

Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 47 (1995)
Heft: 12

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: 11.01.2026

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

To Die For

Regie: Gus Van Sant
USA 1995

Michael Lang

Suzanne Stone (Nicole Kidman) weiss genau, was sie will: Karriere machen, mit allen Mitteln, um jeden Preis und vor allem ohne Skrupel. Die Tochter aus gutbürgerlichem Hause ehelicht – gegen etliche familiäre Vorbehalte – den filouhaften, schmucken, aber etwas biedereren und gutmütigen Italo-Amerikaner Larry (Matt Dillon), der zusammen mit seinen Eltern das erste Pizza-Restaurant am Ort führt. Kaum aber ist die junge Frau Stone privat existentiell einigermaßen etabliert, schickt sie sich an, höhere Ziele anzupeilen. Sie will auch beruflich weiterkommen.

Weil sie aber über keine besonderen, herausragenden Fähigkeiten verfügt, versucht sie ihr Glück dort, wo die verführerische Vorspiegelung falscher Tatsachen und die Kunst der effektvollen Täuschung nicht selten zum Credo wird: beim Fernsehen. Nicht hinter der Kamera natürlich, sondern kokett davor. Leider lechzt Suzanne in Little Hope, New Hampshire – tief in der Provinz also – nach medialem Ruhm. Dort aber geht bloss eine lokale Fernsehstation auf Sendung und produziert kaum mehr als knapp und ideenlos bebildertes Radio. Doch dies ficht die ehrgeizige Frau Stone

nicht an. Sie hat genaue Vorstellungen, wie man den Laden auf Vordermann – beziehungsweise auf Vorderfrau – bringen kann.

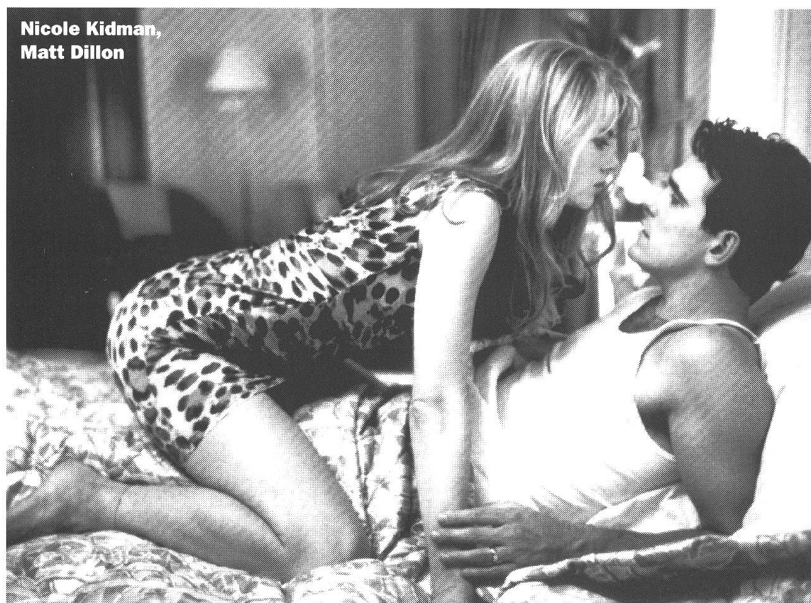
Immer wieder legt sie dem Leiter des Senders abenteuerliche Konzepte vor, und eines Tages wird sie tatsächlich angeheuert: Die flotte Suzy darf nun die Wetterfee spielen. Sie packt diese Chance, vermittelt dem staunenden Publikum fortan Klimakurven und Temperaturstürze mit barbiehaftem Sex-Appeal, mit frivolen Augenaufschlägen und boulevardesker Gestik. Sowas hat man in Little Hope nun echt noch nie gesehen, und der Erfolg bleibt nicht aus: Suzy wird ein Star und die Pizzeria ihres Gatten Larry floriert besser denn je.

Was sich wie eine mediale Hintertreppen-Komödie andeutet, verdichtet sich im famos inszenierten, blendend gespielten Film des amerikanischen Regisseurs Gus Van Sant («Drugstore Cowboy», 1989; «My Own Private Idaho», 1990; «Even Cowgirls Get the Blues», 1993) zu einem beklemmenden Thrillerstück. Der intelligente, auf dem gleichnamigen Roman von Joyce Maynard basierende Plot weist nach, wie journalistische Scharlatanerie das Massenmedi-

um Fernsehen als Werkzeug einsetzen kann, um ein labiles Publikum nicht nur zu verführen, sondern zu missbrauchen.

Suzanne personifiziert diese Art der Rattenfängerei: Sie nutzt ihre Popularität schamlos aus, um einen diabolischen Plan in die Realität umzusetzen. Weil sie sich nämlich von ihrem gar bequem gewordenen Latin Lover in ihrem Spielraum eingeeengt fühlt, beschliesst sie, ihn umbringen zu lassen. Natürlich ist sie zu clever, um die böse Tat selbst zu begehen und setzt deshalb voll auf eine besonders perfide Hinterlist. Erst empfiehlt sie sich in der lokalen Schule als Medien-Kursleiterin und macht sich so an drei schwer pubertierende Teenager – ein Mädchen und zwei Jungen – heran. Dann heuchelt sie Anteilnahme an deren Problemen, ködert ihre Opfer mit luftschlossartigen beruflichen und emotionalen Zukunftsperspektiven. Der besonders desillusionierte Jimmy (Joaquin Phoenix) wird gar noch zum hörigen Geliebten gemacht und erpresserisch zum Verbrechen genötigt. Doch der Mord wird derart läppisch ausgeführt, dass die Polizei die jugendliche Täterschaft umgehend überführt.

Was wird nun aus Suzy? Wird auch sie zur Rechenschaft gezogen oder zieht sie den Kopf schlau aus der Schlinge? Dass Drehbuchautor Buck Henry und Gus Van Sant im süffig erzählten, spannenden Film eine absolut plausible, aber doch überraschende Antwort finden, sei hier immerhin verraten. Die wahre Qualität von «To Die For» erwächst allerdings nicht allein aus der Fähigkeit der Macher, einen kriminalistischen Fall filmisch überzeugend und erst noch mit bitterbösem Witz aufzulösen. Nachhaltiger bleibt einem in Erinnerung, wie hier – von der Montage her besonders raffiniert konstruiert – mit einem feinen Gespür für dramaturgische Zwischentöne ein vordergründig heiles soziales Umfeld als Brutplatz unmenschlicher Verhaltensweisen entlarvt wird. Was sich in Little Hope, diesem kleinurbanen Sym-



Nicole Kidman,
Matt Dillon

Joaquin Phoenix
(vorne), Nicole
Kidman



bol für ein modellhaftes Biotop des Spiessigen abspielt, zeigt deutlich auf, wohin ein sinnentleerter, unethischer Umgang mit dem Massenmedium Fernsehen führen kann.

«To Die For» ist dank dem Augenmass des Regisseurs, dank seinem Verzicht auf Effekthascherei und dank einer erstaunlich souveränen Performance der Hauptdarstellerin Nicole Kidman zu

dem geworden, was Oliver Stones gewaltstrunkene Film-Maschine «Natural Born Killers» (ZOOM 10/94) nicht zu leisten imstande war: zu einer echten Medien-Satire. ■

«Ich hätte ein anderes Ende vorgezogen»

Gus Van Sant über seinen bislang teuersten Film «To Die For».

Michael Lang

Gus Van Sant, wie sind Sie auf das Projekt zu Ihrem Film «To Die For», der mit einem Budget von 15 Millionen Dollar teurer als Ihre früheren Arbeiten ist, gestossen?

Die Filmrechte für Joyce Maynards Roman wurden der Produzentin Laura Ziskin, die zuvor unter anderem Garry Marshalls «Pretty Woman» oder Stephen Frears «Hero» produziert hatte, angeboten. Sie fragte Drehbuchautor Buck Henry und mich, ob wir an dem Projekt interessiert wären. Da wir schon lange etwas zusammen realisieren wollten und uns der Stoff sehr zugesagt hat, sind wir eingestiegen.

Wie muss man sich den Weg vom Roman zum Drehbuch vorstellen?

Buck Henry, der als Schauspieler in meinem letzten Film «Even Cowgirls Get the Blues» zu sehen war und auch in «To Die For» kurz auftritt, schrieb das Drehbuch allein. Er ist immer bemüht, auf eine literarische Weise an Themen heranzugehen, sehr exakt, präzise zu erzählen. Damit verfügt er über eine Qualität, die mir selber weitgehend abgeht. Ich liebe es, Dinge immer wieder neu zu formulieren, Skripts umzuschreiben, verschiedene Versionen zu entwerfen, ganze Charaktere umzuformen. Bei diesem recht aufwendigen Projekt bestand nun ein-

strenger Zeitplan, und man war angehalten, eng mit dem Studio und der Produktion zusammenzuarbeiten. Bucks Stil passte also bestens ins Konzept.

Maynards Roman orientiert sich an der Technik der sogenannten *spoken word novel* – das heisst, dass dabei die einzelnen Charaktere über direkte Aussagen – etwa über Interviews – eingeführt werden. Die Summe dieser Einzelteile formt dann die Handlung aus. Für Biografien wird ja meistens eine ähnliche Vorgehensweise gewählt. So betrachtet, haben wir es mit einer recht populären Arbeitstechnik zu tun. In meinem Film finden sich somit auch Fernsehinter- ►

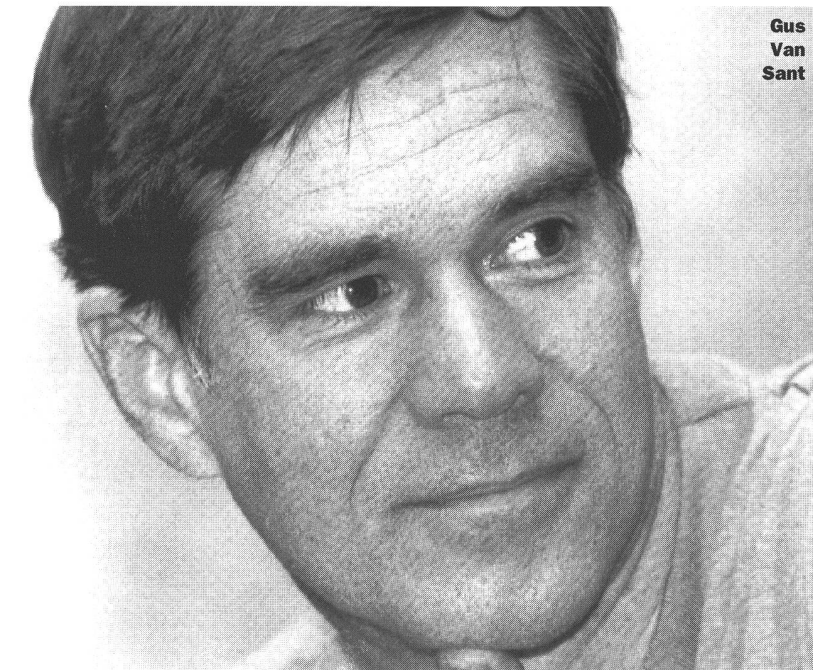
► views, Ausschnitte aus Talkshows, ergänzende Spielszenen.

«*To Die For*» ist ein Thriller mit medien-satirischen Elementen, in etwa sogar vergleichbar mit Oliver Stones «*Natural Born Killers*», der diese Verbindung zumindest angestrebt hat. Was denken Sie über Stones Film?

Er war mir zu laut, kam mir vor wie eine Art Happening. Zuweilen hatte ich sogar den Eindruck, die Charaktere würden regelrecht ausgebeutet und spielten ihre Rollen vor allem für die Kamera. Als ich das gespürt habe, hat mich der Stil, der ganze Film nicht mehr interessiert.

Die schauspielerische Leistung der Australierin Nicole Kidman ist beeindruckend. Sie tritt in Ihrem Film zum ersten Mal gegen das ihr immer noch anhaftende Image der an der Seite eines Mannes agierenden Darstellerin an...

Genau, das finde ich auch. Die Figur der Suzanne, die sie spielt, ist natürlich eine ideale Herausforderung für eine starke Frauenpersönlichkeit. Nicht zuletzt darum, weil im Film die weibliche Hauptfigur von zwei männlichen Hauptfiguren assistiert wird. Nun gibt es immer noch nicht allzu viele Schauspielerinnen, die



**Gus
Van
Sant**

derartig differenzierte Rollen übernehmen können. Demi Moore, Jodie Foster oder Meg Ryan, die an unserem Film sehr interessiert war, können das meiner Meinung nach. Doch all diese Damen sind mittlerweile in eigenen Produktionsfirmen engagiert und entwickeln ihre Projekte selber. Nicole Kidman gehörte noch nicht in diese Kategorie, so kam die Zusammenarbeit mit ihr zustande. Wir haben gesehen, dass sie tatsächlich über die Fähigkeit, den Willen verfügt, einen komplexen Part zu gestalten, und ich denke, dass ihr «*To Die For*» Gelegenheit gegeben hat, endlich ihr Image zu korrigieren.

Frau Kidman spielt eine ehrgeizige, machtgierige, aber auch seltsam oberflächliche Person. Fallen Ihnen dazu reale Vorbilder ein?

Solche Charaktere kommen in meinen Augen in einer sozial homogenen Mittelstandsgesellschaft häufig vor, besonders in gewissen Gegenden der USA. Ein Freund von mir, der Regisseur Todd Haynes, ist im

kalifornischen San Fernando Valley aufgewachsen und hat mir einen ähnlichen Typus einmal so beschrieben: Es sind Leute, die den Bezug zur Realität ausserhalb ihres engen, wohlstrukturierten Umfelds verloren haben, die über keine eigene Meinung verfügen, einer saubergewaschenen *Middle of the Road*-Gesellschaft entstammen, in der alles in scheinbar konfliktlosen, angepassten Bahnen abläuft.

Ohne das Ende von «To Die For» verraten zu wollen, doch eine Frage dazu: Entspricht der Schluss, wie er im Film zu sehen ist, Ihren Vorstellungen?

Wir haben uns in dieser Hinsicht an die Romanvorlage gehalten. Aber ich sage Ihnen gerne, dass wir verschiedene Auflösungen geprüft und ein anderes Ende gefilmt haben, das mir persönlich sogar wesentlich besser gefallen hätte! Dieses Finale hätte den beteiligten Parteien – der Täterschaft, der Familie des Opfers und vor allem der Polizei – mehr Spielraum gelassen und die Moral der Story hätte sich hintergründiger präsentiert. Doch auch hier waren wir – aufgrund der Produktionsbedingungen – nicht ganz frei; somit hat der Schnitt eben eine Situation geschaffen, die weniger vielschichtig ist, als ich sie mir gewünscht hätte.

Gus Van Sant, wir danken Ihnen für dieses Gespräch. ■



**Nicole
Kidman**

Yao a yao yao dao waipo qiao

Regie: Zhang Yimou
China/Frankreich 1995

Shanghai Triad/Shanghai Serenade

Pierre Lachat

Die Zensur in Beijing behindert, verbietet und verstümmelt seine Arbeiten gewohnheitsmässig. Andererseits ist Zhang Yimou ebenso regelmässig – nämlich fünfmal in den vergangenen sechs Jahren – mit internationalem Erfolg bedacht worden. «Hong gaoliang» (Das rote Kornfeld), «Judou», «Dahong denglong gaogao gua» (Die vierte Konkubine), «Qui Ju da guansi» (Qui Ju, eine chinesische Frau) und «Huozhe» (Leben!) bilden eine Reihe, die (mindestens derzeit) weltweit unvergleichlich ist an Farbigkeit, Stilsicherheit und elementarer erzählerischer Kraft. Der müde alte Westen, mehr und mehr aufs Verdrehte, Komplizierte und Übersteigerte verwiesen, bringt kaum noch Ur-Episches von solcher Art hervor. Zusammen mit Chen Kaige, dessen Kameramann er vor 1988 zweimal war, hat Zhang Yimou begründet, was man den neuen ostasiatischen Stil nennt. Die künstlerische Blüte geht mit dem politischen und wirtschaftlichen Aufstieg einer ganzen Reihe von Ländern der Region (nicht nur Chinas) einher.

«Shanghai Triad» ist Zhang Yimous erster offensichtlicher Fehlschlag. Der unerhört gedrängte Produktionsrhythmus scheint gebrochen, ein Orientierungshalt überfällig. Die Erfolgsformel läuft jetzt möglicherweise aus, wie es frü-

her oder später jede ihrer Art tut. Inzwischen sind Zhang Yimou und seine Muse Gong Li, die hinreissende Protagonistin aller seiner famosen Kinostücke, privat auseinandergegangen. Eine Trennung auch im Beruflichen ist zu erwarten. Das Urteil der Öffentlichkeit ist unerbittlich: Man hat's jetzt gesehen, dieser neueste Film ist überzählig. Kann sein, dass der neue ostasiatische Stil, weltfilmgeschichtlich eine der wichtigsten Entwicklungen der letzten Jahre, bereits in die Krise gleitet.

Nicht etwa, dass es der Regisseur unterlassen hätte, Wiederholungen zu vermeiden. Seit seinem zweiten oder dritten Film hat er es im Gegenteil meisterlich verstanden, zu variieren. Vielversprechend war in diesem Sinn die Idee zu diesem Melodram, das während der dreissiger Jahre in einer Triade (sprich: Gangsterbande) von Shanghai spielt. Mindestens anfänglich suggestiv ist auch der Ansatz, die Mär von Alt-Boss Tang (Li Bao-Tian), seiner singenden Mätresse Jinbao, genannt «die Perle» (Gong Li) und seinem machtdurstigen Stellvertreter Song (Shun Chung) aus der Sicht des weitäugigen Knaben Shuisheng (Wang Xiao Xiao) zu erzählen.

Shuisheng kommt vom Land in die Grossstadt und weiss kaum, was elektri-

sches Licht ist. Gerade sein unbefangener Blick lässt den zum Scheitern bestimmten Versuch der Nummer zwei, die Nummer eins mit Hilfe von dessen Geliebter zu beseitigen, in ihrer ganzen kruden Entsetzlichkeit erscheinen, samt der Rache, die der Verratene übt. Die Handlung beginnt in der Stadt und endet auf dem Land. Der Gegensatz bietet Anlass zu einem sprechenden lyrischen Bildvergleich. Der Schritt in die Metropolen bekommt den meisten, nicht nur Shuisheng, übel. Die Stadt lebt förmlich vom Land. Unter den Bauern spürt Tang, der Boss, prompt eine Nachfolgerin, die halbwüchsige Aijao, für Jinbao auf, die ihren Verrat mit dem Leben bezahlen muss. Shuisheng trifft zwar keine Schuld, aber gleichwohl eine Strafe, sozusagen auf Vorrat.

Ob städtisches Gangstertum, ländliche Scheinidylle, kindliche Arglosigkeit, erwachsene Tücke, männlicher Herrschaftswahn oder weibliche Unterwerfung: ausgearbeitet ist keines der Motive. Untereinander sind sie, statt verwoben, bloss aufgereiht. Gong Lis Auftritte im Tingeltangel (mit Gesang aus eigener Kehle) sind lediglich zur Zierde eingefügt und erfüllen selbst diese Aufgabe mittelmässig. Mit der Zeit wirkt auch die Unschuldsperspektive nicht länger, in der alles erscheint. Weder verführerische Bilder, raffinierte Technik noch eine vollendete Rollenbesetzung können den Eindruck eines überstürzten, unbedachten, unfertigen, letztlich wohl nicht ganz ausgeschriebenen Films verwischen. Zhang Yimou hätte ihn wohl besser überspringen sollen, um gleich zu seinem nächsten – absehbar wieder besseren – zu schreiten. ■



September Songs The Music of Kurt Weill

Regie: Larry Weinstein
Kanada 1994

Matthias Rüttimann

Mahagonny, Dreigroschenoper – Kurt Weill und seine Musik kennt man nicht zuletzt durch Bertolt Brecht. 1927 wird er schlagartig berühmt mit dem «Mahagonny Songspiel», einer Oper in einem Akt nach Gedichten von Brecht. Drei Jahre später entsteht daraus die abendfüllende Oper «Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny». 1933 floh der Jude Kurt Weill vor den Nazis nach Amerika. Innert kürzester Zeit eroberte er mit seinen Shows, Musicals und Opern den Broadway – ganz ohne Brecht. Als er 1950 starb, galt er den Amerikanern als amerikanischer Komponist.

Kurt Weills Musik hatte stets die unterschiedlichsten Musiker angezogen: Die Rockgruppe The Doors hatte den «Alabama Song» ebenso in ihrem Repertoire wie die Metropolitan Opera, Louis Armstrong verjazzte «Die Moritat von Mackie Messer zu «Mack the Knife», Bing Crosby sang «September Song». Die Idee, Weills Musik unter dem Aspekt verschiedenster Interpretationen zusammenzutragen, lag auf der Hand. Hal Willner verwirklichte sie: Er produzierte vor zehn Jahren die LP «Lost in the Stars». Ein herausforderndes Album, das hervorragende Musikerinnen und Musiker vereinigt. Tom Waits ist dabei, Sting, Stan Ridgway, Lou Reed, aber auch Carla Bley, Charlie Haden, John Zorn und Van Dyke Parks. Aus einer Passion für Lou Reed hatte sich der junge kanadische Filmemacher Larry Weinstein seinerzeit das Album erstanden und war begeistert. Er hatte soeben einen Film über die Musik von J.S. Bach beendet, der – ähnlich konzipiert – verschiedene Musikstile mischte.

Hal Willner war einer Verfilmung

des Albums nicht abgeneigt, hoffte aber, einen berühmten Regisseur wie Fellini oder Welles dafür zu gewinnen. Zehn Jahre später ist der kanadische Filmemacher Weinstein kein Unbekannter mehr. Mit (Fernseh-)Filmen zu Werken von zeitgenössischen Komponisten hat er sich einen Namen gemacht. «Ravel» (1988), «When the Fire Burns: The Life



and Music of Manuel de Falla» (1991), «My War Years: Arnold Schönberg» (1992) «Shadows and Light: Joaquin Rodrigo at 90» (1993) markieren seine Filmografie. Nun stand der wunderbar spannenden Hommage an Kurt Weills Musik nichts mehr im Wege.

Der Film «September Songs» ist dem Konzept des Albums «Lost in the Stars» verpflichtet, holt aber zu einem grossen Teil neue Interpretinnen und Interpreten vor die Kamera. Von den Stars des Albums sind einige noch vertreten: Lou Reed mit einer neuen Version von «September Song», Stan Ridgway, der den «Kanonensong» aus der Dreigroschenoper als mechanisiertes Bühnenspektakel inszeniert, und Charlie Hadden, der zu einer Originalaufnahme von «Speak Low» mit Kurt Weill seinen Bass zupft. Neu hinzugekommen sind Teresa Stra-

tas, Elvis Costello, Betty Carter, William S. Burroughs oder P.J. Harvey. Die vertretenen Namen verweisen auf Oper, Rock, Pop, Jazz, Musical, Blues, Rap.

Dass diese Mixtur nicht zum schalen Potpourri verwässert, garantieren einerseits die hochkarätigen Sängerinnen und Sänger, andererseits die abwechslungsreichen Inszenierungen sowie ein filmisches

Konzept, das alle Auftritte unter die Einheit des Ortes stellt. Eine alte, leerstehende Lagerhalle verwandelt sich in immer neue Räume. Diese Verwandlungen sind das verbindende Leitmotiv: Ein Vorhang wird gezogen und schon ist das Mikrophon offen für Margaret O'Hara und ihre zerbrechlich schwebende Interpretation von «Fürchte dich nicht»; tausend Lämpchen glühen auf – und der Sternenhimmel für Elvis Costellos «Lost in the Stars» ist aufge-

gangen. Einmal rattert ein Lastwagen durch die dunkle Halle, ein Mond schwebt vorbei, und ab geht die Fahrt mit dem «Alabama Song» zur nächsten Whiskeybar.

Zwischen den Songs nutzt Larry Weinstein die Lagerhaus-Ästhetik für Installationen, die collageartig an Kurt Weills Leben erinnern. Nur selten kommt das Gefühl auf, die Verfilmung sei bloss Konzertmitschnitt. Den nachhaltigsten Eindruck hinterlassen die Songs, die Weill für die Bühne geschrieben hat. Eine Entdeckung bleibt P.J. Harvey mit «Ballad of the Soldier's Wife», nach einem Text von Brecht, den Weill 1943 unter dem Eindruck des Krieges simpel, doch frappierend vertont hatte. Die Kombination Brecht-Weill tritt einmal mehr in ihrer Unübertroffenheit hervor. ■

Al di là delle nuvole

Jenseits der Wolken

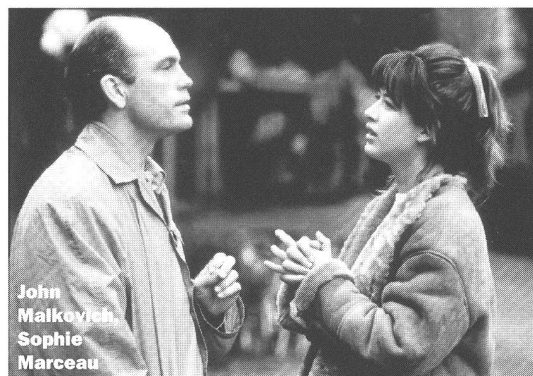
Regie: Michelangelo Antonioni/Wim Wenders
Italien/Frankreich/Deutschland 1995

Martin Schlappner

Als Michelangelo Antonioni vor etwas mehr als zehn Jahren einen Schlaganfall erlitt, der ihn teilweise lähmte, war zu vermuten, dass «Identificazione di una donna» (1982) sein letzter Film gewesen sein könnte. Nun legt er mit «Al di là delle nuvole» einen neuen Film vor. Daran, dass er zustande kam, hat der Deutsche Wim Wenders sein Verdienst. Ihm gelang es nicht nur, europaweit Produzenten zu mobilisieren, indem er selber als Produzent Verantwortung zu tragen bereit war. Vielmehr stellte er sich auch als Mitautor am Drehbuch, als Szenarist und Regisseur für Prolog, Epilog und die Verbindungsszenen zwischen den vier Episoden, die Antonionis eigene Handschrift tragen, an dessen Seite. Ohne Wim Wenders wäre «Al di là delle nuvole» nicht zustande gekommen. Wäre's, so sei respektlos gefragt, ein Schaden gewesen?

«Quel bowling sul Tevere» (Bowling am Tiber) heisst ein Erzählband, den Antonioni 1983 herausgegeben hat. Auf deutsch ist dieses Jahr eine erweiterte Auflage dieser Erzählungen unter dem Titel «Chronik einer Liebe, die es nie gab» im Verlag Wagenbach, Berlin, erschienen. Der Titel der deutschen Buchausgabe ist auch der Titel der ersten Episode des Films: «Cronaca di un amore mai esisto» erzählt, wie Carmen (Inès Sastre) und Silvano (Kim Rossi-Stuart), obwohl sie nach einander verlangen, ihre sinnliche Erfüllung nicht finden. Schauplatz ist Antonionis Geburtsort Ferrara. «La ragazza, il delitto» heisst die zweite Geschichte: Ein amerikanischer Regisseur (John Malkovich) begegnet in Porto Fino einer jungen Frau (Sophie Marceau), die ihm gesteht, ihren Vater getötet zu haben; die Verstörtheit des Mannes hindert die Liebe nicht. In der dritten, in Paris spielenden Episode «Non mi cer-

care» wird Roberto (Paul Weller), der mit einer jüngeren Frau (Chiara Caselli) ein Verhältnis hat, von seiner Ehefrau Patricia (Fanny Ardant) verlassen. Auf der Suche nach einer Wohnung trifft Patricia auf Carlo (Jean Reno), auch er von seiner Frau verlassen. Die vierte Episode «Questo corpo di fango» in der Landschaft von Aix-en-Provence zeigt einen jungen Mann (Vincent Perez), den eine junge



Frau (Irène Jacob) umso mehr sinnlich fesselt, als sie von religiöser Inbrunst be-seelt ist; sie wird, keiner Sinnlichkeit mehr ergeben, ins Kloster eintreten.

Für Kennerinnen und Kenner von Antonionis Werk sind diese vier kurzen Geschichten weder etwas Neues noch eine Überraschung. Als Meditation über die Entfremdung der Geschlechter, über Lust, Versäumnis und Verzicht, über die Liebe, die keine Erfahrung mehr bereithält, die es erlauben würde, die komplexe Identität des anderen zu ergründen, schliesst sie in unmittelbarer Art an «Identificazione di una donna» an. In diesem Film sucht ein Mann, von Beruf Regisseur, nach seinem weiblichen Idealbild, lernt zwei Frauen kennen und verliert beide wieder. Und natürlich weisen die kurzen Geschichten in «Al di là delle nuvole» auch zurück auf das gesamte Werk des Meisters, dessen Thema immer die Fremdheit zwischen Mann und Frau

ren der Erosion der Gefühle begeben hat. Es sind vier Meditationen in Bildern, die so stilsicher sind, so schön, wie es die Bilder von Antonionis Filmen immer waren. Bilder in Plansequenzen, die den Stil des grossen Ästheten, seit er mit «Il grido» (1957) seine Sicht auf die Realität gefunden hat, prägen.

Es mag sein, dass Antonioni seinem Helfer Wenders herzlich zugestimmt hat, als dieser im Prolog einen Erzähler (John Malkovich) einführte. Der ist wiederum Regisseur von Beruf und begleitet die Geschichten, die er von einem Freund – Antonioni eben – gehört hat, kommentierend bis zu dem Erkenntnisschluss hin, als er im Epilog Antonionis Reflexionen über die Beziehungen zwischen Kunst und Lebenswirklichkeit noch einmal, nur leider wortreich, aufnimmt. Ob es richtig war, die vier Episoden durch

ein Erzählgeflecht, das selber wieder einen episodischen Effekt anstrebt, miteinander zu verbinden, statt sie – was dramaturgisch durchaus sinnvoll gewesen wäre – als einzelne Stücke neben- und gegeneinander stehen zu lassen, drängt sich als Frage auf. Und zwar in dem Augenblick, als man inne wird, dass Wim Wenders mit der Figur dieses aus der Ferne hergereisten Regisseurs eigentlich lediglich einen Wortführer für den ihm in seinen eigenen Filmen teuren, häufig überbordenden Tiefsinn aufs Innerlichste verkörpern kann. Peinlich wird Wenders Zutat allerdings in der kurzen Szene, in der Marcello Mastroianni, eine Kopie von Cézannes Mont Sainte-Victoire fertigend, mit Jeanne Moreau (beide freundschaftlich zu Diensten) über die Möglichkeit parliert, ob ein Maler, der kopiert, sich die Aura von des Vorbilds Genie aneignen könne – da plustert sich kunstphilosophisch Tiefsinn ins Lächerliche auf... ■

Madagascar / Quiereme y verás

Madagascar

Regie: Fernando Pérez
Kuba 1994

Quiereme y verás

Regie: Daniel Díaz Torres
Kuba 1995

Beat Bortler

«**W**enn ich etwas in diesem Leben habe, das ich nie verlieren werde, ist es dies: *ilusiones*», sagt eine Hauptfigur im aktuellen kubanischen Doppelwerk «Madagascar»/«Quiereme y verás». Das spanische Wort lässt sich freilich nicht – wie in den Untertiteln geschehen – auf Illusion, sprich Trugbild, reduzieren, sondern bedeutet auch Erwartung und Hoffnung: Genau in diesem Spannungsfeld bewegen sich die beiden je 50minütigen Spielfilme. «Madagascar» und «Quiereme y verás» wurden grösstenteils in den Strassen des heutigen Havanna gedreht und zeigen unterschiedliche, doch sich ergänzende Schweisen der gegenwärtigen Situation. Gleichzeitig beweisen sie beispielhaft, wie mit geringen Mitteln grosses Kino möglich werden kann.

Statt auf Koproduktionen zu hoffen oder sich mit grösseren Projekten gegenseitig die bescheidenen finanziellen Mittel des kubanischen Filminstitutes abspenstig zu machen, drehten die drei bekannten kubanischen Regisseure Fernando Pérez, Daniel Díaz Torres und

Orlando Díaz je einen mittellangen Spielfilm, die als eine Art *Havanna Stories* in verschiedenen Kombinationen gezeigt werden können. An Festivals wurden sie denn auch sowohl einzeln als gemeinsam ausgezeichnet: «Madagascar» unter anderem in Havanna und Berlin, «Madagascar» und «Quiereme y verás» als Filmpaar am Festival in Freiburg (Schweiz). «Melodrama» von Orlando Díaz, der dritte im Bund, blieb zu sehr bekannten Komödienmustern verhaftet und war wesentlich weniger erfolgreich.

«*Quiereme y verás*» beginnt mit einer ungewöhnlichen Sicht der Revolution: Durch deren Sieg wurden in jener Silvesternacht vor 35 Jahren drei kleine Ganoven bei einem Banküberfall gestört. Noch heute hadern sie mit dem Verlauf der Geschichte: Was hätte nicht alles geschehen können, wenn... Doch während seine beiden Freunde sich mit der heutigen Alltagsrealität abgefunden haben und sich mit kleinen Schwarzmarkt-Deals über Wasser halten, lebt der alte Juventino (Reynaldo Miravalles) weiterhin mit seinen Träumen, Hoffnungen

und Illusionen. Vor jener Bank findet er ein Päckchen mit viel Geld: Eine Frau, in der er seine damalige Geliebte wiederzuerkennen glaubt, hat es bei einem Handgemenge verloren. Niemand versteht, warum er es zurückgeben möchte, und seine Suche nach der Frau verläuft anders als vorgestellt.

Daniel Díaz Torres erzählt hier direkter und gradliniger als in seinem letzten Spielfilm, der bissigen Satire «Alicia en el pueblo de Maravillas», spielt jedoch wiederum mit Elementen und Versatzstücken des populären Kinos – von der *série noir* bis zur *telenovela* –, aber auch mit dem bunten Charme und der faszinierenden Dekadenz einer zerfallenden Welt. Sein Film ist ein witziges, absurdes Spiel voller doppelbödiger Anspielungen. Dabei spielt die entrückte, irrealer Gegenwelt einer Wahrsagerin, die er für seine Suche zu Rate zieht, eine wichtige Rolle. Sie leiht ihren Kunden Bücher aus, deren Ende fehlt: Sie sollen die *finales posibles*, die möglichen Entwicklungen der Geschichten (und der Geschichte) selber finden. Dieses offene Spiel mit verschiedenen Möglichkeiten entspricht der melodramatischen Stimmung des bekannten Boleros, der dem Film den Titel gibt und zu seinem Leitmotiv wird: Er ist melancholisch und lebensfreudig zugleich und bedeutet sowohl Versprechen als auch Drohung: «Liebe mich und du wirst sehen...»

Gesichter in Grossaufnahme, nachdenklich, in sich gekehrt, in langsamer Bewegung, doch sichtlich bemüht voranzukommen. Es sind, wie sich in den nächsten Einstellungen zeigt, Radfahrer in den Strassen Havannas. Doch bereits diese ersten Bilder von «*Madagascar*» weisen weit über ein dokumentarisches Abbild der Alltagswirklichkeit hinaus. Was in «*Quiereme y verás*» direkter gezeigt und – wie es der Welt der dargestellten älteren Leute entspricht – und auch



«*Madagascar*»:
Laura de la Uz

eher dialog-lastig gesagt wird, erscheint hier in eine offene Geschichte und symbolische Bildsprache umgesetzt. Die Universitätsprofessorin Laura (Zaida Castellanos) ist – wie viele ihrer Generation – festgefahren in ihrer Alltagsroutine und muss sich mit den unerwarteten Veränderungen und Entwicklungen ihrer Tochter Laurita (Laura de la Uz) auseinandersetzen. Diese scheint ihre Welt immer wieder vollständig zu wechseln und neue Identitäten zu suchen, einmal geprägt von wilder Pop-Euphorie, dann von extremem Weltschmerz, von ergreifender Natur-Mystik oder religiösem Fundamentalismus. Sie will nicht mehr in die Schule und statt dessen nach «Madagascar» aufbrechen: «Es ist, was ich nicht kenne». Die Haltung der Tochter wird für die Mutter zur Bedrohung, aber auch zur Herausforderung. Am Schluss erscheint alles wieder «normal», die Tochter hat sich wieder angepasst, doch nun ist es die Mutter – die bisher in ihren Träumen nur ihre Alltagsrealität reproduzieren konnte –, die vom Aufbruch nach «Madagascar» spricht.

Fernando Pérez wollte nicht die Bilder zeigen, die bereits zu Gemeinplätzen kubanischer Kritik an den Verhältnissen geworden sind: das Schlangestehen, die überfüllten Busse, die zerfallenden Hausfassaden, die kärgliche Nahrung. All dies wird fast beiläufig angesprochen, doch zielt und trifft Pérez wesentlich tiefer: Er zeigt, was diese Gegebenheiten in ihm

selber und in seinen Filmfiguren auslösen und findet vielschichtige Seelenlandschaften von seltener Intensität, in denen sich Wirklichkeit, Traum und Alptraum vermischen – und die nachhaltig betroffen machen: Es war bewegend mitzuerleben, wie der Regisseur im letzten Dezember am Lateinamerikanischen Festival in Havanna bei der Verleihung des Spezialpreises der Jury und des kubanischen Kritikerpreises gleich zweimal eine lange stehende Ovation des Publikums erhielt.

Während der ständige Wohnungswechsel der Familie in «Madagascar» zur erstarrten Routine wird, die Veränderung und Bewegung nur vortäuscht, stehen zahlreiche Bilder für Aufbruch und Öffnung. Von Larita mit schlafwandlerischer Gebärde geöffnete Fenster ermöglichen überraschende Blicke vom dunklen Innern ins helle Aussen, die bewusst Magritte nachempfunden sind. Später steht Larita auf einem Dach, die Arme ausgestreckt, offen für neue Erfahrungen. Dabei bleibt sie nicht allein: Auf vielen Dächern der Stadt erscheinen Jugendliche in derselben Haltung – wie empfangsbereite Antennen, oder gar als provozierendes Kreuz-Symbol? Dazu skandieren sie in meditativem Ton «Madagascar», wie eine Anrufung oder Beschwörung.

«Madagascar» entstand während bloss 22 Drehtagen im Sommer 1993 – und wirkt wie ein Kommentar zu den dramatischen Ereignissen des Sommers

1994, als tausende von Bootsflüchtlingen die karibische Insel verliessen. Doch die Bestimmung «Madagascar» ist nicht – wie beispielsweise die spanische Zeitung *El País* kurzschloss – einfach Miami gleichzusetzen, vielmehr kann sie für sehr verschiedenartige und vielfältige *ilusiones* stehen, aber auch für die Suche nach dem Unbekannten und Anderen in uns selber. Dazu Fernando Pérez: «Madagascar» ist nicht einfach ein geographischer Ort, sondern steht für eine Reise nach innen, für die Begegnung mit sich selber, mit den eigenen Träumen und Möglichkeiten». Diese Vieldeutigkeit des Films entspricht der Ungewissheit der gegenwärtigen Situation. Offen bleibt auch das Ende: Laura und Larita stossen, zusammen mit unzähligen andern, ihre Fahrräder im langen Tunnel unter der Bucht von Havanna. Ein Licht am Ende des Tunnels ist nicht auszumachen, doch alle bewegen sich in der offensichtlichen Überzeugung, irgendwann zu einem Ausgang zu gelangen.

In einer Schlüsselszene von «Madagascar» sucht sich Laura auf einer Foto einer grossen Maidemonstration der sechziger Jahre. Doch je genauer sie hinschaut, desto unschärfer werden die Umrisse: «Wo bin ich, um Himmels willen?», fragt sie sich. Welchen Platz nahm sie damals ein, und wo steht sie heute? Was ist mit den persönlichen und politischen Hoffnungen – oder Illusionen – ihrer Generation geschehen? Was haben die damaligen Träume noch mit der gegenwärtigen Situation zu tun? Der wichtigste Rat der Wahrsagerin in «Quiereme y verás» bleibt: Um zu einem guten Ende zu gelangen, müsse man seine *ilusiones* mit der Realität verknüpfen – und niemand dürfe anderen die Lösung der eigenen Geschichte überlassen. Ein Epilog zu «Madagascar» besteht aus einer einzigen Einstellung, die einen langen Zug zeigt, der unendlich langsam an einer stillgelegten Fabrik vorbeifährt – zur Musik eines Boleros, der Nostalgie und zugleich Hoffnung weckt. So beginnt dieses ausserordentliche Doppelwerk mit der kubanischen Revolution und endet mit einem Anzeichen von Bewegung zwar, doch irgendwo im Niemandsland zwischen zwei Stationen. ■



«Quiereme y verás»: Reginaldo Miravalles (links)

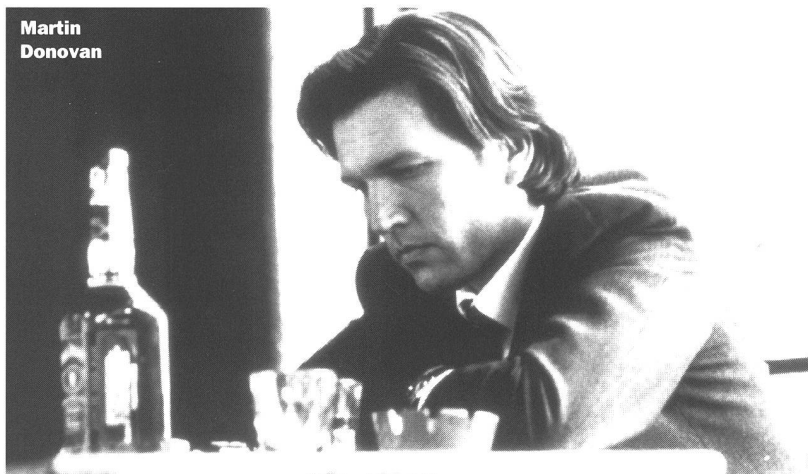
Flirt

Regie: Hal Hartley
USA/Deutschland/Japan 1995

Hans Messias

Eine Chronik von Liebesunfällen – und das im wahrsten Sinne des Wortes – bringt Hal Hartley in «Flirt» auf die Leinwand: In New York, Berlin und Tokio denken drei Paare über ihre Zukunft nach. Die Zeit drängt, in drei Stunden startet das Flugzeug, das jeweils einen der Partner nach Paris, New York und Los Angeles bringen wird. Die Zurückbleibenden bitten sich eine Bedenkzeit aus, sichern aber eine Antwort in anderthalb Stunden zu. Für die drei beginnt eine Odyssee durch ihre jeweilige Stadt, deren Zweck in erster Linie ein Telefonanruf ist: Sie wollen jene Person erreichen, mit denen sie ein flüchtiger Kuss verbindet, um von ihr Auskunft über die Zukunft einer möglichen Beziehung zu erhalten.

Am Telefon werden verschiedene Treffpunkte vereinbart – dann nimmt das Schicksal seinen Lauf. Für die unentschlossenen Liebenden endet das kurze Abenteuer zunächst mit einer durchschossenen Unterlippe und einer schmerzhaften ambulanten Krankenhausbehandlung. Dann wanken sie ihrer Bestimmung entgegen: In New York eilt der blutverschmierte Bill (Bill Sage) zum Flughafen, um der Geliebten nach Paris nachzureisen; Dwight (Dwight Ewell) bleibt in Berlin allein zurück, sein Liebhaber ist



über alle Berge, doch eine neue Beziehung bahnt sich an; in Tokio kann die Ballettschülerin Miho (Miho Nikaidoh) ihren amerikanischen Regisseur (Hal Hartley), den sie schon längst auf dem Flug in die Vereinigten Staaten glaubte, doch noch in die Arme schliessen.

Hal Hartley erzählt dreimal die gleiche Geschichte, die von Liebschaften, alter Liebe und flüchtigen Affären handelt. Er erzählt von Menschen, die unfähig zur Entscheidung sind, denen erst der Zufall auf die Sprünge hilft. Banale, alltägliche Storys sind's, vorgestellt in einer minimalisierten Manier, die durch ständige Wiederholung der Dialoge und Szenen Universalität signalisieren soll. Das mag zwar gelingen, doch wenn Zuschauerinnen und Zuschauer in der zweiten Episode die Absicht des Regisseurs durchschaut haben, stellt sich bald ein Gefühl der Ermüdung ein. Man kennt das Szenario so oder ähnlich aus dem Alltagsleben, aus hunderten von Büchern und tausenden von Filmen, und sieht kaum einen Grund, warum die Geschichte gleich in dreifacher Ausführung erzählt wird, zumal die dramatische Überhöhung durch die Schussverletzungen nur in der ersten Episode funktioniert. So richtet sich das Interesse allenfalls darauf, welchen besonderen Schlenker der Regisseur der jeweiligen Episode verleiht.

Dabei hat jede Episode durchaus ihre bemerkenswerten Details: Der Schnitt in der New-York-Episode beispielsweise – als Bill seine Liebe zu Walters Frau gesteht –, oder die verhaltene Inszenierung der Tokio-Geschichte, die nicht von ungefähr an japanisches Theater erinnert. Jede dieser Episoden erfährt leichte Verschiebungen, Veränderungen der Perspektive, die Räumlichkeiten wechseln, der Einsatz der Dialoge ändert sich. In Japan findet das entscheidende Gespräch des Paares sogar weitgehend im Off statt, und die Geschichte wird teilweise rückwärts erzählt. Doch im Gesamten bietet «Flirt» einfach zu wenig, um nachhaltig überzeugen zu können.

Bemerkenswert ist, dass Hal Hartley in Rückbesinnung auf die klassische Tragödie ein wunderbarer Kunstgriff gelungen ist: Er führt in allen drei Episoden eine Art Chor ein, der das Verhalten der Protagonistinnen und Protagonisten kommentiert. Diese kommentierenden Dialoge finden in New York in der Toilette einer Bar statt, in Berlin unterhalten sich drei Bauarbeiter philosophisch über das Wesen des Flirts und der Liebe, und in Tokio lassen sich drei inhaftierte Frauen und Männer über Beziehungen aus. In diesen Momenten blitzt Witz und Freude am Erzählen auf, doch sie sind so flüchtig wie der ganze Film, wie der Flirt im Café – und wie die Liebe oft leider auch. ■



Dolores Claiborne

Regie: Taylor Hackford
USA 1994

Rolf-Ruediger Hamacher

Fast jedes Buch des Bestseller-Autors und Horror-Spezialisten Stephen King ist bisher verfilmt worden. Und wie bei einem Vielschreiber wie King nicht anders zu erwarten, schlägt sich die unterschiedliche Qualität seiner Vorlagen auch in den Leinwand-Adaptionen nieder. Interessanterweise misslangen vor allem jene Filme, für die er das Drehbuch selber schrieb (u. a. «Pet Sematary», 1989) oder die er gar selber (ver-)inszenierte (wie etwa «Maximum Overdrive», 1985). Aber immer dann, wenn seine Geschichten sich nicht nur im genüsslichen Ausschmücken von Horror-Szenarien suhlten, sondern sich auch um die Psychologie der Charaktere kümmerten, inspirierten sie innovative Regisseure wie Brian De Palma («Carrie», 1976), Stanley Kubrick («Shining», 1980), David Cronenberg («Dead Zone», 1983) und zuletzt Frank Darabont («The Shawshank Redemption», ZOOM 3/95) zu durchaus hintergründigen Interpretationen.

Nach einem – für Zuschauerinnen und Zuschauer nur akustisch wahrnehmbaren – Streit mit ihrer Haushälterin Dolores Claiborne (Kathy Bates) stürzt die seit Jahren pflegebedürftige Vera Donovan (Judy Parfitt) in ihrer auf einer Insel gelegenen Villa die Treppe hinunter. Als Dolores mit erhobenem Nudelholz vor der am Boden liegenden alten Frau steht, wird sie vom Postboten überrascht. Für Detektiv John Mackey (Christopher Plummer) ist die Sache klar: Dolores hat die reiche Millionärswitwe umgebracht. Zwei Tatsachen sind für ihn ausschlaggebend: die Einsetzung von Dolores als Alleinerbin ihres Vermögens durch Vera und ein Vorfall vor zwanzig Jahren. Schon damals ermittelte er gegen Dolores, deren Mann Joe (David Strathairn) durch einen mysteriösen Unfall ums Leben gekommen war. Die Anklage wurde mangels Beweisen ad acta gelegt und blieb der einzige schwarze Fleck auf

Mackeys makelloser «Aufklärungsliste», die immerhin 85 gelöste Mordfälle umfasst.

Nun glaubt er, im Zuge der erneuten Ermittlungen gegen Dolores diese «Altlast» aufarbeiten zu können, und erhofft dabei Unterstützung von Dolores' Tochter Selena (Jennifer Jason Leigh), die nach dem Tod des Vaters den Kontakt mit



Kathy Bates

ihrer Mutter abgebrochen hat und nun als Journalistin in New York arbeitet. Mit der Nachricht von Dolores' Verhaftung lockt Mackay sie auf die Insel. Bis Dolores dem Untersuchungsrichter vorgeführt wird, darf Selena sie mit nach Hause nehmen. Übers Wochenende kommen sich die beiden sich anfangs ablehnend gegenüberstehenden Frauen näher, und Selena erfährt nicht nur die Wahrheit über Veras Tod, sondern auch die über den «Unfall» ihres Vaters. Durch die Auseinandersetzung mit ihrer Mutter stellt sie sich endlich auch den sie noch immer psychisch belastenden, bisher in Alkohol und Drogen ertränkten Erinnerungen an ihren Vater, der sie als Kind sexuell missbraucht hatte.

Drehbuchautor Tony Gilroy erweiterte die als «Monolog eines Geständnis-

ses» konzipierte Romanvorlage um die Figur der erwachsenen Selena und verlagerte so das Hauptgewicht der Handlung auf die Aufarbeitung der schwierigen Mutter-Tochter-Beziehung. Taylor Hackford fing diesen Ball gekonnt auf, hütete sich aber, sein Psycho-Drama auf ein kammerspielartiges Zwei-Personen-Stück einzuengen. Schon die ersten Einstellungen öffnen die Räume und entführen in die ungastliche Winterlandschaft der kleinen Insel vor der Nordwestküste der USA. Die kalten, blauen Farben und die in diffuses Licht getauchten Bilder korrespondieren mit der emotionalen Kälte zwischen Dolores und Selena, während der Kameramann Gabriel Beristain für die Rückblenden in die scheinbar glückliche Vergangenheit lichtdurchflutete Pastellfarben findet, die im geradezu irritierenden Kontrast zur wirklichen Seelenlage der Figuren stehen.

Nach seiner von 1989 bis 1992 währenden «Zwischenphase» als Produzent hatte sich Taylor Hackford mit der brillanten Gang-Ballade «Blood In, Blood Out» (ZOOM 9/93) auf den Regiestuhl zurückgemeldet und bewiesen, dass er sein handwerkliches Können durchaus mit Inhalten zu füllen versteht. Dieser «Reifeprozess» setzt sich nun in «Dolores Claiborne» fort, wobei vor allem die beiden Hauptdarstellerinnen dazu wesentlich beigetragen haben. Kathy Bates spielt verhalten und dennoch intensiv eine vom Schicksal gebeutelte Frau, die mit schon fast masochistischer Geduld den alkoholkranken, gewalttätigen Mann und später ihre tyrannische Arbeitgeberin erträgt. Erst unter größtem Leidensdruckes begehrt sie auf, um ihre Tochter zu schützen. Und Jennifer Jason Leigh offenbart eindringlich die durch den väterlichen Missbrauch entstandene Verletztheit Selenas und die psychischen Spätfolgen, an denen sie beinahe zugrunde geht. ■

Il postino

Der Postmann

Regie: Michael Radford

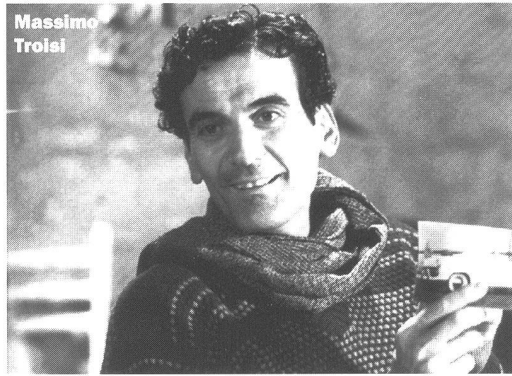
Italien/Frankreich/Belgien 1994

Franz Ulrich

Mario (Massimo Troisi) ist es leid, Tag für Tag mit seinem wortkargen Vater zum Fischen aufs Meer hinauszufahren, beschert ihm doch das feuchte Element nichts Besseres als einen ständigen Schnupfen. Darum packt er die Gelegenheit beim Schopf und bewirbt sich um einen Posten, als er eines Tages auf einem Anschlag am Postamt stockend entziffert, es werde ein Postbote mit Fahrrad gesucht für den aus Chile exilierten Dichter Pablo Neruda (Philippe Noiret) und seine Frau Matilde (Anna Buonaiuto), denen die italienische Regierung Marios kleine Insel vor der süditalienischen Küste zum Aufenthaltsort angewiesen hat. Mario bekommt den Job, dessen Lohn fast nur aus allfälligen Trinkgeldern besteht, und so fährt Mario täglich mit einem Packen Briefe an der Steilküste entlang hinaus zu seinem einzigen «Kunden» – am Ort gibt es sonst nur Analphabeten –, macht schüchterne Versuche, mit dem berühmten Poeten ins Gespräch zu kommen. Der verhält sich zuerst eher abweisend, aber allmählich kommt es zwischen dem einfachen Fischersohn und dem intellektuellen Literaten zu Gesprächen über Sprache und Poesie, und aus dem Lehrer-Schüler-Verhältnis entwickelt sich zwischen den beiden ungleichen Männern so etwas wie Freundschaft. Mario liest Liebesgedichte seines Mentors und findet dort eine poetische Sprache, die ihm besser als seine eigenen ungelungenen Sätze geeignet scheint, um seine Liebe und Gefühle gegenüber der hübschen Beatrice (Maria Grazia Cucinotta) auszudrücken, die in der Bar ihrer Tante Rosa (Linda Moretti) arbeitet. Als die rabiate Tante Wind von der «Affäre» zwischen den beiden bekommt, sucht sie das Paar zu trennen. Da macht sich Neruda zum Vermittler und Anwalt Marios, sodass der Hochzeit – mit dem weltberühmten «Dichter der Liebe,

Dichter des Volkes» als Trauzeugen – schließlich nichts mehr im Wege steht.

«Il postino» endet jedoch nicht mit diesem Happy-End, sondern tragisch. Der komödiantische Ton wird denn auch immer wieder überschattet von Melancholie und leiser Trauer, die vor allem im eindringlichen Spiel von Massimo Troisi zu spüren sind. Das hat wohl nicht zuletzt



Massimo Troisi

mit der ungewöhnlichen Entstehung dieses Films zu tun. Der chilenische Schriftsteller Antonio Skarmeta erzählte die zur Allende-Zeit spielende Geschichte des einfachen Briefträgers von Pablo Neruda (1904-1973, Nobelpreis 1971) während dessen Aufenthalt auf der kleinen Isla Negra vor Chiles Küste, wo der kommunistische Dichter tatsächlich eine Zeitlang im Exil gelebt hatte, in einem Buch, das er 1983 selbst verfilmt hat: «Ardiente paciencia» (Mit brennender Geduld). 1982 sollte Massimo Troisi die Hauptrolle im Film «Another Time, Another Place» des Briten Michael Radford spielen. Der herzkrankte Schauspieler lehnte das Angebot jedoch ab, weil er die Dreharbeiten – ausserhalb seines geliebten Neapels – im nasskalten Schottland nicht ertragen könne. Die beiden wurden trotzdem Freunde, und ein Jahrzehnt später konnte Troisi den Briten für das Projekt einer Neuverfilmung von Skarmetas Buch gewinnen. Die Handlung wurde in das Italien von 1952 verlegt – eine Zeit, in der Neruda ebenfalls einen Teils seines

Exils auf einer italienischen Insel verbrachte –, und aus dem 17jährigen Postboten des Buches wurde ein Mitdreissiger. Wegen der chronischen Herzkrankheit Troisis gestalteten sich die Dreharbeiten schwierig, und als eine Operation unumgänglich wurde, bestand Troisi darauf, sie auf das Ende des Drehs zu verschieben. Er habe Radford sogar ermuntert, sein echtes Leiden für den Film zu nutzen. Am Tag nach Ende der Dreharbeiten ist Massimo Troisi am 4. Mai 1994 gestorben.

Bei aller Komik beeindruckt «Il postino» durch seine stille Verhaltenseinheit und atmosphärische Intensität, die wohl vor allem der besonderen tragischen Situation des Hauptdarstellers zu «verdanken» ist. Trotzdem ist der von Michael Radford subtil inszenierte Film eine erstaunlich heitere, unprätentöse Hommage an die wunderbare Macht der Poesie und der Gefühle geworden. Wie der romantisch-verträumte, etwas linkische und mit der Zunge anstossende Mario sich vom welterfahrenen Poeten in das verzaubernde Reich der Worte und Metaphern einführen lässt, gehört zu den kleinen und feinen Wundern des zeitgenössischen Films. ■



Massimo Troisi, Philippe Noiret