Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 48 (1996)
Heft: 1

Rubrik: Kritik

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

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

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

Download PDF: 11.01.2026

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

A propos de Joye

Regie: Isolde Marxer
Schweiz 1995

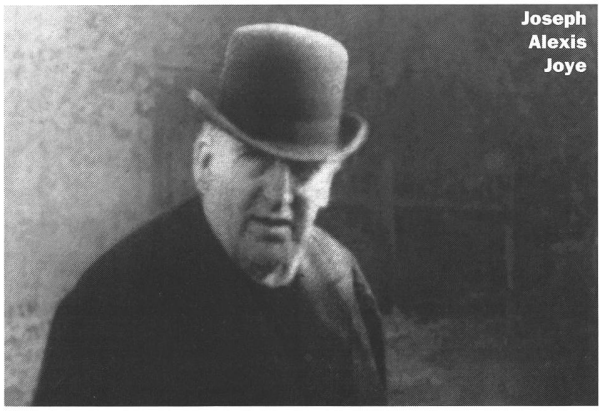
Franz Ulrich

Der Jesuitenpater Joseph Alexis Joye, 1852 in Romont/Kanton Freiburg geboren, gehört als wohl erster Filmpädagoge und Pionier des «sesshaften» Kinos zu den legendären Gestalten der Schweizer Film- und Kinogeschichte. Nach 15 Jahren Studium in verschiedenen Ländern, unterbrochen durch den Sanitätsdienst im Deutsch-Französischen Krieg von 1870/71, kommt Abbé Joye, wie er in Basel genannt wird, als Vikar in die Rheinstadt. Er hat den (kirchenpolitischen) Auftrag, als Jugendseelsorger und Religonslehrer zum Protestantismus in Basel ein Gegengewicht zu schaffen. Joye ist ein leutseliger, witziger und undogmatischer Geistlicher, der schon früh leidenschaftlich fotografiert hat. Trockene Paukerei und das Auswendiglernen und Abfragen von Lehrsätzen liegen ihm nicht. Seinem Naturell entsprechend, sucht er die Glaubensinhalte nicht nur über den Intellekt, sondern über alle Sinne zu vermitteln, indem er farbige, spannende Geschichten erzählt. Er ist der festen Überzeugung, man könne die Jugend nur gewinnen, wenn man sie begeistere, und das funktioniere nur, wenn man ihr immer wieder Neues biete. Dem technischen Fortschritt gegenüber aufgeschlossen, beginnt er im Borromäum mit einer «Laterna Magica» Lichtbilder vorzuführen, deren Motive er teils selber aus Büchern und Zeitschriften auf Glasplatten kopiert und farbig bemalt oder von Schülern bemalen lässt. Dank diesem Apparat und einem Phonographen mit gewaltigem Trichter stellt er das pädagogische Prinzip der sinnlichen Wahrnehmung, darin ein sehr moderner Erzieher, in den Mittelpunkt seiner Bemühungen – mit durchschlagendem Erfolg: Besuchen seine «Christenlehre» 1887 200 Buben, sind es sieben Jahre später 600.

Im Winter 1902/03 zeigt er die ersten stummen Filmstreifen, die er mit Erklärungen begleitet, während eine aus Schülern gebildete Geräuschmannschaft synchron die erforderlichen Töne produziert. Die Filmstreifen beschafft er sich aus verschiedenen Quellen, beispielsweise von Wanderkinos oder durch Einkäufe in Frankreich – er soll sogar unter der Soutane um seinen (beachtlichen) Bauch gewickelte Filme über die Grenze geschmuggelt haben. Die Filme prüft er auf ihre moralische Unbedenklichkeit, Anrüchiges schneidet er heraus oder übermalt es dick mit Farbe. Auch seine beliebten Dienstagsvorträge mit populärwissenschaftlichen Themen für Erwachsene ergänzt er mit Licht- und ab 1906 mit «kinematographischen» Bildern. Daneben organisiert er im Katholischen Jünglingsverein Musik-, Theater-, Turn-, Fecht-, Trommel- und Fussballsektionen und bietet als Ergänzung zur Lehrlingsausbildung Sprach- und Handelskurse an. Seine Devise lautet: «Ihr braucht mehr Selbstachtung und Selbstvertrauen! Und das bekommt ihr, wenn ihr tüchtig seid in eurem Fach. Ihr müsst euch auch schon früh als Katholiken bekennen lernen. Nur damit kuriert ihr die öffentliche Meinung, der Katholik sei inferior.»

1911 wird der vielseitige und unermüdliche Abbé Joye zum Provinzialoberen der deutschen Ordensprovinz der Jesuiten berufen, kehrt aber schon 1915 wieder nach Basel zurück – er sei zu gutmütig, wird ihm unter anderem vorgeworfen. Als er am 1. März 1919 stirbt, hinterlässt er etwa 16'000 Lichtbilder und 2'500 Filme. Die Sammlung ging vergessen und vergammelte im Borromäum, bis sie Stephan Bamberger, ebenfalls Jesuit und von 1962 – 1966 Leiter des Katholischen Filmbüros, nach Zürich holte und mit der Archivierung und Restaurierung begann. Da in der Schweiz die notwendigen Mittel nicht aufzutreiben waren – auch die Cinémathèque suisse in Lausanne war an diesen einzigartigen Zeugen aus der Frühzeit des Films nicht interessiert –, wurde die Sammlung 1976 im Londoner National Film and Television Archive (NFTVA) deponiert, das inzwischen, wissenschaftlich begleitet vom Westschweizer Filmhistoriker Roland Cosandey, die Hälfte des Materials restauriert hat. Der Rest ist unrettbar zerstört.

Da Abbé Joye trotz verschiedener Retrospektiven in Lausanne, Basel und Zürich (ein von Roland Cosandey verfasster Katalog ist in der KINtop-Reihe des Basler Stroemfeld-Verlags erschie-


Joseph Alexis Joye

Rosina Frosch als Sylvine Anklin

nen) ausserhalb cineastischer Kreise kaum bekannt ist, mussten er und sein Werk hier eingangs etwas ausführlicher vorgestellt werden. Denn Isolde Marxers «A propos de Joye» ist nicht in erster Linie ein Porträt von oder gar eine filmische Dokumentation über Joye. Die noch vorhandenen biografischen Dokumente hätten für einen langen Film nicht ausgereicht. So hat die Autorin aus Liechtenstein aus der Not eine Tugend gemacht und sich auf höchst unkonventionelle Weise spielerisch auf verschiedenen Ebenen mit dem filmbesessenen Geistlichen befasst. Und weil ihre Optik eine dezidiert weibliche ist, bildet die «Hauptachse» des Films Joyes Beziehung zu einer Frau, der Lehrerin Sylvine Anklin, die als seine Mitarbeiterin und «rechte Hand» wesentlich an der Entstehung der Filmsammlung beteiligt und offenbar, wie in vielen Beziehungen, nicht für das «Geistige», sondern für das «Praktische» zuständig war. In inszenierten Szenen führen die beiden, gespielt von Guido von Salis und Rosina Frosch, einen ungleichen Dialog – ungleich deshalb, weil aus den erhalten gebliebenen Briefen Joyes an Frau Anklin ausführlich zitiert werden kann, während ihre Briefe an Joye verlorengegangen sind oder vernichtet wurden. Die Texte von Joye sind deshalb authentisch, jene von Frau Anklin fiktiv, werden ihr von Isolde Marxer, die sich aus heutiger Sicht in die Situation von Frau Anklin zu versetzen sucht, in den Mund gelegt. Auf listige Weise wird Abbé Joye so als Mann und Priester kritisch hinterfragt, es kommt zu einem anregenden Diskurs über das Verhalten von Joye, über seine Arbeit als Seelsorger, über Zölibat und emotionale Bedürfnisse und anderes mehr. Aus dem Off räsonniert und kommentiert Joye mit der rauchigen, leicht gebrochen deutsch sprechenden Stimme des Dokumentarfilmers Walter Marti, dem es überzeugend gelingt, Joyes warmherzige Persönlichkeit lebendig zu machen und gleichzeitig eine ironische Distanz zu ihm zu schaffen.

Aus einem Film der Abbé Joye-Sammlung

Zu Abbé Joyes Zeit und Tätigkeit setzt Isolde Marxer Entsprechungen und Kontrapunkte aus der Gegenwart, indem sie eine Art modernes Pendant zu Joyes einstiger Kirchgemeinde entwarf. Kinder aus dem Basler Bläsischulhaus äussern sich spontan zu Begriffen wie Gott und Teufel, Himmel und Hölle, Kirche, Zukunft und Ewigkeit. Eine evangelische Pfarrerin nimmt Stellung zu Frauenpriestertum, Geschlechtlichkeit, Erotik und Religion. Ein Jesuit, einer der Nachfolger Joyes am Basler Borromäum, dem heutigen Haus der katholischen Universitätsgemeinde und Studentenwohnheim, berichtet von seinem praktischen und spirituellen Alltag und Problemen als Studentenseelsorger. Eine farbige Emigrantin und Mutter aus einem asiatischen Kulturkreis und ein skeptischer alter Herr erweitern das Spektrum heutigen Verhaltens zu religiösen Fragen.

Isolde Marxers «A propos de Joye» ist weder Dokumentar- noch Spielfilm – oder beides zugleich. Und es ist kein Porträt im üblichen Sinn, denn Abbé Joye wird zum Anlass genommen, um inhaltliche und visuelle Bezüge zwischen seiner Zeit und heute zu schlagen und um die Bedeutung von Religion und Sakralem in unserer Gegenwart zu thematisieren. Dabei scheint die Regisseurin mindestens eine Lektion von Joye gelernt zu haben: nicht trocken theoretisieren, sondern auf die sinnliche Wahrnehmung vertrauen. Und ein besonderer Reiz dieses Films besteht natürlich in den Filmbeispielen der Joye-Collection aus der Frühzeit des Films, als die Bilder noch unbekümmert und unverbraucht waren. Sie dienen nicht nur der Auflockerung, sondern sie nehmen die angesprochenen Themen auf, spiegeln, variieren und verulken sie. Dass dieses assoziative Spiel, das den ganzen Film prägt, so verschmitzt und anregend funktioniert, ist wohl vor allem ein Verdienst der raffiniert ausgeklügelten Montage von Jürg Hassler. Fazit: ein origineller, witziger und zugleich nachdenklich stimmender Beitrag zum 100 Jahr-Jubiläum des Films. ■

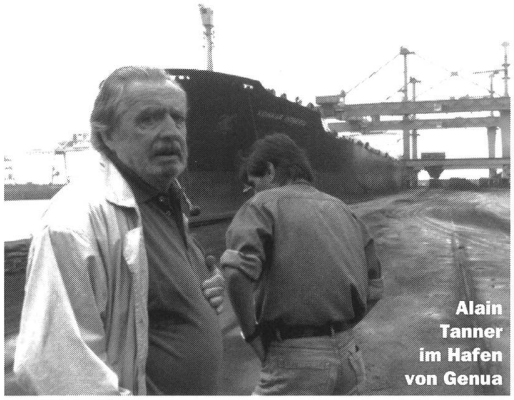
Les hommes du port

Regie: Alain Tanner
Frankreich/Schweiz 1995

Alexander J. Seiler

Mit Spielfilmen aus der «Engnis der Enge» (Paul Nizon) – aus Genf und seinem schmalen Umland, aus dem kargen Jura, aus der kalten Schweiz – hat Alain Tanner die Welt erobert (und die Schweiz erweitert); später hat er Expeditionen ins weitere (und wärmere) Europa, nach Irland, nach Portugal, nach Spanien unternommen. Dass er in den sechziger Jahren, vor seinem ersten Spielfilm «Charles mort ou vif» (1969), sowohl die Schweiz wie die weite Welt als Dokumentarist in rund vierzig meist einstündigen Beiträgen für die Sendungen «Temps présent» und «Continents sans visa» der Télévision Suisse Romande ausgelotet hat, wissen heute die wenigsten Tanner-Fans. Allenfalls bekannt sind seine dokumentarischen Kurzfilme «Nice Time» (mit Claude Goretta, 1957) und «Ramuz, passage d'un poète» (1961) sowie der lange Dokumentarfilm «Les apprentis», den er im Umfeld der Schweizerischen Landesausstellung 1964 drehte. Sein bislang letzter langer Dokumentarfilm «Une ville à Chandigarh» (1966) ist wohl sein schlechtestes Werk überhaupt.

«Les hommes du port», Tanners *comeback* als Dokumentarist, ist aber nicht nur in filmischer, sondern auch in biografischer Hinsicht eine Rückkehr zu den Anfängen. Im Vorspann, zu einem langen «Travelling» aus dem Helikopter entlang der Hafenanlagen von Genua, erzählt Tanner, wie er 1951, nach einem ersten kurzen Augenschein fünf Jahre zuvor, als 22jähriger nach Genua ging: «Ich wollte der Sesshaftigkeit entfliehen und allen Berufen, zu denen ich dank meines Universitätsabschlusses Zugang gehabt hätte». Als «kleiner Bürokrat» verdient er bei einer Schiffahrtsgesellschaft seinen Lebensunterhalt, «natürlich in der Hoffnung, eines Tages selber in See zu stechen.» Aber er wird nicht Seemann, sondern Filmer, und als er vierzig Jahre später zum ersten Mal wieder nach Genua kommt, möchte er «mit diesem Film das eine in den Dienst des anderen (oder das andere in den Dienst des einen) stellen. Indem ich einen Film mache, möchte ich in meine Erinnerung an den Hafen von Genua eintauchen, die Gegenwart ergründen und versuchen, die Zukunft zu erraten. (...) Indem ich festhalte, was damals den falschen Seemann prägte, versuche ich den Mangel zu lindern, der die Wirklichkeit des echten Filmemachers unterhöhlt.»


Alain Tanner im Hafen von Genua

«Wer spricht eigentlich, wer sagt 'ich', wer zeichnet verantwortlich, welches ist die Beziehung, der Kommunikationsprozess zwischen dem Autor und seinem Gegenstand?» Diese Gegenfragen stellte Alain Tanner, als ich ihn im November 1976, kurz nach der Uraufführung seines erfolgreichsten Films «Jonas qui aura 25 ans en l'an 2000», unter anderem fragte, warum er keine Dokumentarfilme mehr mache. Und er fuhr fort: «Das Fernsehen glaubt alles machen, alles zeigen und alles sagen zu können, weil es den Standpunkt des lieben Gottes einnimmt, die Neutralität – und damit zeigt es, wie man sieht, letzten Endes gar nichts. Für mich liegt das Problem des Dokumentarfilms in der Beziehung, die ich, wie begrenzt auch immer, zu etwas herstellen kann, das ausserhalb meiner Phantasie tatsächlich existiert...»

In «Les hommes du port» relativiert Tanner den Standpunkt des lieben Gottes – die «Überschau» aus dem Helikopter – gleich zu Beginn, indem er dezidiert «ich» sagt. Und die Beziehung zu dem, was ausserhalb seiner Phantasie existiert, stellt er her, indem er seiner persönlichen Erinnerung sogleich jene der Männer entgegenstellt, denen er seinen Film widmet. Über den «falschen», den abgebrochenen Beginn des Möchtegernmatrosen findet er den Einstieg in den «echten» Beginn einer einzigartigen sozialen und wirtschaftlichen Errungenschaft: der Selbstverwaltung, nach welcher die Hafenarbeiter von Genua nach dem Ende von Faschismus und Krieg ihre Arbeit organisierten und die sie heute gegen die Rahmenbedingungen einer immer entfremdeteren Welt zu behaupten versuchen.

Die Gegenüberstellung von Erinnerung und Gegenwart, von Damals und Heute bestimmt die Dramaturgie des Films. Tanners Leitthema «Utopie und Wirklichkeit» erscheint hier in der Umkehrung: Sieht Tanner, sehen die Figuren seiner Spielfilme – vom Kleinindustriellen Charles Dé über die «Salamandre» Rosemonde und die Fremdarbeiterin Adriana bis zu Jonas' Vater Mathieu – die «Gegenwart mit den Augen der Zukunft» (Karl Saurer) und die Wirklichkeit im Horizont der Utopie, so verkörpern «Les hommes du port» und ihre Einheitsorganisation *Compania per l'Unita fra i Lavoratori di Merce Varie* eine – wie paradox die Wendung auch immer sein mag – realisierte Utopie, die *als* Wirklichkeit in Gefahr steht, zur blossen Reminiszenz (und damit wieder zur Utopie) herabzusinken.

Mit klassisch sparsamen Mitteln evoziert Tanner im gegenwärtigen Genua das vergangene. Fahrten durch das historische Hafenviertel und entlang der Kais alternieren mit den Erinnerungen und Reflexionen der Docker, die, gleich einem musikalischen Variationenwerk, in vielfachen Abwandlungen stets um ein

und dasselbe Thema kreisen: wie nämlich harte Arbeit durch Selbstbestimmung und Selbstverwaltung von der Fron zum Privileg wird. Jeder dieser Männer spricht aus seiner eigenen existenziellen Erfahrung, die fast immer anknüpft an jene früherer Generationen, aber jeder von ihnen spricht auch im Bewusstsein, dass die eigene Erfahrung gespiegelt, ergänzt, bekräftigt wird durch die seiner Kollegen. «Solidarität» ist ein Wort, das häufig fällt, aber noch nie habe ich es fallen hören mit soviel gelebtem Gewicht.

Ihre unbedingte Glaubhaftigkeit bezieht die selbstverständliche, prägnante, zuweilen geradezu elegante Eloquenz dieser Handarbeiter von meist rudimentärer Schulbildung freilich erst aus deren Gesichtern. Ich kann mich an keinen europäischen Film der letzten zehn oder zwanzig Jahre erinnern, in dem auch nur annähernd so viele prägnante, vom Leben geformte, modellierte, ja ziselierte und zugleich bewegte Gesichter zu sehen gewesen wären wie in «Les hommes du port». Weit über die Veränderungen im Hafen von Genua hinaus vermittelt der Anblick dieser Gesichter scharf und schmerzhaft eine kaum benennbare *Unwiederbringlichkeit.* Und in den atemberaubenden Grossaufnahmen der Hände, die den Kranführern die Anweisungen für das genaue Absetzen der Lasten mit subtilsten Bewegungen des Handgelenks und der Finger übermitteln, artikuliert sich so etwas wie ein Abgesang darauf, was die Arbeit mit blossen Händen in der Geschichte von Kultur und Zivilisation bedeutete und leistete, bevor sie auf den meisten Gebieten durch technische Prothesen verdrängt und ersetzt wurde.

Genua und sein Hafen: Das war für den der Engnis entflohenen jungen Tanner der Zugang zur Weite und Vielfalt der Welt, ihrer Menschen, ihrer Produkte. Dass er diesen dann nicht auf offener See, sondern als Kino- und Filmemacher suchte und fand, sagt er mehr oder weniger explizit. Dass von den Veränderungen, mit denen sich die «Männer des Hafens» konfrontiert sehen – etwa dem Rückgang des Stückgutes und seiner sinnlichen Vielfalt und dem Überhandnehmen der gesichtslosen, sozusagen abstrakten Container –, auch der Filmemacher nicht unberührt blieb und bleibt, verleiht dem Film zwischen den Bildern wohl seine eigentliche Spannung. Der «Kulturverlust», der im Hafen von Genua im Gang ist und die Selbstverwaltung der Docker gefährdet, bedroht und beschneidet in ganz Europa auch die Filmautoren und den Autorenfilm; «Alles, was die Kultur herabsetzt, verkürzt den Weg in die Knechtschaft», sagt Tanner am Schluss des Films. In diesem Sinn ist «Les hommes du port» in weit höherem Mass als Tanners jüngste Spielfilme ein Dokument des Widerstands: ein direkter und ungekünstelter Blick auf ein Stück Wirklichkeit und zugleich auf ein Stück Utopie in Augenhöhe. ■

Inserate

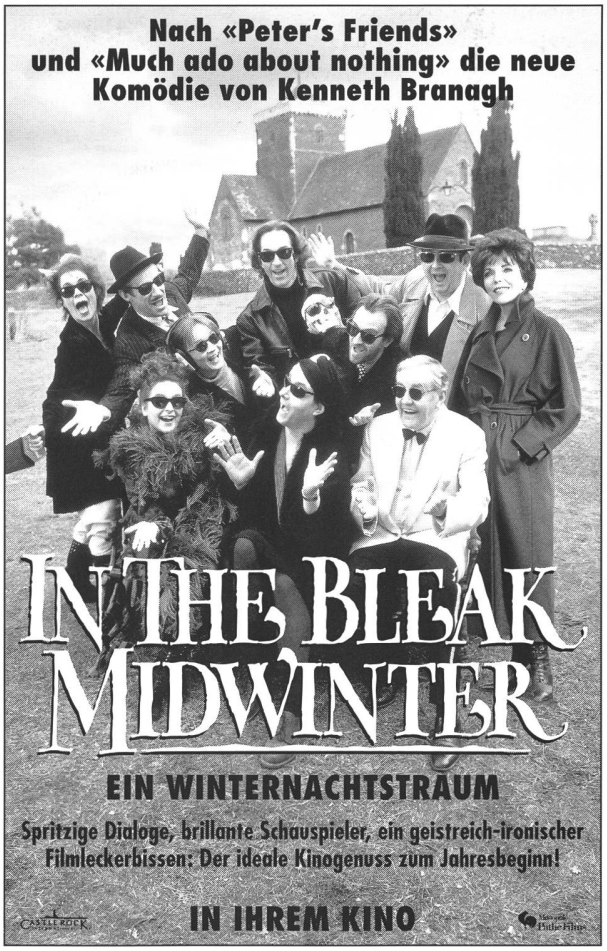
ZOOM – Zeitschrift für Film sucht

Volontärin/Volontär

von ca. anfangs Mai bis Ende Oktober 1996.

Wenn Sie sich für Film interessieren, über entsprechende Vorkentnisse verfügen und alle auf einer Redaktion anfallenden Arbeiten kennenlernen möchten, erwarten wir gerne Ihre schriftliche Bewerbung.

Richten Sie diese bitte bis spätestens 16. Februar an: ZOOM – Zeitschrift für Film, Volontariat, Postfach 147, 8027 Zürich.



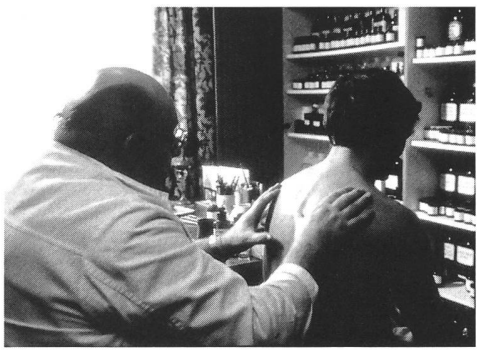
Kräuter & Kräfte

Regie: Jürg Neuenschwander
Schweiz 1995

Franz Ulrich

Als Jürg Neuenschwander im Tibet «Shigatse – Eine Spritze kommt selten allein» (1989) drehte, einen Film über die Gefährdung des traditionellen medizinischen Wissens, das die chinesischen Besetzer durch Schnellkurse in westlicher Medizin verdrängen wollen, begegneten ihm auf den Pässen die gleichen «Steinmandli», die er als Kind in seiner Heimat gesehen hatte. Die Magie, die im tibetischen Alltag noch lebendig ist, erinnerte ihn Orte und Erlebnisse seiner Kindheit im Emmental. Neuenschwander, 1953 in Signau in einer Lehrerfamilie geboren, wuchs in einer hierarchisch klar geordneten und von logisch-rationalem Denken bestimmten Welt auf. Später ist Neuenschwander aus dem Emmental in die Stadt gezogen, ist zur Welt seiner Herkunft auf kritische Distanz gegangen, was ihn eben bis in den Tibet führte. Dort entstand die Idee zum Film «Kräuter und Kräfte», mit dem er sich auf eine Spurensuche nach jenen magischen Kräften machte, die – nicht messbar noch beweisbar – vom modernen, aufgeklärten und emanzipierten Zeitgeist mit Verboten belegt war und als Manifestationen der Rückständigkeit galten (und vielfach noch gelten).

Mehr noch als Städter dürften sich auf dem Land Aufgewachsene noch an Orte mit unheimlicher Atmosphäre erinnern, die fast instiktiv oder weil sie verboten waren gemieden wurden und gerade deswegen die Neugier besonders anstachelten. Oder an Orte, die man ihrer freundlichen «positiven» Atmosphäre wegen besonders gern aufsuchte. «Kräuter & Kräfte» weckt mit mehrmals wiederkehrenden Aufnahmen solcher Landschaften und Orte Erinnerungen an unerklärliche, rational nicht fassbare Kräfte: «Steinmandli» auf dem Hohgant, unverzichtbare Wegzeichen für Bergwanderer; von einer Linde gekrönte Drumlins (zu elliptischen Hügeln geformte eiszeitliche Moränen), die schon den Kelten als heilige Orte galten; düstere Schluchten der Emme, die mit den chthonischen Kräften der Erde in Verbindung zu stehen scheinen.



Mit diesen «Naturkräften» assoziativ verwoben werden «Geisteskräfte», mit denen Heilkundige Leidenden Linderung verschaffen. Porträtiert werden eine Heilerin und zwei Heiler und ihre Patienten, alle im Emmental verwurzelt. Dabei geht es nicht um die Darstellung oder Analyse des Konfliktes zwischen Schul- und Alternativmedizin. Der Film schaut den Heilern bei ihrer Arbeit sozusagen über die Schultern, ohne ihre Fähigkeiten oder Methoden zu bewerten oder zu hinterfragen. Die drei Heiler kommen aus sozial unterschiedlichen Schichten: Putzfrau, Bauer, Metzger. Ohne Aufhebens und Brimborium lassen sie ihre heilenden Kräfte bei jenen wirken, die ihre Hilfe suchen. Sie tragen damit bei zur Erhaltung alter Rezepturen und überliefern Kenntnisse, mit Handauflegen, Kräutern und Salben die Gebresten der Leute zu lindern.

Der Off-Kommmentar des Autors richtet sich anfänglich an einen tödlich verunfallten Jugendfreund, wendet sich aber allmählich immer direkter ans Publikum. Auch optisch findet eine «Entwicklung» statt: Die zu Beginn vorherrschenden, spätwinterlich kalt-düsteren Farben von Schnee, Nebel und nassem Gestein wandeln sich über Frühling und Sommer zu den warmen, gedeckten Farben des Herbstes. «Am Ende muss die Schattenwelt nicht mehr abgespalten werden. Sie ist integriert» (J. Neuenschwander). Die Wärme der Bilder korrespondiert auf eigenartige Weise mit der menschlichen Wärme und Nähe zwischen Heilern und Patienten. Hier werden Leidende nicht mit Spritzen und Pillen traktiert, sondern es wird miteinander geredet, zugehört, behutsam Hand aufgelegt, berührt und gestreichelt/massiert. Eine ruhige, selbstverständliche Nähe und Vertrautheit verbindet Heiler und Patienten.

Dieser Ruhe von Mensch und Landschaft entspricht auch die formale Gestaltung des Films mit langen Einstellungen und langsamen Schwenks. Es entsteht das stimmige Bild einer Wirklichkeit im Emmental, der mit bloss rationalen, aufklärerischen Begriffen nicht beizukommen ist. Gezeigt wird aber nicht nur heile Welt – Bilder der Umweltzerstörung irritieren ebenso wie die Klänge des European Chaos String Quartets, das mit seinen disharmonischen Tönen jede betulich-folkloristische Harmonisierung verhindert. Dennoch und um schliesslich noch ein Klischee zu bemühen: «Kräuter & Kräfte» ist ein ein grundsolider, qualitätsvoller, ehrlicher Film, der Widersprüche und Brüche nicht übertüncht, demnach also typisch schweizerisch – auch darin: Die Heiler scheinen keine Honorare zu fordern. Über Geld spricht man eben nicht – auch nicht im Emmental. ■

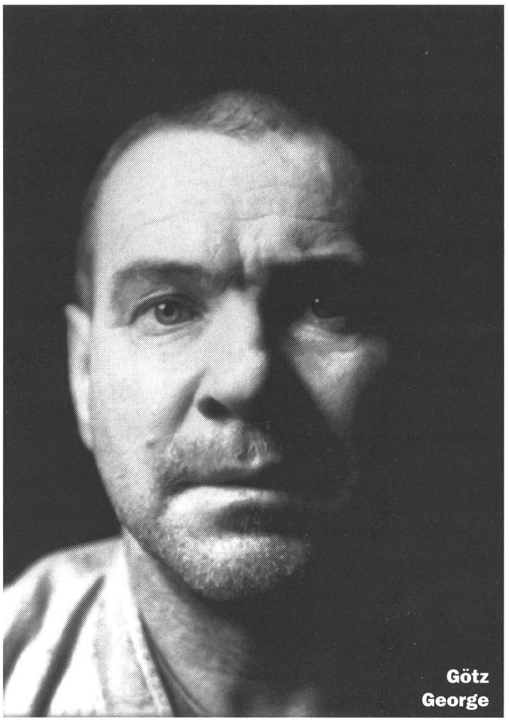
Der Totmacher

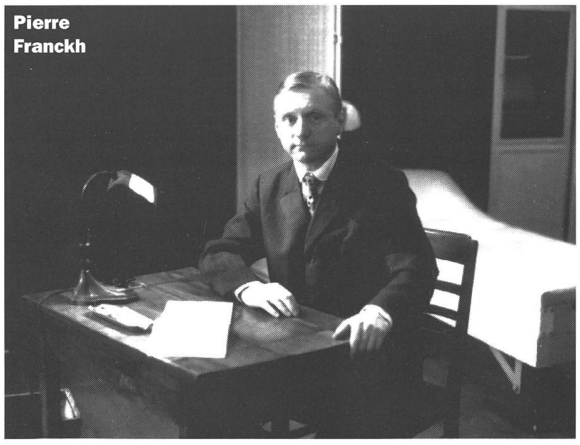
Regie: Romuald Karmakar
Deutschland 1995

Mathias Heybrock

Romuald Karmakar hat sich als Dokumentarist mit Blick für das «Kranke» einen Namen gemacht. Seine Filme – etwa «Hunde aus Samt und Stahl» (Deutschland 1989) über Kampfhunde oder «Warheads» (Deutschland 1992), in dem Söldner über ihren Beruf sprechen – sind deshalb umstritten. Mit seinem ersten Spielfilm bleibt Karmakar diesem Blick treu. Ebenso dem Dokument – das hier als Fiktion erscheint: «Der Totmacher» orientiert sich am historischen Fall des Weimarer Massenmörders Fritz Haarmann. Die Inszenierung seiner gerichtsmedizinischen Vernehmung hält sich exakt an die originalen Untersuchungsprotokolle und besteht (fast) nur aus dem Gespräch des Psychiaters Dr. Schultze (Jürgen Hentsch) mit Fritz Haarmann (Götz George).

Der Blick verhandelt nicht Recht oder Unrecht, sondern registriert. Der Aussenseiter Haarmann, als Kriegsinvalide heimgekehrt, «gescheitert», zeitweise Polizeispitzel, suchte und fand Liebe schliesslich bei den Strassenjungs, von denen er 24 (im Liebesrausch) ermordete. Der Psychiater Dr. Schultze ist ein soldatischer Mensch, dem der wiederholte bestialische Kontrollverlust Haarmanns Abscheu verursacht, der aber, und sei es nur aus beruflichen Gründen, nach den sozialen Ursprüngen der Barbarei zu Fragen bereit ist. Dennoch ist seine Gesprächsführung – er versucht mit harten, knappen, schnell aufeinanderfolgenden Fragen unverfälschte Aussagen des Mörders über sein Leben zu bekommen – von einem strengen Erkenntnisinteresse geleitet: ob dieses Geschöpf zurechnungsfähig und damit im rechtlichen Sinn schuldig sei. Schultze und der immer anwesende Stenograf (Pierre Franckh) klassifizieren jede Äusserung Haarmanns, um aufgrund ihrer Bestandsaufnahme über die Behandlung des Delinquenten zu entscheiden: Anstaltseinweisung oder Hinrichtung. Eine einzige Rückblende gestattet sich Karmakar. Nicht etwa auf den freien Haarmann oder sogar Bilder von der «mordenden Bestie», sondern auf den Moment seiner Einweisung in die Anstalt. Er wird von einer Kamera erfasst. Auch hier Einordnung, Klassifikation, Identifikation. Im hundertsten Jahr der Kinematografie feiert man nostalgisch die Unschuld der Filmbilder – Karmakar zeigt sie im Dienst der Justiz. «Der Totmacher» ist nicht nur Psychogramm eines «Perversen» – er zeigt auch die Schrecken der Ordnung.


Götz George


Pierre Franckh

Neben der präzisen Textgestaltung macht die hervorragende Leistung der Schauspieler den Film zu einem beklemmenden Meisterwerk. Differenziert, komplex und frei von allen Klischees wird hier nicht eine (zweifellose) Schuld eingeklagt, sondern, viel wichtiger, das Funktionieren eines Mörders geschildert. Götz George spielt weder ein Monster noch ein Opfer der Gesellschaft, sondern einen Menschen, dem das Töten zur Gewohnheit wurde. Seine banale Normalität mit ihren sympathischen *und* entsetzlichen Seiten unterläuft schliesslich den klinischen Blick des Psychiaters und zwingt ihm Verständnis und Respekt für den «Schlächter von Hannover» ab, der seine Taten – man gewöhnt sich an alles – so humoristisch beschreiben kann, um im nächsten Moment über sich selbst zu verzweifeln. Gequält von der Tatsache, dass man sich an alles gewöhnt.

«Der Totmacher» schafft das Kunststück, ein Verhör (das ein Gespräch wird) über den Zeitraum von zwei Stunden spannend zu halten, in dem er Dramatik und Komik – auch der makabre Witz der Taten Haarmanns wird nicht ausgeklammert – aus dem historischen Stoff destilliert. Weder beschönigt noch verdammt der vorurteilslose Blick Kamarkars: Er erklärt, ohne durch Klassifikationen zu beherrschen. ■

Cyclo

Regie: Tran Anh Hung
Frankreich/Vietnam 1995

Judith Waldner

Schweissüberströmt kämpft sich Cyclo (Le Van Loc) durch den ohrenbetäubenden Verkehr von Ho-Chi-Minh-Stadt (ehemals und heute wieder Saigon). Der zierliche junge Mann lebt mit seinem Grossvater und seinen zwei Schwestern zusammen und ist seit dem Unfalltod des Vaters für deren finanzielles Wohlergehen zuständig. Er arbeitet als Fahrer, pedalt Leute gegen Bares durchs metropolische Gewühl. Dann wird seine Rikscha gestohlen, und so beginnt für ihn eine Reise in finstere Abgründe. Um das Fahrrad-Taxi ersetzen zu können, übergibt ihn dessen Besitzerin der mafiosen Gang des Poeten (Tony Leung Chiu-Wai). Er wird zu dessen Handlanger, vorerst ohne zu wissen, dass auch seine Schwester (Tran Nu Yên Khê) in den Sog des Bandenchefs geraten ist und sich aus Liebe zu ihm prostituiert.

«Cyclo», letzten Herbst am Filmfestival von Venedig mit einem Goldenen Löwen ausgezeichnet, ist nach «L'odeur de la papaye verte» (ZOOM 1/94) der zweite Langspielfilm von Tran Anh. War sein Erstling in den fünfziger Jahren angesiedelt, spielt sein neuster Film im Hier und Heute. Er ist eine französich-vietnamesische Koproduktion, wobei die Unterstützung des asiatischen Landes matrieller Natur war. Da Vietnam kaum über finanzielle Mittel für die Filmproduktion verfügt, wurden ein Studio, Material und Arbeitskräfte zur Verfügung gestellt.

Tran Anh Hung, der seit 1975 in Frankreich lebt, zeigt ein radikales, irritierendes Bild der vietnamesischen Metropole. Das Business boomt, der Dollar schwingt sein Zepter gnadenlos, der vergangene Vietnamkrieg ist am Rande immer noch präsent. Einerseits regiert in Ho-Chi-Minh-Stadt der ganz normale Alltag, andererseits beherrscht eine unglaubliche Verwilderung die Szenerie – während in Ecken und Nischen wiederum Idyllisches auszumachen ist.

Was Cyclo aus der Misere retten sollte, bringt ihn immer tiefer in den

Tran Nu Yên Khê, Tony Leung Chiu-Wai

Strudel übler Machenschaften und Verbrechen. Der Held hat durch eine Art Fegefeuer zu gehen, verfängt sich in den Schlingen der mafiosen Unterwelt und kann sich schliesslich wieder daraus erretten. In der Figur des Rikschafahrers, der in diesem brodelnden Hexenkessel unterwegs ist, oszilliert das Bild einer Gesellschaft, die einerseits am Abgrund balanciert, andererseits durchdrungen ist von Zärtlichkeit.

Ist der Blick des Films zuerst dokumentarisch orientiert, bricht die Form mit dem beginnenden Absturz von Cyclo. Die Erzählung wird in der Folge sehr stilisiert vorangetrieben, dabei gelingt es dem Regisseur nicht immer, die Klippen des Manierismus zu umschiffen. Er arbeitet mit unerwarteten Wendungen, harten Kontrasten in der Montage und mit einer fast aufdringlich wirkenden Nähe zu den Figuren. Tran Anh Hung scheut sich auch nicht, Gewalttätiges schier unerträglich intensiv auszubreiten, doch werden Brutalitäten nie – wie sonst oft im Kino – durch banale Rechtfertigungen legitimiert. Das irritiert genauso, wie die aus traumähnlichen Bildern resultierende Kühle und Distanz, die den Film bei aller Intensität durchziehen.

«Cyclo» ist bestechend fotografiert, poetisch überhöht, aber nie romantisch. Der sorgfältig choreographierter Film besticht nicht zuletzt dadurch, dass in all der Schwärze stets wieder zarte Töne auszumachen sind: Die Hauptfiguren sind nicht einfach gut oder böse, sondern immer gebrochen und zwiespältig – auch der Poet als Bandenchef. Tran Anh Hung ist zweifellos ein grosser Bilder-Künstler, «Cyclo» eine Entdeckung. ▶

«Als Filmemacher sollte man die Realität übersetzen» Gespräch mit «Cyclo»-Regisseur Tran Anh Hung.

Judith Waldner

1975, im Alter von 13 Jahren, sind Sie mit Ihren Eltern nach Frankreich geflüchtet. Was für eine Beziehung haben Sie heute zu Vietnam?

Ich bin ein Kind des Landes, meine Grossmutter väterlicherseits lebt noch in Vietnam. Bis 1991, als ich im Zusammenhang mit meinem Film «L'odeur de la papaye verte» hingereist bin, war ich nie mehr dort. Eigentlich habe ich mittlerweile Lust, zurückzukehren, in Vietnam zu leben und zu arbeiten.

«L'odeur de la papaye verte» haben Sie dann aber in Frankreich gedreht?

Genau. Allerdings nicht, weil ich in Vietnam behindert wurde – wie ein Westschweizer Journalist damals geschrieben hat –, sondern weil ich und mein Produzent wenig Erfahrung hatten, wir zuwenig vorbereitet waren. So mussten wir den Film schliesslich in Frankreich realisieren.

Und «Cyclo»?

Mein neuster Film ist ganz in Ho-Chi-Minh-Stadt gedreht. Zum Teil mussten wir Dekors bauen, wie zum Beispiel die Hütte, in der sich Cyclo aufhält. Die Postproduktion allerdings wurde in Frankreich gemacht, in Vietnam sind die Möglichkeiten in Sachen Schnitt, Ton etc. beschränkt.

In der Stadt in Ihrem Film herrscht einerseits das totale Chaos, andererseits gibt es aber auch idyllische Szenen.

Dieses Nebeneinander von Gewalt und Zärtlichkeit entspricht der Realität. Dazu muss ich anführen, dass es mich nicht interessiert, die Dinge auf eine bloss realistische Weise zu zeigen. Um zu veranschaulichen, wie ich das meine, möchte ich ein Beispiel geben: Ich komme vom Krieg nach Hause und habe viele schreckliche Dinge erlebt. Vieles davon vergesse ich im Lauf der Zeit, doch nach Jahren habe ich einen Traum. Darin bin ich tot, liege auf einem Schlachtfeld. Aus meinem Mund kriecht eine Schnecke, da ist plötzlich ein Lächeln. Diese Traumbilder überlagern das früher Erlebte.

Wenn ich als Filmemacher von dieser Figur und ihren Erlebnissen erzählen will, würde ich das mit diesen Traumbildern tun. Und zwar ohne sie als Traum zu deklarieren, ich würde sie so auf die Leinwand bringen, als seien sie real. Diese Bilder sind dann nicht im üblichen Sinne dokumentarisch, korrespondieren aber mit einer gelebten Realität. Als Filmemacher sollte man die Realität nicht einfach wie ein Dokument abbilden, sondern Übersetzungen, Visionen finden.

Warum haben die Figuren Ihres Films keine Namen, sondern Bezeichnungen wie «Schwester» oder «Cyclo», was soviel wie «Fahrer» heisst?

Die Figuren sollten weniger Individuen als soziale Klassen repräsentieren.

Die Farben in «Cyclo» sind sehr expressiv. Können Sie uns etwas über deren Symbolik sagen?

Für mich haben die Farben an sich keinen Symbolwert. Das heisst: Ich verwende sie nicht in dem Sinn, dass blau dies meint und grün jenes. Was die Farben repräsentieren, interessiert mich also weniger als deren Leuchtkraft oder die Art, wie sie als formales Mittel einsetzbar sind. So stellt zum Beispiel die Farbe eine Verbindung zwischen Cyclo und dem behinderten Sohn der Besitzerin seiner gestohlenen Rikscha her.

Ein deutscher Kritiker hat geschrieben, «Cyclo» sei von der Form her vom chinesischen Theater beeinflusst...

Tatsächlich? Ich habe überhaupt keine Beziehung zum chinesischen Theater oder zum Theater überhaupt. Kino hat eine ganz andere formale Schrift. Vielleicht kennt der Kritiker sich sehr gut aus und hat einen Zusammenhang gefunden. Ich selber sehe keinen, aber man weiss nie...

Würden Sie zum Schluss etwas über Ihr nächstes Projekt sagen?

Ich plane zur Zeit meinen nächsten Film «Alcool de riz et crevettes séchées». Er wird lustig sein und wiederum in Vietnam spielen. ■

Tran Anh Hung (vorne) und der Hauptdarsteller Le Van Loc

Living in Oblivion

Regie: Tom DiCillo
USA 1995

Carola Fischer

Das Bedürfnis, einen Blick hinter die Kulissen der Traumfabrik zu werfen, das Interesse daran, wie ein Film entsteht, ist seit jeher gross. Heute wird dieses Interesse geschickt vermarktet – ganze Zeitschriften und Sender leben davon, dass sie zu Hollywoodstreifen Drehberichte, «The Making of...», liefern. In der Filmgeschichte ist François Truffauts «La nuit américaine» (Frankreich/Italien 1973) wohl die dichteste Beschreibung des hochkomplexen Beziehungsgefüges einer Filmequipe in Action. Wie es heute auf dem Set einer Billigproduktion in New York zugeht, darüber hat jetzt einer, der es wissen muss, eine umwerfende Komödie gemacht. Tom DiCillo war Kameramann bei Jim Jarmusch, bevor er selbst zum ersten Mal Regie führte. Seine Low-Budget-Komödie um den Möchtegern-Popsänger «Johnny Suede» (USA 1991) mit dem inzwischen zum Weltstar avancierten Brad Pitt, gewann zwar 1991 in Locarno den Goldenen Leoparden, war aber nur ein Abklatsch von Jarmusch-Figuren, ohne deren Seele zu besitzen.

Umso überraschender, wie geschlossen, präzis und lebendig «Living in Oblivion» daherkommt. Morgens um vier trudeln Schauspieler und Crew auf dem Drehplatz ein. Es ist kalt, und die Milch für den Kaffee ist auch schon drei Tage alt. Die Aufnahmen für den schwierigen Dialog «Ellen redet mit Mom» können beginnen. Was folgt, ist der Alptraum eines Regisseurs. Dauernd geht etwas schief. Sind die Darstellerinnen gut, versagen die Techniker. Mal hängt das Mikrofon ins Bild, dann versaut Strassenlärm die Tonspur. Der magische Moment, in dem die Schauspielerinnen zur Hochform auflaufen, fällt der verdorbenen Milch zum Opfer: Der Kameramann kotzt gerade auf dem Klo. Ein hartnäckiges Piepsen verdirbt die nächste Aufnahme. Noch versucht der aufgebrachte Regisseur Nick (Steve Buscemi) auf dem Set den Urheber des störenden Geräusches zu orten – da erwacht er in seinem Bett.

Die Übergänge, oft mit dem Wechsel von schwarz/weiss zu Farbe signalisiert , die Verknüpfung der drei Ebenen – die Geschehnisse auf dem Set, die Sequenzen, die gedreht werden, und die Alp- und Wunschträume der Beteiligten –, sind schlichtweg genial. Umso erstaunlicher, als man im Presseheft lesen kann, dass DiCillo urprünglich einen Kurzfilm, er bildet jetzt den dritten Teil, drehte und die beiden anderen Kapitel ergänzt hat. Filmemachen ist Teamarbeit. Vom Regisseur über die Darsteller bis zum Beleuchter arbeiten alle Beteiligten daran, eine geschlossene Illusion, ein perfektes Bild zu schaffen, versuchen alles auszuschliessen, was die Täuschung stört. Jeder, der in irgendeiner Form mit Dreharbeiten zu tun gehabt hat, kennt die Spannung und Abgehobenheit, den Stress und die Isolation, die diese Ausnahmesituation bedeutet. Unter Zeitdruck kreative Höchstleistungen erbringen, dabei ständig auf Unvorhergesehenes reagieren, menschliches Versagen, technische Pannen, gruppendynamische Prozesse: Das Gelingen eines Films hängt von dem Zusammenspiel der unterschiedlichesten Kräfte ab, und in der Regel herrscht das Chaos. DiCillo hat seine Erfahrungen zu einer Komödie verdichtet, in der die Dynamik dieses kollektiven Wahnzustands in einer turbulenten, virtuos verknüpften Szenenfolge grosser und kleiner Katastrophen sichtbar wird. Was für ein Beruf ist das, Filmemacher! Dem agilen Italoamerikaner Steve Buscemi scheint diese Rolle wie schon in dem hervorragenden «In the Soup» (Alexandre Rockwell, USA 1992, ZOOM 12/92) auf den Leib geschneidert. Mit Visionen im Kopf macht er Kompromisse und nimmt Unzulänglichkeiten in Kauf. Als Psychotherapeut, Diplomat und Löwenbändiger ständig das Ego sämtlicher Mitarbeiter, vom Star zum Beleuchter, aufpolieren. Reden mit Engelszungen. Ein Typ wie Chad Palomino (James LeGros) auf dem Set, den Nick als Kassenmagnet angeheuert hat, genügt, um die eingeschworene Crew ins Schlingern zu bringen. Die Frauen buhlen um die Aufmerksamkeit des Stars, den Männern geht der Laden runter. James LeGros, seit «Drugstore Cowboy» (Gus Van Sant, USA 1989) einer der versiertesten Jungschauspieler im amerikanischen Kino, mimt diesen aufgeblasenen, beschränkten Widerling (hartnäckig halten sich die Gerüchte, dass DiCillo hier Erfahrungen mit Brad Pitt, dem Star seines Erstlings verarbeitet) mit sichtlichem Genuss. Wenn Nicks verwirrte Mutter auf dem Set auftaucht und der für die Traumsequenz angeheuerte Liliputaner ausrastet («have you ever seen a dwarf in your dreams?»), hat der Film seinen Höhepunkt erreicht. DiCillos fulminante Kinokomödie entmystifiziert den Prozess des Filmemachens, ohne ihm seinen Zauber zu nehmen. ■

Steve Buscemi, James LeGros

Clockers

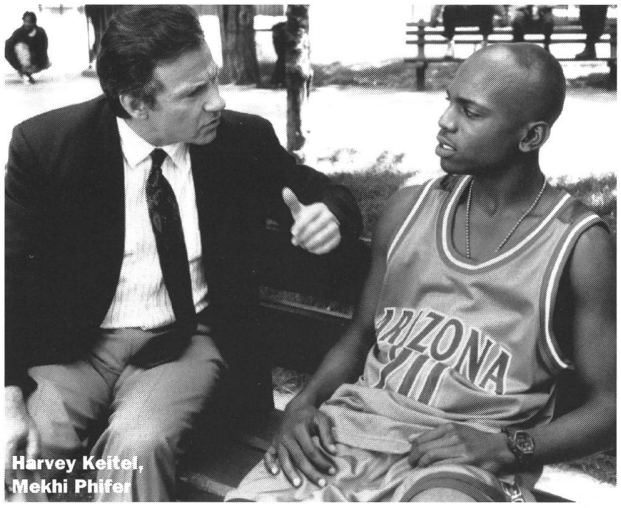
Regie: Spike Lee
USA 1995

Michael Lang

Spätestens mit seinem wuchtigen Gesellschaftsdrama «Do the Right Thing» von 1988 hat Spike Lee gezeigt, dass neben dem gängigen Hollywoodkommerz auch das afro-amerikanische Kino kraftvoll lebt. Lee, Sohn eines Jazzmusikers und -komponisten aus Brooklyn, setzte sich formal unkonventionell mit den ethnisch brisanten Problemen im *Big Apple* auseinander. Politisch nicht korrekt, dafür mit dem intellektuellen Auge für die Wut der Unterprivilegierten und Ausgegrenzten. Lee wusste seinen Strassenhelden genau aufs Maul zu schauen, führte unverkrampfte, unverbrauchte Darstellerinnen und Darsteller ein, setzte mit einem dynamischen Schnittkonzept und einem famos eingesetzten Soundtrack aus Jazz, Blues, Soul und Rock'n'Roll-Klängen virtuos Akzente. An «Do the Right Thing» muss sich der extrem ehrgeizige Künstler seitdem messen lassen. Sein Jazzermelodram «Mo Better Blues» (1990), die Geschichte einer rassisch gemischten Beziehung «Jungle Fever» (1991) und vor allem die Grossproduktion über die Kultfigur «Malcolm X» (ZOOM 3/93) blieben hinter den Erwartungen zurück. Und das Familienporträt «Crooklyn» (1994) floppte total.

Dass sich Spike Lee nun sogar auf ein Projekt aus zweiter Hand eingelassen hat, verrät, dass der hochbegabte, sehr eigenwillige, unbequeme Filmer seinen eigenen Ideen nicht mehr traut. «Clockers», entstanden nach einem Roman von Richard Price, hätte eigentlich von Martin Scorsese inszeniert werden sollen. Doch der ging auf Distanz und sagte am Festival von Venedig: «Ich habe eingesehen, dass ich mit dem jugendlichen Milieu, mit dem Thema an sich nichts zu tun habe». Der Starregisseur tritt nun nur noch als Koproduzent auf.

In «Clockers» wird der Chef eines Fastfood-Lokals in Brooklyn erschossen. Der Verdacht fällt auf einen schwarzen jungen Dealer (Mekhi Phifer). Der an sich klare Fall wird kompliziert, als sich unerwartet der Bruder zur Tat bekennt. Nun ist die Polizei gefordert, genauer ein weisser Kommissar. Harvey Keitel spielt diese kluge Spürnase, die zusammen mit einem Assistenten (John Turturro) in den Aussenquartieren zur Feldarbeit ansetzt. Weil die Beamten ihre Pappenheimer von der Drogenfront genau kennen, stechen sie da und dort bald in Ganovennester und lassen verbal und anders die Muskeln spielen. Bald erkennt das Publikum folgerichtig, dass sich unter der rauhen Schale der Gesetzeshüter ein menschlicher Kerne verbirgt. Ja, die harten Arme des Gesetzes entwickeln sogar echtes Mitgefühl für die verführten jugendlichen Delinquenten und besonders für die ach so kämpferischen Mütter im sozialen Notstand! Wo derart viel moralische Fürsorge herbeigefilmt wird, müssen die Gut und Böse-Verhältnisse natürlich schnell klargestellt werden. Quick sind also ein paar ganz Schlimme enttarnt und einige düstere Hintermänner entlarvt, dann werden die verführten Opferlämmer aussortiert. So will es die Dramaturgie des Dutzendfilms mit pseudo-sozialkritischem Anspruch. «Clockers» gehört zu diesen Filmen, auch wenn formal natürlich doch mehr Originalität geboten wird, als es das süffige Prime-Time-Krimifernsehen zulassen würde. Der Plot aber ist uninteressant, und geradezu katastrophal kitschig – weil bloss effekthascherisch – dröhnt und schmalzt der Soundtrack heran. Und das, obwohl Solisten und Gruppen wie Seal, Chaka Khan oder The Rebelz of Authority mittun. Spike Lee hat sich mit «Clockers» von seiner sperrigen Kreativität, ja von seiner Handschrift weit entfernt. Vielleicht hat sich das Aushängeschild des kritischen, innovativen farbigen Kinos in den letzten Jahren zuviel mit anderen Dingen beschäftigt! Videoclips und Werbespots hat Lee gleich reihenweise gefertigt, die ohnehin schon florierende Merchandising-Unternehmungen eigenhändig perfektioniert und zudem an diversen Orten in den USA schicke Boutiquen eröffnet. Soviel Unternehmergeist kostet Kraft und macht den ideologisch eh schon Umstrittenen sogar bei ganz treuen Fans verdächtig. Dennoch: mit Spike Lee dürfte bald wieder zu rechnen sein, denn er hat selber gemerkt, dass er von brennenden Grossstadt-Problemen wie Drogen, Rassismus und Arbeitslosigkeit vorerst die Hände lassen sollte. Am Festival von Venedig 1995, wo «Clockers» erwartungsgemäss durchgefallen ist und nie ernsthaft ein Thema war, hat Lee die Rückkehr zu alten Tugenden angekündigt. Sein nächster Film werde an die unvergessene Lockerheit seines Frühwerks «She's Gotta Have It» (1986) anknüpfen. «Girl 6» ist wieder eine Frauenkomödie, mit Theresa Randall, Madonna, Quentin Tarantino und dem Supermodel Naomi Campbell in den Hauptrollen. Man darf gespannt sein. ■



Harvey Keitel, Mekhi Phifer

Seven

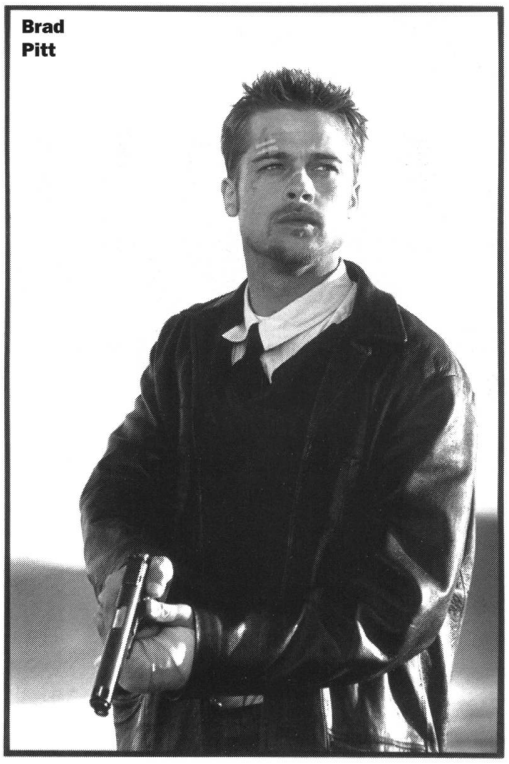
Regie: David Fincher
USA 1995

Mathias Heybrock

Ein Zimmer. Das Bett, zwei Menschen, schlafend ineinander geschlungen. Der Wecker. Der Mann steht auf, zieht sich an und setzt sich neben das Telefon, das er – es klingelt – blitzschnell abhebt, um seine Frau nicht aufzuwekken: Die Einsatzorder für den frischgebackenen Ermittler David Mills (Brad Pitt). «Jawohl, Sir». Der neue Tag, der neue Job in der neuen Stadt.

Die Stadt ist ein Alptraum. Wie in «Blade Runner» (Ridley Scott, USA 1982) regnet es (fast) ununterbrochen, ein Morast aus Beton. Die Erzählung vom Schrecken des urbanen Dschungels – Korruption, Medien, Geilheit und Verbrechen – zieht sich durch den amerikanischen Film aller Zeiten und Gewichtsklassen. Doch Mills, neugierig und ambitioniert, fühlt sich wohl in der namenlosen Megapolis. Im Gegensatz zu seinem Partner: Lt. William Somerset (Morgan Freeman), kurz vor der Pensionierung, hat alles gesehen und alles satt und möchte nur noch «weg, weit weg». Im Gegensatz zu seiner verängstigten Frau Tracy (Gwyneth Paltrow). Im Gegensatz zu dem *Serial Killer* John Doe (Kevin Spacey), der die Stadt, ihre Auswüchse und ihre verkommenen Bewohner wie ein Krebsgeschwür hasst.

In «Seven» ist, wie in «Blue Steel» (Kathryn Bigelow, USA 1989), religiöser Wahn das Mordmotiv. Dort war der Täter ein Egomane, der zur bestätigenden Spiegelung seiner gottgleichen Allmachtsphantasie die Polizistin Megan Turner (Jamie Lee Curtis) (miss-)brauchte. John Doe handelt nicht als krankhafter Narzisst. Er ist *Botschafter* Gottes und statuiert ein Exempel, das die Menscheit aus ihrer Lethargie reissen soll. Seine Morde sind Strafe – die Opfer haben die sieben Todsünden begangen: Masslosigkeit, Habgier, Trägheit, Hochmut, Wollust, Neid und Zorn. Das drastische Zeichen zur Umkehr, dessen hochmütiger Charakter Teil des minutiös konstruierten Plans ist, bedarf ebenfalls eines Spiegelbildes zur Vollendung. Doe wählt Mills als (unfreiwilligen) Komplizen.


Brad Pitt

«Seven» hat wenig gemeinsam mit den *Serial Killer*-Filmen, die in den letzten Jahren Furore machten. Die psychosoziale Deformation des «klassischen» Triebtäters, die etwa «The Silence of the Lambs» (Jonathan Demme, USA 1990) als dramatisches Element nutzte, interessiert hier nur am Rand. Angst und Bedrohung entstehen durch den Stil – die artifiziellen Bilder enthalten, aussergewöhnlich für das aktuelle amerikanische Kino, dem Auge jede *sichere* Information vor. Bereits der Vorspann entzieht sich der Lesbarkeit, die Cast-List ist lediglich eines der graphischen Elemente, die den treibenden Soundtrack visualisieren. Der berauschende Effekt schlägt in hypnotische Lähmung um, wenn der Zuschauer mit den Filmbildern konfrontiert wird. Dunkle Innenräume – klaustrophobisch. Die Handlung bleibt fast vollständig verborgen. Nie sieht man den agierenden Täter. An den Tatorten erblickt man die Opfer aus der beschränkten Perspektive von Mills und Somerset: Ausschnitte, Ahnungen, die das punktuelle Licht ihrer Taschenlampen mühsam ermöglicht. In den Strassen und Büros ist es kaum heller. Auch der Ton klärt wenig: leise Gespräche, verschluckte, hingenuschelte Antworten. Wahrnehmung, Erkenntnis, Sinn sind in dieser beklemmenden Atmosphäre unmöglich. Und die ungewisse Dunkelheit birgt die latente Drohung des Schreckens – das nächste Verbrechen könnte sich in gleissender Helligkeit aus ihr lösen.

Ungewöhnlich auch die Dramaturgie. Schon mit dem ersten Opfer ist das Paradigma etabliert, ist gewiss, dass unaufhaltsam noch sechs Morde folgen. Kein Wettlauf gegen die Zeit, keine Psychokriminalistik, keine Ungewissheit über die nächste Tat. Nicht *dass* ein Mord, sondern *wie* er passiert macht den Thrill aus – die beachtliche Kreativität des Täters. Er ist ein Autor, dessen Generalthese man bereits kennt, dessen nächstes Werk, als Baustein seiner Argumentation, aber dennoch mit Spannung erwartet wird. John Doe arbeitet mit den Versatzstücken eines intellektuellen Wissens, seine Morde sind inszenierte Rituale mit theologisch-literarischem Hintergrund. Vergeblich suchen die beiden Polizisten nach Zeichen, die, über das moralische Bezugssystem hinaus, einen Hinweis auf die Identität des Täters geben. Bei aller Gottesfurcht hat Doe durchaus Sinn für Humor: Als Somerset und Mills auf eine Spur von

Morgan Freeman, Brad Pitt

Fingerabdrücken stossen, die die Worte «Help me» bilden, glauben sie ihn als «klassisch» triebgeleiteten *Serial Killer* identifiziert zu haben. Aber die Spur führt nicht zu Doe, sondern zu seinem nächsten Opfer. Das *missing link* des mörderischen Puzzles findet sich schliesslich in der – Bibliothek. Sie ist das einzige Refugium im Moloch Stadt. Hier hält der Taxifahrer, wenn er, auf die Frage nach dem Fahrtziel, von Somerset die Antwort «weg, weit weg» bekommt. Hier holt John Doe sich die Inspirationen für seine göttliche Tragödie. Doch auch hier – kein Refugium ist perfekt – überwacht der CIA die Daten aller Ausleiher.

Gegen Ende löst sich die dunkle Atmosphäre, und auch die dramatische Struktur wird durchsichtig. Anstelle latenter Bedrohung stehen nun *explicit lyrics*. John Doe stellt sich freiwillig der Polizei und lässt sein Handeln, Methoden und Motivationen, ausführlich Revue passieren. Selbst diese überflüssige Aufklärung, Zugeständnis an den eindeutigen Sinn im Mainstreamkino, kann den Thrill nicht ganz zerstören. Die Reise zum letzten Tatort unternehmen Killer und Polizei gemeinsam. Es hat aufgehört zu regnen. Es geht nach draussen, vor die Stadt, ins Helle. Die Natur ist ein Alptraum. Ein schäbiger Wohnwagen – der Serienmörder Early Grace (Brad Pitt) bewohnte so einen in «Kalifornia» (Dominic Sena, USA 1993) – verkündet Unheil. Ein riesiges Feld von Strommasten beherrscht die Landschaft und evoziert die Angst vor der globalen Apokalypse als Schlusspunkt. Die Lösung allerdings ist grausam banal. Entgegen der reaktionären Utopie des Killers – die Strafe werde über das kurzfristige Schockmoment hinaus ein bleibendes Zeichen sein – wird der Asphaltdschungel durch sie nicht berührt. ■

Morgan Freeman

The Englishman Who Went Up a Hill But Came Down a Mountain

Regie: Christopher Monger
Grossbritannien 1995

Der Engländer, der auf einen Hügel stieg und einen Berg herunterkam

Franz Ulrich

Eine derart skurrile Geschichte wie diese kann sich wohl nur in Schottland oder Wales ereignen, wo die Leute schon immer noch etwas exzentrischer waren als die Engländer – von uns Kontinentaleuropäern ganz zu schweigen. Besonders in Wales treibt offenbar das keltische Erbe an Wunderlichem und eigenwilligem Humor noch immer die seltsamsten Blüten. Diese sonderbare Geschichte soll auf einer Legende berufen, die Christopher Mongers Grossvater seinem Vater und dieser ihm erzählt habe.

Im Spätsommer 1917, als die meisten Männer auf dem Festland kämpfen oder in den Kohlenminen arbeiten, sieht sich das walisische Dorf Ffynnon Garw unversehens mit einem unerwarteten Problem konfrontiert. Die Nachricht von der Ankunft zweier englischer Kartographen – George (Ian McNeice) und sein Assistent Reginald (Hugh Grant) –, die in der Dorfschenke bei Morgan the Goat (Colm Meaney) absteigen, verbreitet sich wie ein Lauffeuer und erregt einiges Aufsehen. Sie sollen für die königliche Landeskarte die Anhöhe hinter dem Dorf genau vermessen. Und schon organisiert der Wirt Wetten auf die genaue Höhe ihres Wahrzeichens. Trotz der Abneigung gegenüber Engländern sieht man stolz der amtlichen Bestätigung ihres Mount Ffynnon Gawr als erstem und einzigem walisischem Berg entgegen. Entsprechend schwer fällt es dem etwas schüchternen und linkischen Reginald, den Dörflern mitteilen zu müssen, die Anhöhe unterschreite die für einen Berg erforderliche Mindesthöhe von 1000 Fuss um 16 und habe folglich als Hügel zu gelten. Ihre Arbeit sei somit getan und sie würden morgen abreisen.

Mit diesem Resultat können sich jedoch die waschechten Waliser ganz und gar nicht abfinden. In Erinnerung an die walisischen Aufstände gegen die Engländer entwickeln sie flugs eine Doppelstrategie: Die Engländer müssen an der Abreise gehindert werden, und gleichzeitig soll – hinter dem Rücken der beiden – der Hügel zum Berg aufgestockt werden. Zuerst wird der Wagen der beiden ausser Gefecht gesetzt, dann wird George mit reichlich Whisky traktiert. Für den nüchterneren Reginald lässt man sich etwas Anspruchsvolleres einfallen: Die attraktive Betty aus Cardiff (Tara Fitzgerald) soll ihn mit ihren ansehnlichen Reizen fesseln. Unterdessen schleppen Alt und Jung in Kübeln, Eimern und Wannen Erde aus Gärten und Feldern auf den Gipfel. Wie sie schliesslich das Ziel erreichen, indem sie Hindernisse wie Regen, der die aufgetürmte Erde wegspült, überwinden, das beschert Zuschauerinnen und Zuschauern noch etliche Überraschungen. Es geschieht sogar Undenkbares: Wirt und Pfarrer, die sich spinnefeind sind, spannen zusammen, und der puritanische Geistliche deklariert von der Kanzel herab den Sonntag zum Werktag, um das grosse Werk zu vollenden.

Hugh Grant

In der verschrobenen Skurrilität seiner Charakterfiguren erinnert Christopher Mongers Film von ferne an Hitchcocks «The Trouble with Harry» (1956), dessen makabrer *suspense* jedoch völlig fehlt. So bizarr wie die «sprechenden» Namen – Morgan der Bock, Evans das Ende der Welt, Williams das Petroleum oder Thomas Twp und Thomas Twp, Too – sind auch die Leute, allesamt Originale. Zugegeben, die als liebenswert schrullig bis starrsinnig gezeichneten Dörfler sind nicht frei von üblichen Komödienklischees. Neben diesen Charakterchargen, von hervorragenden Darstellern mit Lust und Laune verkörpert, hält sich auch Hugh Grant als distanziert-ironischer Englishman ganz gut, jedenfalls besser als in «Nine Months». Alles in allem wird die öfters mal faustdick aufgetragene Charakterkomik mit soviel Charme und verschmitzter Heiterkeit serviert, dass man sich entspannt im Kinosessel zurücklehnen darf, um diese idyllische Geschichte vom Zusammenraufen einer Dorfgemeinschaft zu einem solidarischen Werk – so unsinnig es auch ist – unbeschwert zu geniessen. Jedenfalls setzt diese keineswegs weltbewegende, aber immerhin einen Berg versetzende Story einen angenehm friedlichen Kontrapunkt zur sonst weitgehend dominierenden hektischen und actiongeilen Kinokost. ■