopper**

höherer finanzieller Aufwand grundsätzlich eine Garantie für filmische Qualität ist. «Waterworld» entpuppt sich als technisch perfektes, momentweise sogar unterhaltsames Recycling-Unternehmen. Damit liegt es künstlerisch ganz auf dem Niveau seiner Story, die ebenfalls vorwiegend vom Recycling-Effekt lebt. Alles muss wiederverwertet werden in der Rest-Gesellschaft, die nach der Katastrophe geschmolzener polarer Eismassen übrig geblieben ist. Von trockenem Land wissen die auf dem und im Wasser existierenden Überlebenden nur noch aus Erzählungen. Das «Dryland», nach dem sie alle suchen, hat noch nie jemand gesehen. Sie leben von den dürfstigen Überbleibseln der untergegangenen Kultur und müssen alles, was ihnen geblieben ist, wiederverwerten, solange es nur geht. Nicht nur menschlicher Urin (wie gleich in der ersten Szene zu erfahren ist), sondern sogar der menschliche Körper sind Recycling-Objekte. Es ist absehbar,

**Jeanne Tripplehorn**



**Kevin Costner**



die Regie keinen breiten Raum. Impnierender ist der Mariner schon bei der Verteidigung seines armseligen, aber ingenios zusammengeflickten Lebensreiches. Wenn es ums Kämpfen geht, verlässt ihn zwar auch nicht das Mürrsche, aber er erweist sich als einfallsreicher Athlet, der seinem einäugigen Rivalen das Leben schwer macht.

Auf diese Kampfszenen setzt die Inszenierung ihre ganze Hoffnung. Sie sind technisch ohne Fehl und Tadel (dankenswerter Weise auch weniger blutrünstig als im «Mad Max»-Vorbild). Doch der von Terminator und Batman verwöhnte (verdorbene?) Kinogänger wird sie vermutlich nicht als besonders sensationell empfinden. Was viel mehr ihren Reiz ausmacht, ist die bizarre Szenerie, in der sie sich abspielen. Obwohl der Film (zu seinem Nachteil) kaum jemals Humor aufbringt, macht es doch einigen Spass, die Kampfszenen darauf zu beobachten, wie all die einschlägigen Vorbilder aus ganzen Generationen von Historienschinken und modernen Gewalt-

filmen zu einer artifiziellen Mixtur von durchaus eigener Attraktivität verwandelt werden. Unvermittelt entdeckt man mittendrin sogar ein paar Anspielungen von tieferem Symbolcharakter, die aber so vereinzelt sind, dass man vermuten muss, sie seien aus einem andersgearteten Drehbuchentwurf versehentlich übriggeblieben. Da hört das kleine Mädchen mit der Landkarten-Tätowierung zum Beispiel auf den Namen Enola (ein Hinweis auf die «Enola Gay», die 1945 die erste Atombombe auf Hiroshima abgeworfen hat?), und das rostzerfressene Schiff, mit dem Deacons Sklavenheer schliesslich im Meer versinkt, entpuppt sich als das Wrack der umweltverpösten Exxon Valdez.

Zu dem, was einen wirklich aufregenden Film hätte abgeben können, findet «Waterworld» leider nur in wenigen Augenblicken seiner zweistündigen Wasserreise. Bezeichnenderweise sind es die seltenen stillen Momente, in denen der Film am hintergründigsten funktioniert, in denen für ein paar kurze Minu-

ten die beunruhigende Vision grosser Science-Fiction-Vorbilder aufscheint. Vor allem ist es eine knappe Unterwasserszene, in der auf dem Meeresgrund plötzlich die verschwommenen Umrisse einer Grosstadt und die Reste einer vom Tang überwucherten Seilbahn erkennbar werden. Wolkenkratzer und Berge tief unter der Wasseroberfläche – Zeugen einer in ihren Konsequenzen schier unvorstellbaren Katastrophe. Es ist typisch für «Waterworld», dass er bei allem, was seiner Story hätte Dimension geben können, nur im Vorbeigehen anhält. Es ist ebenso typisch, dass selbst ein 175 Millionen teurer Film es nicht mehr fertig bringt, eine richtige Geschichte zu erzählen. Ungezählte Autoren haben am Drehbuch von «Waterworld» mitgewirkt (auch wenn nur zwei von ihnen im Nachspann genannt werden), aber Erfindungsgeist ist letztlich nur in die Actionszenen investiert worden. Charaktere und Handlung sind statisch und seltsam phantasielos: Manipulationsentwürfe für Computer-Zeitalter. ■

# When Night Is Falling

Regie: Patricia Rozema

Kanada 1995

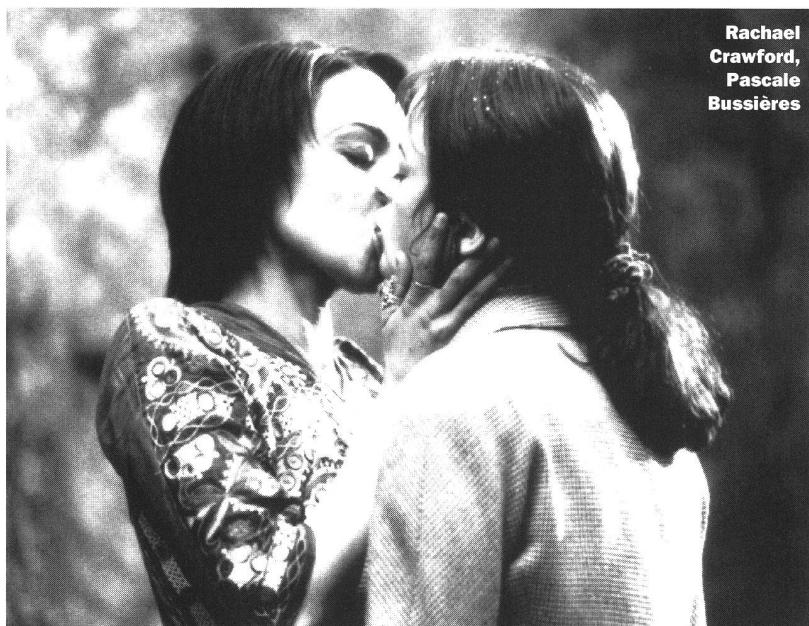
Gerbart Waeger

**V**on der Psychologie der Figuren und von der dramaturgischen Konzeption her ist Patricia Rozemas neuer Film eine Weiterentwicklung ihres erfolgreichen Spielfilmerstlings «I've Heard the Mermaids Singing» aus dem Jahr 1987 (ZOOM 22/87). Die damals 29jährige Kanadierin hatte darin mit einer hinreissend poetischen Leichtigkeit drei Stilebenen (subjektives Erleben, Traumsequenzen und Aussenwelt) zu einem Film über den Einstieg einer jungen Träumerin ins Milieu moderner Künstler verbunden. Drehte sich das Geschehen dort letztlich um das Medium der Malerei, die einmal gefühlsmässig erlebt, einmal klug interpretiert wurde, so wird in «When Night is Falling» die geordnete, von kirchlicher Religiosität bestimmte Welt der bürgerlichen Sicherheit einer als «sündig» erfahrenen Sphäre der Freiheit und des Abenteuers gegenübergestellt.

Der unerklärliche Tod ihres kleinen Hundes bringt Camille (Pascale Bussières), Lehrerin für klassische Mythologie an einem christlichen College, völlig aus dem Gleichgewicht – und in einen Zustand psychischer Labilität, die sie für ihre aus dem Unbewussten aufsteigenden Wünsche besonders anfällig macht. Camille hat ein Verhältnis mit ihrem Berufskollegen Martin (Henry Czerny). Unter der Bedingung, dass sie diese Beziehung durch eine Ehe legalisiert, könnte sie mit Martin zusammen die Leitung des Colleges übernehmen. Zur gleichen Zeit macht sie in einem Waschsalon die Bekanntschaft der in einem Zirkus arbeitenden Illusionistin Petra (Rachael Crawford). Petra findet Gefallen an der in ihrem religiösen Weltbild befangenen Lehrerin und lockt sie mit einer List in ihren Wohnwagen. Dort erliegt Camille nicht nur den Verführungskünsten der exotischen Künstlerin, sondern auch der freiheitlich anmutenden Zirkusatmosphäre. Die in expressiven Bildern beschworene Welt der Artisten und der

verwirrenden Illusionen wird für Camille zum Sinnbild einer neuen, ihr bisher unbekannten Lebenskunst. Im Dilemma ihrer Dreiecksbeziehung zwischen Freund und Freundin erfährt sie den schmerzlichen Einbruch des Unversicherbaren in ihr bisher so stabil

mente zum Ausdruck zu bringen. Dem nüchternen Realismus, mit dem Camilles Alltag gezeichnet wird, stehen die phantasievollen, sinnlichen Szenen ihres neuen Erfahrungsbereichs gegenüber. Dabei scheut sich die Filmautorin nicht, ihre Vorstellungen auch verbal zu um-



Rachael Crawford, Pascale Bussières

scheinendes Leben in materieller und seelischer Geborgenheit.

Love for a woman is in the eyes of Camille's otherwise more understanding superiors, Reverend de Boer (David Fox), a sin. Martin would be ready for reconciliation, but demands from Camille a clear decision. But such a thing can't be done by a young woman who is not used to being overburdened. Once again, the motif of the dead dog – this time with a clear symbolic meaning: A beloved, but not lasting, tragic life attitude is in Camille's death.

Similarly to «I've Heard the Mermaids Singing», Patricia Rozema also here depicts different life areas through different styles.

«Seltamer als Phantasie, wahrer als das Leben» lautet das Motto des «Sircus of Sorts», in dem Petra ihr Leben fristet. Unübersehbar hat the Tochter calvinistischer Einwanderer aus Nordholland autobiografische Elemente in ihren Film einfließen lassen. «Als ich jung war, war ich sehr religiös», erinnert sie sich. «Und Sinnlichkeit hat mich schon immer fasziniert.» Dass sich diese Sinnlichkeit im Film deutlicher in Camilles Beziehung zu Petra äußert als in der zu Martin, ist kein Zufall. «In einer Liebesgeschichte zwischen zwei Frauen hat man eine unglaubliche Freiheit, wirklich romantisch zu sein», erklärt Patricia Rozema. «Wenn sich eine Frau in eine andere Frau verliebt, fallen die Bedenken weg, das Weibchen irgendeines Mannes zu sein.» ■

# Zero Patience

**Null Geduld***Oliver Rabayel*

**K**aum eine Kunstform verschliesst sich heute noch dem Thema Aids. Das geht von bildender Kunst über Musik bis zu Bühnenstücken, die sich dann, insbesondere am und um den Broadway, dem Thema mit grossem Ernst und gerne in Form eines Melodrams annehmen. Ein Musical über Aids zu schreiben und dies gleich für einen Film zu konzipieren, bereichert diese Palette, auch wenn es zunächst gewagt erscheinen mag. Für den jungen kanadischen Regisseur John Greyson stellt dieses Genre im Gegenteil eine «Sicherheitszone für experimentelle Freiheit» dar, die das gängige narrative Kino nicht biete. Tatsächlich zeugt «Zero Patience» von reicher visueller Phantasie und bietet Kurioses, Groteskes und Surreales auf, das allerdings bei näherem Hinsehen der Wirklichkeit ziemlich nahe kommt. Gerade die schrillen Ge- sungsnummern gehen in ihrer treffenden Satire und Polemik am weitesten.

Es geht um den sogenannten «Patient Zero», einen frankokanadischen Steward, der aus heutiger Sicht der Forschung den Aids-Virus nach Nordamerika gebracht haben soll. Ein viktorianischer Sexforscher namens Richard Francis Burton (John Robinson), der dank einem Jungbrunnen unsterblich geworden ist, stösst eines Tages auf diesen Fall und sieht in ihm eine wertvolle Bereiche rung der makabren Seuchenschau, die er in seinem Museum installiert hat. Mit

einer Videokamera bewaffnet, sucht er alle möglichen Kontaktpersonen jenes Patienten auf, über den sie dann ein Statement abgeben sollen. Für Burton ist der Fall klar: Patient Zero hat die Ansteckung und mithin den Tod seiner zahlreichen Sex-Partner bewusst in Kauf genommen, ja gewollt. Da tritt einer auf die Szene, der es besser wissen muss: Patient Zero selbst, der sich schlicht Zero (Normand Fauteux) nennt. Nur Burton kann ihn sehen, denn Zero ist vor Jahren gestorben; und dieser Zero relativiert nicht nur alle für sicher gehaltenen Theorien, er wird auch Burtons Liebhaber.

«Eine Kultur der Gewissheit wird alle Zweifel beseitigen», heisst es zu Anfang in einem Song: Burton steht für die Empiriker, die Zahlersammler und gleichzeitig für die Naivität und Ignoranz, mit der Forschung und Öffentlichkeit dem Aids-Problem oft gegenüberstanden und -stehen. So gesehen ist «Zero Patience» die Antwort auf den Film «And the Band Played on» (Robert Spottiswood, USA 1993), in dem jüngst die Anfänge der Aids-Forschung als Detektivgeschichte inszeniert worden sind, der dabei ungleich mehr Umsicht zeigte als das Melodram «Philadelphia» (Jonathan Demme, USA 1993), aber letztlich den Patienten Zero als Wurzel des Übels (in Amerika) festschrieb. «Zero Patience» entlastet ihn zum Teil als einen der ersten, die sich der Forschung zur Verfü

*Regie: John Greyson  
Kanada 1993*

gung stellten und die sexuelle Übertragung von Aids aufdecken halfen. Vor allem aber wird der Sinn des Gelehrtenstreits in Frage gestellt, ob nun er an allem Schuld hat oder die Grüne Meerkatze, die den Virus in Afrika erstmals auf den Menschen übertragen haben soll (auch hier darf sich die Betroffene selbst, verwandelt in einen Sänger, rechtfertigen und die Sündenbock-Rolle von sich weisen). Den Aids-Aktivisten der *actup*-Bewegung, die ebenfalls zu Wort kommen, geht es um «Kontrolle» über Pflege, Ärzte, Forschung und um Absenkung der Preise für Aids-Medikamente, an denen die Industrie masslos verdiene. Gerade solchen sehr konkreten Forderungen verleiht ein in eingängige, kraftvolle Rockmusik umgesetztes Klagelied eine ausserordentliche Wirkung.

Null Geduld, so der Sinn des Titels, haben die Betroffenen mit der Haarspaltterei der Forscher, den Vorurteilen der Öffentlichkeit, den Geschäftsinteressen der Pharmaindustrie. John Greyson, der mit «Zero Patience» seinen zweiten langen Film gedreht hat, hält den aus seiner Sicht wahren Schuldigen am Ausmass der Seuche den Spiegel vor, humorvoll, manchmal nicht ohne Bitterkeit und stets mit grosser Lust an Überspitzung und Provokation: So kommen hier auch zwei männliche Hinterteile zu Wort bzw. Gesang, ebenso wie Miss HIV persönlich. ■



# The First Knight

Der erste Ritter

Regie: Jerry Zucker  
USA 1995

Daniel Kothenschulte

**K**eine Avantgarde ohne ihre Gegenbewegung. Während Quentin Tarantino ein Kino der *coolness* entwirft und dabei die konventionellen Erzählmuster Hollywoods auf verblüffende Weise dekonstruiert, und sich das Action-Genre dem immer schnelleren Rhythmus des Techno-Zeitalters annähert, ergeht man sich andernorts in Tradition, Ruhe und Sentiment. Nach «Rob Roy» und «Braveheart» kommt nun das dritte aufwendige Kostümdrama aus Hollywood. Einmal mehr geht es um einen der beliebtesten mythischen Stoffe Europas – den keltischen Sagenkreis um den walisischen König Arthur/Artus und seine Tafelrunde –, den sich auch das Kino in seiner 100jährigen Geschichte schon öfters anzueignen versuchte.

Niemand kann mit Sicherheit sagen, ob es den legendären König Arthur je gegeben hat. Er wird als Knabe wohl kaum das Schwert Excalibur aus dem Stein gezogen haben, und auch sein Lehrer Merlin wird der Phantasie der Geschichtenerzähler entstammen. Ein anderer Teil des Sagenstoffes ist jedoch nur allzu menschlich: die Rivalität zwischen Arthur und Lancelot, dem ersten Ritter der Tafelrunde, um die Liebe der Königin Genivière – oder Lady Guinevere, wie sie diesmal heißt. Auf den irdischen Teil der Geschichten also konzentriert sich diese Filmvariante.

Gleich zu Beginn tritt jener Abenteurer auf den Plan, dem man einmal den Zusammenbruch der ehrwürdigen Tafelrunde anlasten wird. Noch aber streift Lancelot (Richard Gere) durch die Wälder, verpflichtet allein seinem Übermut. Als Lady Guinevere (Julia Ormond), unterwegs zur Hochzeit mit Arthur (Sean Connery), entführt wird, ist Lancelot rettend zur Stelle. Auf Schloss Camelot beteiligt er sich an einem waghalsigen Wettkampf um einen Kuss von ihren Lippen. Auch wenn ihm dieser einstweilen verwehrt bleibt, hat er ihre heimliche Liebe doch längst gewonnen. Seine Berufung in



die Tafelrunde fordert unweigerlich den Konflikt heraus, auch wenn ein gemeinsamer Feind die Recken vorerst eint: Fürst Malagant (Ben Cross), ein gefallener Ritter, der Camelot erobern möchte. Arthurs moralischen Zusammenbruch angesichts des Verlustes von Guinevere nutzt er zum entscheidenden Gefecht, das dem König das Leben kostet, Lancelot jedoch siegreich beenden wird.

Jerry Zucker hat einen ungewöhnlichen Zugang zum Genre-Kino, das er bisher respektlos parodierte, um nun mit ähnlicher Entschiedenheit ernste Dramen zu inszenieren. Wie bereits in «Ghost» (1990) ist man sich nie ganz sicher, wie ernst es ihm dabei wirklich ist, wenn er hemmungslos die Register der Rührung zieht. Das ist auch durchaus legitim für einen solchen Abenteuerstoff, und die erste Hälfte des Films braucht den Vergleich mit filmischen Ahnen nicht zu fürchten. Problematisch aber ist die Reduktion der weiteren Geschichte auf ein banales Eifersuchtsdrama, das weniger von Ehre und Treue oder – moderner – von Liebe und Verletztheit als von gekränkter Eitelkeit erzählt. Jegliche Tiefe lässt dieser Konflikt vermissen, was angesichts der bedeutenden literarischen

und filmischen Annäherungen bedauerlich ist. Insbesondere Joshua Logans Musicalversion «Camelot» (1967) wusste den Stimmungsgehalt dieser Dreiecksgeschichte wundervoll herauszuarbeiten.

Völlig lieblos ist die Figur des Schurken gestaltet: Selbst ein Käpt'n Kirk hatte stets würdigere Gegner als sie nun König Arthur und Ritter Lancelot vergönnt sind. Nicht nur in der Zeichnung des idyllischen Mikrokosmos Camelot im Kampf gegen kulturlose Eindringlinge erinnert «First Knight» an das Science-Fiction-Genre. Vor allem Ausstattung und Kostüme sind von einer geradezu futuristischen Modernität. Diese Stilisierung ist das Originellste an dieser Fassung. Kostümbildnerin Nana Cecchi hat alle Bewohner Camelots in Dunkelblau und Schwarz gekleidet, in bestechender Eleganz. Und die Bauten von John Box zeigen Camelot als zauberhaftes Märchenland, als magisches Königreich, aber so wenig lebenstauglich wie Disneyland. Was Zuckers glücklose Inszenierung in den Kammer spielen verschenkt, retten die Schauwerte in den Massenszenen. Zu einem überzeugenden Gesamteinindruck reicht dies freilich nicht. ■