

Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 48 (1996)
Heft: 2

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: 09.01.2026

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

Nelly et Mr. Arnaud

Regie: Claude Sautet
F/I/D 1995

Matthias Rüttimann

Was ist davon zu halten, wenn ein älterer Herr einer jungen Frau, die er flüchtig kennt, eine grössere Geldsumme anbietet? Sogleich wird man nach den Bedingungen fragen und wenn keine genannt werden, nach den Motiven und Absichten des grosszügigen Geldgebers forschen. Monsieur Arnaud (Michel Serrault) hat sich mit einem ansehnlichen Vermögen aus einer erfolgreichen Laufbahn als Richter und Geschäftsmann zurückgezogen. Seine Frau hat ihn verlassen, der Kontakt zu seinen Kindern ist frostig, er lebt alleine in einem verwaisten Appartement mit Regalen voller Bücher. Nelly (Emmanuelle Béart) hetzt von Job zu Job, während sich ihr Mann zuhause dem Schicksal seiner Arbeitslosigkeit hingibt. Neben Schulden strapazieren eingefahrene Rollenmuster das junge Eheleben. Als der distinguierte Rentner der attraktiven Nelly spontan aus ihren finanziellen Schwierigkeiten helfen will, lehnt sie das Angebot entschieden ab.

Was ist aber davon zu halten, wenn die junge Frau anschliessend ihrem Ehemann erzählt, dass sie von einem reichen Herrn Geld angenommen, dass sie damit ihre gemeinsamen Schulden bezahlt habe und sich nun von ihm trenne? Wenn Nelly anschliessend auf Mr. Arnauds Angebot zurückkommt und sich gleichzeitig von ihm als Privatsekretärin anstellen lässt, dann ist der Film bei jener schwer definierbaren Verbindung angelangt, die das Wörtchen «und» im Titel so leichthin behauptet.

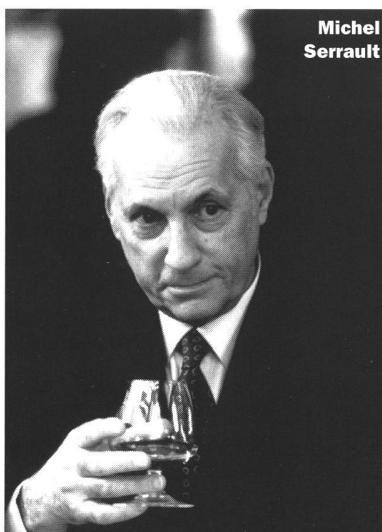
«Nelly und Mr. Arnaud» ist die Geschichte einer Begegnung, die für die Betroffenen zur Neuorientierung führt. Dabei soll man gerade das nicht von dieser Beziehung halten, was einem so einfällt, wenn ein älterer Herr die Nähe einer jungen Frau sucht. Der Altersunterschied trennt die beiden in den Augen der Gesellschaft. Gleichzeitig ermöglicht er aber eine viel freiere Form der Beziehung, die weder in der Sexualität noch in der Ehe Bestätigung und Definition er-

fahren muss. Mit einer gewissen Scheu und mit Respekt nähern sich die beiden, abgesichert stets durch das Arrangement des Arbeitsverhältnisses. Vor allem Mr. Arnaud scheint daran zu genesen, dass sie seinen Launen und seiner schroffen Unart standhält. Als Nelly eine Affäre beginnt, akzeptiert Arnaud diese Beziehung nur widerwillig. Doch er wächst an seiner Eifersucht, findet aus der menschenfeindlichen Selbstbezogenheit heraus und gewinnt zuletzt Nellys Freundschaft.

Die Geschichte von Nelly und Mr. Arnaud ist beinahe keine oder wenn, dann «Une histoire simple», um einen früheren Film von Claude Sautet (1977) zu zitieren. Sehenswert machen sie die Akteure, allen voran der fantastische Michel Serrault mit seinem trockenen Humor und einer unglaublichen emotionalen Bändigung, die dem alten

die ihren männlichen Gegenpart irritiert und unbeabsichtigt herausfordert. Der sensible Geigenbauer Stéphane in «Un coeur en hiver» ist daran gescheitert. Mit Mr. Arnaud nimmt Sautet diese Figur wieder auf und führt sie weiter zu einem hoffnungsvollen Aufbruch.

Seit «Les choses de la vie» (1970) kreisen Sautets Filme um wohl situierte Menschen, die in eine Lebenskrise geraten und sich aus eingefahrenen Lebensrhythmen zu befreien suchen. Mit Mr. Arnaud scheint Sautet sich dieser Situation autobiografisch zu nähern. Bilder von den Dreharbeiten zeigen eine verwirrende Ähnlichkeit zwischen dem Regisseur und Michel Serrault: dieselbe Kleidung, dieselbe Brille, dasselbe weisse Haar, das auf gleiche Weise sorgsam nach hinten frisiert ist. Ob mit Nelly Sautets bevorzugte Schauspielerin aus den siebziger Jahren, Romy Schneider, porträtiert ist,



Michel Serrault



Emmanuelle Béart

Herrn sein steifes Gehabe verleiht. Emmanuelle Béart als Nelly erlangt eine seltene Ausstrahlung, obwohl sie beinahe unbeweglich hinter der Tastatur des Computers die Diktate des Mr. Arnaud über sich ergehen zu lassen hat. Wie in «Un coeur en hiver» (1991, ZOOM 5/93) ist ihre Rolle jedoch zuweilen auf ihre sinnliche Erscheinung zurückgestutzt,

darüber kann man spekulieren. Unübersehbar ist, dass der alte Herr in diesem Film mit einem nicht nachlassenden Gespür für die Zwischentöne inszeniert ist, die Sautets früheren Filmen zuweilen fehlten. «Nelly und Mr. Arnaud» ist ein würdiges Alterswerk, mit dem Sautet nach «Un coeur en hiver» noch einmal brilliert. ■

Nixon

Regie: Oliver Stone
USA 1995

Franz Everschor

Oliver Stones Filme sind politische Filme. Seit der Sohn eines jüdischen Börsenmaklers und einer französischen Katholikin als 21jähriger in Vietnam verwundet wurde, dreht sich sein ganzes Denken und Schaffen um die Mechanismen amerikanischer Politik und deren Auswirkungen auf die Gesellschaft. Verbunden mit Stones Vorliebe für umstrittene, einsame und unpopuläre Helden summieren sich seine Filme allmählich zu einer Art subjektiver Anthologie der Ursachen und Verursacher jener Misere, unter der Amerika heute leidet. Zunächst waren es in erster Linie der untilgbare Alptraum Vietnam und verwandte Kriegserfahrungen, die Stone zu immer neuen filmischen Herausforderungen, zu Filmen wie «*Platoon*» (1984), «*Salvador*» (1985), «*Born on the Fourth of July*» (1989) und «*Heaven and Earth*» (1993) anregten. In «*JFK*» (1991) und jetzt in «*Nixon*» hat er sich dem komplexen politischen Hintergrund zugewandt, aus dem eine kaum mehr reparable Frustration des amerikanischen Volkes über seine Regierung hervorgegangen ist.

Oliver Stone ist kein Esoteriker, und er ist erst recht kein Ästhet. Er will mit seinen Filmen das breite Publikum erreichen, und er bedient sich dazu oft unzimperlicher, bisweilen fragwürdiger Mittel. Stone ist trotz seiner Affinität für Geschichte auch kein Historiker. Schon sein Kennedy-Film nahm es mit verbürgten historischen Fakten nicht sehr genau, noch weniger aber lässt sich amerikanische Geschichte aus «*Nixon*» lernen. War die Abweichung von den sogenannt gesicherten Tatsachen bei «*JFK*» noch akzeptabler Anstoss zur Infragestellung offizieller Geschichtsschreibung, so dienen die «dichterischen Freiheiten» in «*Nixon*» vornehmlich der Untermauerung eines

Porträts, das den 37. Präsidenten der Vereinigten Staaten als Gefangenen seiner eigenen Vergangenheit darstellt. Stone zieht fleissig persönliche Schlüsse aus den zugänglichen Fakten, die zutreffend sein können – oder auch nicht. Seine Auswahl historischen Materials unterliegt allzu deutlich allein dem selbstgesteckten Ziel.

Solche vorweggenommene Kritik bedeutet nicht, dass «*Nixon*» kein interessanter Film wäre. Mit der ihm eigenen

druck eines psychisch zerrissenen, äusserst widersprüchlichen Charakters mitnimmt, einer fast überlebensgrossen Gestalt, deren Scheitern mit allen Attributen der klassischen Tragödie behaftet ist. Es mag überraschen, dass der für seine politisch linke Position bekannte Regisseur zwar seinen Abscheu für bestimmte Winkelzüge im Wesen und Verhalten Nixons und für daraus resultierende politische Entscheidungen und Konsequenzen nicht verbirgt, solche Kritik jedoch stets durch die Hochstilisierung seines Protagonisten in die Aura eines tragischen Helden von shakespeareschen Dimensionen relativiert. Der Film, von dem man hätte vermuten können, dass er entweder eine harsche Abrechnung mit der Nixon-Politik oder aber eine – heute in vielen Kreisen Amerikas anzutreffende – Neubewertung zumindest der Aussenpolitik Nixons werden würde, laviert sich an klaren Aussagen stets vorbei.

Offenbar weil Stone diesmal mehr an der grossen Tragödie seines Helden als an den langfristigen verheerenden Folgen dieser Epoche für das amerikanische Volk interessiert zu sein scheint.

Ist Oliver Stone mit «*Nixon*» an einen Stolperstein in seiner Karriere gestossen? Wenn man den komplexen Film im Detail hinterfragt, könnte man zu dieser Meinung gelangen. Stone lässt kaum ein belangvolles Ereignis aus Nixons politischer Entwicklung – vor allem während dessen Amtszeit im Weissen Haus – unerwähnt. Aber er gewichtet die meisten von ihnen weniger nach ihren Konsequenzen für das politische Verhalten und für die gesellschaftliche Struktur der USA, sondern nach der politischen und moralischen Bedeutung für den Mann, dessen persönlicher Geschichte er sich hier verschrieben hat. Durch Stones Film wird niemand volle Klarheit erhal-



emotional engagierenden Mischung aus Filmhandlung und Pseudo-Dokumentation, Farb- und Schwarzweissfilm, gesellschaftlichen Hochglanzbildern und politisch suspekten Kulissen in grobkörniger Video-Projektion, das alles zudem in Perspektive gesetzt zu harmvollen, asketischen Szenen aus Nixons frühesten Jugendtagen – mit diesem dreistündigen Brainstorming kann Stone die Wirkung auf das Publikum nicht verfehlten. «*Nixon*» ist (wer hätte es anders erwartet) wieder einmal ein stonescher Parforce-Ritt durch die jüngste amerikanische Geschichte, voller beeindruckender Darstellerleistungen und verblüffender Spezialeffekte. Die Frage ist nur, was schliesslich davon im Kopf von Zuschauerinnen und Zuschauern zurückbleibt.

Ziemlich sicher ist, dass das Publikum von Oliver Stones Nixon den Ein-



ten, warum und vor welchem politischen Hintergrund die Bombenangriffe auf Kambodscha erfolgten, weil sie hier vornehmlich als egozentrische Machtprobe des Präsidenten erscheinen. Auch die aussenpolitischen Perspektiven, die sich aus Nixons Besuchen in China und in der Sowjetunion hätten ergeben können, werden nur angedeutet. Die Ereignisse werden mehr als triumphale Erfolge Nixonscher Hartnäckigkeit denn als Konsequenzen der nachhaltig von Henry Kissinger beeinflussten Aussenpolitik seiner Regierung dargestellt.

Stone ist so sehr mit der Rekonstruktion einer tragischen, gespaltenen Persönlichkeit beschäftigt, dass Geschichte nur noch in der Projektion auf diese Person vorkommt. Einzige Ausnahme ist die Watergate-Affäre, jenes Menetekel, das Nixon letztlich zum Verhängnis wurde. Doch selbst hier bietet Stone seinem Publikum ausreichende Entschuldigungsgründe, indem er Nixon als einen Menschen beschreibt, der zeit seines Lebens unter einem bis in seine Jugendzeit zurückreichenden psychischen Trauma gelitten hat, das ihn oft sogar von sich selber in der dritten Person sprechen liess. Wer unaufhörlich auf der Suche nach dem eigenen Ich ist, wer nicht nur

unter Gefühlen eigener Unterlegenheit, sondern auch unter beständigem Ärger über sich selber und unter Mitleid für die eigene Person leidet, wer von sich selber als «Nixon» redet, wenn es um den Präsidenten geht, dem kann man kaum verargen, dass er sich im verwirrenden Filz Washingtoner Parteiintrigen und -vertuschungen verstrickt hat.

Biografien müssen (und können vielleicht auch gar nicht) objektiv sein. Diese jedoch ist in einem solchen Masse subjektiv, dass man anfängt, hinter alle Informationen ein Fragezeichen zu setzen. Mit Recht, wenn man später nachliest, dass zum Beispiel keineswegs erwiesen ist, dass es Nixon war, der die halsbrechenden 18 Minuten aus den Tonband-Aufzeichnungen des Weissen Hauses gelöscht hat, oder dass J. Edgar Hoover etwas mit der Ermordung Bobby Kennedys zu tun hatte. Es ist eine Sache, gegen offizielle Auslegungen historischer Ereignisse zu polemisieren wie in «JFK», eine ganz andere hingegen, sich historische Vorgänge so zurechtzulegen, dass sie nur noch dazu dienen, ein psychologisches Profil zu stützen. Hätte man es bei «Nixon» nicht mit einem Stück realer politischer Vergangenheit zu tun, würde manches als Vorzug erscheinen, was dem

Film zum Nachteil gereicht. Die ausschliesslich psychologische Perspektive, der sich das historische Material unterzuordnen hat, bietet natürlich den Ansatz für eine das Publikum stärker einbeziehende Handlung, als wenn es betonter um Geschichtsdarstellung ginge.

Oliver Stone hat seine Technik der diskontinuierlichen Erzählweise inzwischen zu beachtlicher Perfektion gebracht. An die Stelle der Chronologie tritt Motivation, an die Stelle des konventionell Narrativen das Bausteinprinzip gedanklich zusammengehöriger Ereignisse und Entwicklungen. Obwohl die Gefahr droht, solche Erzähltechnik überzustrapazieren, aktiviert Stone mit ihr abermals ein intellektuelles Vergnügen, das im Kino Seltenheitswert hat. Auch für die Darstellerinnen und Darsteller ist der psychologisierende Ansatz von Vorteil. Besonder Anthony Hopkins als Nixon profitiert davon, dass er – unbelastet vom Zwang zu äusserer Ähnlichkeit – versuchen kann, die Widersprüche im Charakter von innen heraus sichtbar werden zu lassen. Langweilig ist der immens lange (und einige Male auch sich wiederholende) Film jedenfalls nicht. Nur sollte man sich davor hüten, ihn beim Wort bzw. Bild zu nehmen. ■

Nah am Wasser

Regie: Marc Ottiker
Deutschland 1995

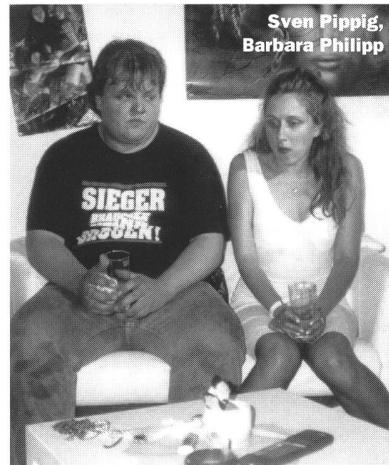
Mathias Heybrock

Berlin, Alltag – die Stadt von ihrer grauen Seite. In einem schäbigen Viertel lebt, mehr schlecht als recht, ein Mann mit einem Allerweltssymbol: Günther Schmid (Sven Pippig) verbringt den Tag als Möbelpacker und den Abend als Biertrinker. Er ist dick, plump, hässlich und haust allein in einer deprimierenden Bude. Seinen alltäglichen Rassismus institutionalisiert er durch Mitgliedschaft bei den Republikanern. Ein Antiheld, in jeder Hinsicht. Dass die zweifelhafte Kunst des Modellbootrennen-Fahrens seine einzige, perfekt beherrschte Passion ist, gehört noch zum Besten, was man über diesen unbeholfenen Kauz sagen kann.

Versuche in «klassischen» männlichen Disziplinen verlaufen dagegen eher kläglich: Als drei Mädels auf dem Weg zu einem Karaoke-Wettbewerb in Schmids Stammkneipe Station machen, schaut er gerade Fussball im Fernsehen (die Art, in der Marc Ottiker die WM-Spiele von 1994 in die Handlung einfließt, weist ihn als begeisterten Fan dieser Sportart aus). Eine will mit Schmid anbändeln und fragt nach den Mannschaften. Schmid starrt weiter stur auf den Bildschirm und stammelt verlegen «Ich weiss nicht».

Der 1967 in Zürich geborene Marc

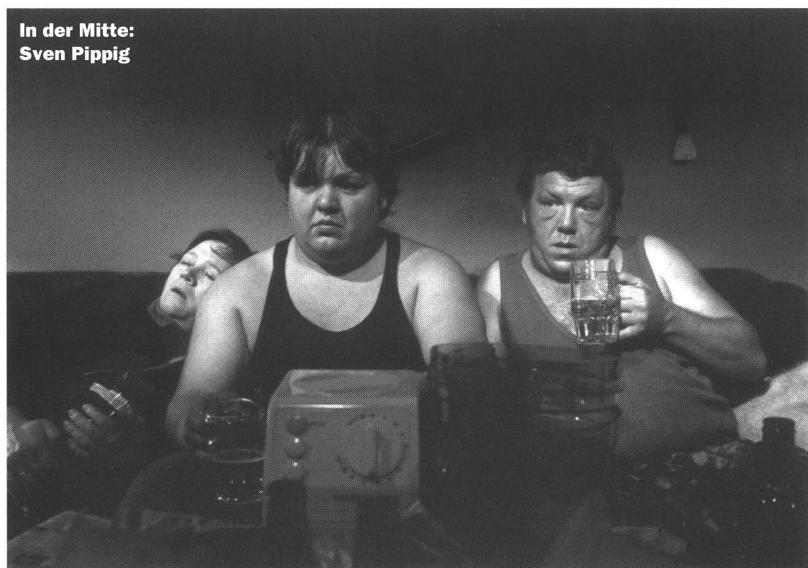
Ottiker beendete 1993 sein Studium an der Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin (DFFB), wobei er seit 1988 sechs Kurzfilme realisiert hat. «Nah am Wasser» ist seine erste Arbeit nach dem Diplomfilm «Flüchtig». Das schlichte Porträt von Schmids Leben und seinen aberwitzigen Abgründen verzichtet wohlunterweise auf die Oberflächenpolitik, mit der die «neue deutsche Komödie» – von «Abgeschminkt» (Katja von Garnier, 1992) bis «Stadtgespräch» (Rainer Kaufmann, 1995) – Gegenwartsstoffe und -probleme behandelt. In «Nah am Wasser» wird der Alltag nicht mit Glamour überformt, weil er sich angeblich nur so verkaufen lasse. Er bleibt grau, und Ottiker erzählt von seiner Banalität. Schmids unsympathischer Rassismus ist ebenso gewöhnlich wie seine Liebe zu Franziska Bäcker (Barbara Philipp), der Bankangestellten mit dem Faible für billigen Schick, Kaugummis und – die NPD. Dem Banalen, Kitschigen, auch dem Reaktionären, das nicht beschönigt, schon gar nicht erklärt, aber auch nicht dämonisiert wird, gewinnt der Film Intensität und Spannung ab, in dem er es ohne grosse Dramatisierung zeigt. Erstaunlich, welches Gespür der Regisseur für die Sensation des Unscheinbaren



entwickelt. Als Schmid sich verliebt, ist dieser Moment fast wortlos über Kamerablicke inszeniert – einzelne Schüsse auf die karaokesingende Franziska, auf das klatschende Publikum und auf das Gesicht von Schmid, das bei aller Unbeholfenheit plötzlich Verzauberung spiegelt.

Die dokumentarische Qualität wird durch groteske Elemente gebrochen – eine gute Portion Klamauk verhindert, dass der Film zu einer bierernsten Studie wird. So gestattet sich Ottiker etwa einen kleinen Seitenhieb auf seine Geburtsstadt, denn das Auto, das Schmid klaut, um seiner Geliebten zu imponieren, gehört einem bornierten Zürcher. Und als Schmid im Supermarkt bezahlen will und dabei auch eine gefundene Pistole aus der Hosentasche zieht, glaubt die Kassiererin an einen Überfall und gibt ihm freiwillig das ganze Geld. Den grössten Scherz erlaubt sich Ottiker aber mit der Liebesbeziehung seines Antihelden: Franziska will nämlich keinen Dieb heiraten. Ein NPDler hätte so etwas nie getan, schreit sie den armen Republikaner an. Dabei hat Günther Schmid doch nur aus Liebe gehandelt. Jetzt steht er am Hafen. Nah am Wasser, in jeder Hinsicht. Er weint. Sein kleines Glück ist zu Ende. Doch die Begegnung mit dem Leben und seinen aberwitzigen Abgründen hat den rassistischen Spiesser in einen Menschen verwandelt. ■

In der Mitte:
Sven Pippig



Zwischentöne

Alexander J. Seiler

Fünf Personen frühmorgens; sie erwachen, stehen auf, gehen aus dem Haus; einer schläft in den Tag. Was sie verbindet, ist zunächst so wenig ersichtlich wie die Beschäftigung, der sie nachgehen. Erst allmählich lernen wir sie kennen und stellen fest: Sie alle machen, in der einen oder anderen Form, Musik. Werner, Motorfahrzeugexperte bei einem Strassenverkehrsamt, zieht sich in der Mittagspause in einen Kellerraum zurück und übt auf dem «Schwyzerörgeli»; Pia, die am Lenkrad ihres Autos mit blossem Mund Tonfolgen vor sich hinbläst, spielt in einem Symphonieorchester Posaune; Caro, die Schülerin, singt in einer Schüler-Rockband; Krzysztof, den wir beim Aufstellen eines Zirkuszeltkennlernens, ist Schlagzeuger im Zirkusorchester; Philipp macht «experimentelle» Musik auf den selbsterfundenen Instrumenten «Walfisch» und «Plattenspieler».

Schon der Einstieg in das Leben dieser fünf, die einander nicht kennen und erst ganz zuletzt vom Filmemacher zu einer Jam Session zusammengeführt werden, folgt keinem festen Muster. Bei seinem Versuch, sich fünf Menschen zu nähern durch die Musik, die sie machen, aber auch durch die Geräusche, die sie umgeben, spielt Bernhard Nick «nach Gehör», und das heißt auch nach Gefühl. Die Lebensspur jedes und jeder einzelnen gleichsam in dessen oder deren persönlicher Tonspur hörbar zu machen, setzt erst einmal ein feines Gespür und unbedingten Respekt für jede einzelne Lebensspur voraus. *To play it by ear* heißt auf englisch auch auf die Situation, auf den Partner eingehen.

Dass dem Filmemacher Nick dieses nur scheinbar bescheidene, in Wahrheit überaus anspruchsvolle (und auch ehrgeizige) Unterfangen in unterschiedlichem Mass gelingt, liegt in der Natur der Dinge. Nicht jede der fünf Personen lässt sich akustisch so wirkungsvoll einführen wie Krzysztof durch den hellen Klang der Hammerschläge auf die Heringe des Zir-



kuszels oder Philipp durch den «Walfischgesang», den eine Tänzerin auch gleich ins Räumliche umsetzt. Nicht jede «Ambiance» hat die atmosphärische Dichte des Ortsrands dicht an der Eisenbahnlinie, wo der Zirkus sein Zelt aufgeschlagen und seine Wagen parkiert hat. Und wenn Werners Schwyzerörgeli die hallige Trostlosigkeit des Kellerlokals an seinem Arbeitsplatz eher noch steigert als vertreibt, wenn Philipp einen Autobahnviadukt zum Tönen bringt, indem er ihm händeklatschend überraschende Echoeffekte entlockt – dann sind das naturgemäß expressivere, «vielsagendere» Vorgänge als Pias Posaunentöne im Übungszimmer oder im Konzertsaal.

Aber nicht in diesen sozusagen authentischen und dramaturgisch fruchtbaren Ungleichwertigkeiten und Unebenheiten liegt die Widersprüchlichkeit, ja Zwiespältigkeit des sympathischen Films. Indem er explizit den Anspruch des «Musikfilms» («mit wenig Schweizerdeutsch, Deutsch») und zugleich den der Annäherung an fünf Menschen erhebt, begibt sich Nick auf eine Gratwanderung, die er nicht immer ohne Absturz übersteht. Die Selbstverliebtheit von Dieter Fahrers hervorragender, unverkennbar an Nicolas Humbert/Werner Penzel geschulter Schwarzweissfotografie steigert noch die Ambivalenz zwischen Impression und Information,

Regie: Bernhard Nick
Schweiz 1995

Schilderung und Erzählung, Anekdote und Kontinuität, in der sich der Film immer wieder verliert – man hätte dem durchwegs schönen, zuweilen stupenden Bild- und Tonmaterial den einfühlsamen und strengen Zugriff einer erfahrenen Cutterin gewünscht. Nicht jedem schönen Bild, nicht jedem expressiven sound eignet die *Selbstevidenz*, die der Zuschauerin und dem Zuschauer die für ein wirkliches Verständnis – und das heißt letzten Endes für die Kommunikation, ohne die es keine legitime Kunst gibt – unentbehrliche Information liefert. Typisch für dieses Dilemma ist der Knick im Leben der Posaunistin Pia: Dass sie eines Tages – aus medizinisch nicht ganz geklärten Gründen – plötzlich nicht mehr über das notwendige physische Rüstzeug für ihr Instrument verfügt, konnte nicht «audiovisuell», musste verbal vermittelt werden. Dieser biografische Einschnitt bringt in das fast gänzlich statische Zustandsbild des Films überdies das einzige Einsprengsel einer «epischen» Entwicklung.

Indes: Nicht trotz diesen, sondern gerade wegen dieser Widersprüche halte ich «Zwischentöne» für einen wichtigen und vielversprechenden Film. Ungelenk, aber unbedingt redlich setzt er der audiovisuellen Beliebigkeit dieser Tage authentische – und das heißt: eigene – Bilder und Töne entgegen. ■

La flor de mi secreto

Mein blühendes Geheimnis*Pierre Lachat*

Die dekorativ angejahrte Leocadia oder Leo (Marisa Paredes) steckt in zu engen Stiefeln. Nur mit dem Zutun Bettys (Carmen Elias) kommen ihre Füsse wieder frei. Die beste Freundin hilft aus schlechtem Gewissen, wegen ihres heimlichen Verhältnisses mit Leos Mann. Paco (Imonal Arias) ist Soldat, aber für den Ehekrieg untauglich. Zwischen zwei Frauen, bläst er feige zum Rückzug nach Bosnien, um Frieden zu stiften. Niedergeschmettert sucht die Hinterbliebene, ein Opfer der vaterländischen Pflicht, Trost in der Flasche.

Unter dem Pseudonym Amanda Gris verfasst Leo seit Jahren Kitschromane für Millionen; sie tut es schamvoll inkognito und schamlos abschreibend. Doch jetzt stellt sie ihrem Verlag eine wirklichkeitsnahe Schauergeschichte zu, prall voller Alltagshorror. Man müsste die Realität verbieten, fordert die schockierte Lektorin. Ihr aufgebrachter Chef wedelt mit dem geltenden Vertrag. Ausdrücklich legt der Wisch die Autorin auf das *final feliz* fest, wie das Happy End auf spanisch heißt, und ganz allgemein auf verquantbaren Quatsch.

Dann kreuzt Leo einen frühverfetten Literaturredaktor. Angel (Juan Echanove) gibt ihr passenderweise einen Titel von Amanda Gris zu besprechen. Nach Strich und Faden zerrupft sie ihr eigenes verlogenes Geschreibsel. Doch in derselben Ausgabe wird Amanda Gris auch als der Alexandre Dumas der Schmonzette gepriesen. Das Lob fliest aus der edlen Feder des strengen Herrn Kritikers Angel, der sich als heimlicher Liebhaber der Trivialschreibe erweist. In aller Eile hat er auch schon selbst zwei Schmachtfetzen zu Papier geschmiert. Nun jubelt er dem heiss beglückten Verlag die Manuskripte (inkognito) als Werke von Amanda Gris unter. Für eine Weile bringt Leos Mutter (Chus Lampreave) ihre vom Suff halb zerrüttete Tochter Leo – mit der anderen Tochter Rosa (Rossy de Palma) streitet sich die vitale Alte ständig wortgewaltig herum – zwecks Entzugs aufs Land und vergleicht sie ruppig-zärtlich mit einer Kuh ohne Glocke.

Ahnten wir's nicht – die zu engen Stiefel, in denen die Protagonistin zu Beginn steckt, verstehen sich symbolisch. Das abgründige Sinnbild will der Heldin

Regie: Pedro Almodóvar
Spanien/Frankreich 1995

bedeuten, sie habe sich schmerzlich loszu-reissen: endgültig vom wehrhaften Paco, endgültig von der verheerenden Flasche und mindestens teilweise von Amanda Gris, ihrer beengenden schlechteren Hälften. Im Gegenzug erwächst Leo eine neue bessere Hälfte. Denn an ihrer Stelle schlüpft Angel, der frühverfettete Literaturredaktor, nun vollends in die vakante Rolle der Schnulzenschreiberin. Und auch sonst wird er im Leben Leocadias, die ihr wahres Wesen vielleicht bald wiederfindet, voraussichtlich Sinn stiften – und zwar soviel, wie es einzig Amanda Gris mit dem nötigen Schmelz zu schil-dern wusste, ungeniert klaulend von Virginia Woolf, Djuna Barnes oder andern schreibenden Intensiv-Frauen. Mit der Wiedergeburt seiner Helden geht eine Wiedergeburt Pedro Almodóvars einher. Der Meistererzähler von «La ley del deseo» (1987) und «Mujeres al borde de un ataque de nervios» (1988) hatte sich zwischen 1989 und 1993 mit den frivoler-überkandidelten «Atame!», «Tacones lejanos» und «Kika» mehr und mehr ver-rannt. Von einem Film zum nächsten musste er sich mit immer greller-en maschenhaften Gewagtheiten gleichsam selbst übertrumpfen. Und es fragte sich, ob er nicht doch nur scheinbar ein Erneuerer des spanischen Kinos gewesen war: im besten (oder schlimmsten) Fall dessen internationaler Mode-Erfolg, aber kaum der Erbe Buñuels, als den ihn manche sahen und als den man ihn heute vielleicht wieder anschauen darf.

«La flor de mi secreto» baut nun kräftig zurück und sucht Anschluss bei der schlicht-raffinierten Doppelbödig-keit der früheren Arbeiten. Das Augen-merk gilt wieder mehr den Figuren und ihren widersprüchlichen Lebenslagen und weniger den Motiven und Effekten und der Dekoration. Die Erzählweise Almodóvars, im Ton ewig gespalten zwischen melodramatisch und komödian-tisch, zwischen gewichtig und grotesk,



**Carmen
Elias, Juan
Echanove**



**Rossy de Palma,
Marisa Paredes**

beruht auf dem simplen Kniff, dass jede Figur schizophren zu sein und schizophren zu bleiben hat. Sie schleppt ihre abgewandte Seite, ihr Geheimnis mit sich herum.

Doch lässt sich auch nach dessen Lüftung nichts Definitives über die Figur aussagen. Der Klärungsprozess dauert fort; möglicherweise findet er nur zum Schein, als blosses Spiel statt. Leocadia, die sowohl Kitsch wie Kunst schreibt, legt ihr falsches Selbst, Amanda Gris, ab. Über Angel legt sie es sich umgehend wieder zu. Alles muss in der Schwebe verharren und kann jeden Augenblick zurück- – und wieder zurück – kippen. Hinter dem einen offenbarten Geheimnis steckt, wer weiß, vielleicht noch ein weiteres. Es könnte jene *flor* oder Blüte des Geheimnisses sein, die der Filmtitel verheisst.

Konsequenter als jeder andere Film Almodóvars kehrt «La flor de mi secreto» hervor, wie sich das Banale und das Besondere, das Evidente und das Enigmatische sozusagen von allein zu einer Frage des Standpunktes relativieren. Das Kli-

schee und die Realität, die Phantasie und die Vernunft, die Lüge und die Wahrheit, das Schlimme und das halb so Schlimme bilden zwei Seiten ein und derselben Sache und fügen sich zu zwei Facetten ein und derselben Person.

Da bleibt blos noch zu schliessen, zwischen den Extremen habe jeder seinen eigenen Slalom zu fahren. Genau das tun Almodóvars Heldinnen, beirbar zwar, aber ohne aufzugeben. Genau das tut er, ewig unberechenbar, auch selbst. ■

Inserat

ZOOM – Zeitschrift für Film

sucht

Volontärin / Volontär

von ca. anfangs Mai bis Ende Oktober 1996

Wenn Sie sich für Film interessieren, über entsprechende Vorkenntnisse 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.

Home for the Holidays

Familienfest und andere Schwierigkeiten

Regie: Jodie Foster

USA 1995

Franz Everschor

Nach ihrem unperfekten, aber doch immerhin vielversprechenden Regiedebüt mit «Little Man Tate» (ZOOM 2/92) scheitert Jody Foster an ihrer zweiten Inszenierung auf ganzer Linie an einem Stoff, der den Ruf des konservativen Amerika nach der heilen Familie ad absurdum führen will. Jodie Foster hat viele Filme gesehen und ist eine ehrgeizige Persönlichkeit. Sie will Woody Allen und Robert Altman in einem sein, aber gleichzeitig den Studios (und sich selbst) einen Hit bescheren. Was dabei herauskommt, ist ein in jeder Hinsicht überzogener, inkohärenter Film, der mit erhobenem Finger auf eine Botschaft zeigt, gleichzeitig aber in allen erdenklichen Niederungen der *sitcoms* herumstochert.

Claudia (Holly Hunter) ist Kunstmalerin. Am Tag vor *Thanksgiving* verliert sie ihren Job und erfährt, dass ihre 16jährige Tochter Kitt (Claire Danes) den Feiertag damit begehen möchte, planmäßig ihre Unschuld zu verlieren. Zu beidem fällt Claudia nichts anderes ein, als lautstark zu niesen. Bereits mit diesen Anfangsszenen sind Komik und Bandbreite des von einigen US-Kritikern sogar als aussergewöhnlich heiter gegründeten Drehbuchs hinreichend definiert. Doch es kommt noch schlimmer. Claudia macht sich auf den Weg nach Baltimore, um Amerikas höchsten Familien-Freitag im Kreise ihrer Angehörigen zu begehen.

Die Familie, mit der sie geschlagen ist, wirkt wie ein hämischer Kommentar



auf den Ruf des republikanischen Präsidentschaftskandidaten Bob Dole nach mehr Familienfilmen. Da habt ihr sie, die amerikanische Familie: ein Haufen egozentrischer Versager jeden Alters, die sich gegenseitig überbieten, einander zu beleidigen oder in wehmütigem Selbstmitleid zu baden. Doch statt das in den vier heimischen Wänden versammelte Chaos nach erhellenden Spuren der Verursachung so vieler Funktionsstörungen abzusuchen, weidet sich Fosters Film an deren extravaganten Auswirkungen. Die unter unüberhörbaren Blähungen herbeigeeilte Tante Gladys (Geraldine Chaplin) schockiert die Gesellschaft mit senilen Erinnerungen an ein weit zurückliegendes

Techtelmechtel mit dem Hausherrn Larson (Charles Durning), und der stets zu einer kleinen Bösartigkeit aufgelegte homosexuelle Bruder Tommy (Robert Downey jr.) manipuliert den Festtagstruthahn in den Schoss einer lange schon der häuslichen Harmonie entfremdeten Bankiersgattin.

Nachdem man sich so

fast zwei Stunden abgequält hat, hinter dem Spontanverhalten der einzelnen Familienmitglieder deren seelische Vereinsamung auszumachen, bringt Jody Foster das ganz «auf den Punkt». Und damit den auch ja niemand verpasst, heisst es in dem – völlig überflüssigerweise – in Kapitel aufgeteilten Film nun auch auf der Leinwand «The Point». Dieser Punkt besteht in der aufregenden Erkenntnis, dass es die kleinen, scheinbar unwichtigen Ereignisse sind, die das Leben letztlich erinnerungswert machen. Von einem adäquaten Song doppelt unterstrichen, versteht es sich, dass damit die durch Alter und Abstand verklärten Sentimentalitäten früherer Jahre gemeint sind.

Auch Claudia wird ein solcher Augenblick fürs spätere Leben zugestanden, gleichzeitig dem Film das Happy-End sichernd: eine allzu rasch unterbrochene, aber über den Wolken wieder aufgenommene Episode mit dem farblosesten Mannsbild der sonst an grellen Farben nicht geizenden Handlung. Falls dieser Film für die nächste Oscar-Verleihung in Erwägung gezogen werden sollte, müsste die Akademie vorher einen neuen Preis stiften: für die inflationärste Verschwendungschauspielerischer Talente. ■



Anne
Bancroft,
Charles
Durning

Unstrung Heroes

Entfesselte Helden

Regie: Diane Keaton
USA 1995

Michael Lang

Steven Lidz (Nathan Watt) ist zwölfjährig, ein Bub aus einer jüdischen, mittelständischen, bohemehaft-intellektuellen Familie in Brooklyn. Man schreibt die sechziger Jahre, als für viele das Heil in einem grenzenlosen Fortschrittsglauben lag, als der Flug von Menschen zum Mond plötzlich mehr war als utopisches Gefasel. So hoch hinaus drängt es den Knaben Steven zwar nicht, aber immerhin möchte auch er vorwärtskommen im jungen Leben und Klassensprecher werden. Doch Neider, Konkurrenten erheben ebenfalls Anspruch auf diese Ehre. Steven hat zudem ein Handicap: Unter Stress fällt ihn nämlich dann und wann eine Sprachhemmung an, es bleibt ihm das Wort im Halse stecken. Wer so vom Körper, von der Natur gepiesackt wird, bedürfte nun wirklich der moralischen Unterstützung, elterlicherseits.

Doch in «Unstrung Heroes», dem ersten Spielfilm der langjährigen Woody Allen-Gefährtin, Actrice und Dokumentarfilmerin Diane Keaton findet der jugendliche Held leider gerade in der eigenen Familie zu wenig Halt. Sein Vater Sid (John Turturro) ist dem Filius nämlich keine Stütze. Als ein real existierender Daniel Düsentrieb vertrödelt er die Zeit damit, raffinierte, kluge Erfindungen zu machen. Schade nur, dass deren Gebrauchswert und Nutzen mehr als zweifelhaft ist. Was, bitte sehr, ist mit einem Pfadfinderzelt anzufangen, das sich im Kinderzimmer selbst entfaltet? Wenig. Klar, dass sich Vater Lidz unverstanden fühlt, frustriert ist, sich sogar der näheren Umgebung emotional immer mehr verschließt. Immerhin hält er seine Taten für die Ewigkeit fest, indem er alles auf 8mm-Film bannt.

So präsentiert sich die Ausgangslage für eine verschrobene, facettenreiche Story, die Drehbuchautor Richard LaGravinese («The Bridges of Madison County», «The Fisher King») entwickelt hat. Sie ist ein Beziehungs-Lehrstück, angesiedelt im Kontext der jüdischen Glaubens-

philosophie. Deinen vollständige Entschlüsselung würde nun ein vertieftes Wissen der Materie verlangen, über das ich nicht verfüge. Dennoch bleibt genug Substanz übrig, um einige Schlussfolgerungen zu wagen. LaGravinese und Keaton verbleiben ja nicht im elitären Anspruch, sondern schaffen – ganz dem bewährten amerikanischen Erzählmuster folgend – eine universell verständliche Handlungsebene.

Doch zuerst nochmals zum Inhalt. Der junge Steven also ist einem verkleckerten, denkmässig sturen Vater ausgeliefert, hätte aber in der feinsinnigen Mutter (Andie MacDowell) eine ausgleichende, warmherzige Ansprechpartnerin. Doch gerade sie wird auf den Tod krebskrank, muss zur Pflege ins Spital. Nun blutet das junge Herz noch mehr als zuvor, sucht nach Trost und Hilfe. Steven verlässt das Elternhaus und wendet sich an seine querdenkenden, versponnenen Onkel Danny (Michael Richards) und Arthur (Maury Chaykin). Sie gelten als die schwarzen Schafe der Familie: Onkel Danny fühlt sich wahnhaft von Faschisten, Antisemiten, Hitler-Jüngern verfolgt, derweil Arthur sich derart der Lust am Archivieren und Sammeln zuwendet, dass ihm der Blick für die Wirklichkeit abhanden kommt. Bleibt also die Frage, wie sich der Neffe mit diesen *unstrung heroes* – diesen freischwebenden Helden – arrangiert.

Trotz einer bisweilen akademisch anmutenden Symbolik ist «Unstrung Heroes» ein stimmiger, liebenswerter Film geworden. Er bewegt sich zwischen den Polen einer bittersüßen, tragischen



Andie MacDowell

Komödie und einer (überhaupt nicht störenden) Auflösung im Stil des Melodramas. Gewiss, Keatons Regie-Erstling ist nicht Kino für das breite Publikum, es ist eher gedacht für das geduldige, literarisch-cinephil orientierte. Wer sich aber auf die facettenreiche, zudem famos gespielte Expedition in die Seelenlandschaft eines (jüdischen) Familienverbandes einlässt, wird reichlich belohnt. Was der Film mitgibt, ist dieses: Wer das Leben lebenswert gestalten will, tut gut daran, neugierig, couragiert, beherzt den Blick auch zurück, ins Gestern schweifen zu lassen. Such dann, wenn es schmerzt. Bezogen auf «Unstrung Heroes» liest sich die Botschaft so: Stevens Vater, ein Grossmeister in der Kunst des Verdrängens, versucht pedantisch mit der Filmkamera das Heute, die Gegenwart, festzuhalten. Und der Bub? Er wird über die Erfahrungen weiser und befähigt, aus den Zeugnissen der Vergangenheit zu lernen, um für die Zukunft gerüstet zu sein. Davon profitieren in Keatons Film auch die Erwachsenen.

«Unstrung Heroes» ist gewiss kein Meisterwerk, aber weit mehr als bloss eine Stilübung. Man sollte sich anrühren lassen von diesem Film, von seiner schlichten Schönheit, Menschlichkeit, spürbaren Sehnsucht nach Verbrüderung (im wahrsten und im übertragenen Sinne des Wortes) und seiner Bitte um Versöhnung. ■

The Neon Bible

Regie: Terence Davies
Großbritannien/USA 1994

Franz Ulrich

Wenn Terence Davies seine Kamera zu einem Travelling in Bewegung setzt, weiß man nie, wo sie in Zeit und Raum, in welcher Region und Epoche sie anhalten wird. Mae (Gena Rowland) steht allein auf der Veranda eines Farmerhauses beim Fenster und beginnt leise zu singen, während die Kamera sich langsam drehend nach links bewegt, setzt die Begleitung einer Band ein, Mae kommt ins Bild, aber jetzt steht sie singend auf einer Bühne vor einem Mikrophon. Dann gleitet die Kamera nach rechts zurück auf die Veranda, das Lied ist zu Ende, aus dem Off ist spärlicher Applaus zu hören, der übertönt wird von rüden Pfiffen und Lärm von Gegenständen, die auf die Bühne geschmissen werden. Mae steht im Dunkeln, Stille. In einer scheinbar einzigen Kamerabewegung – Schnitt und Überblendung sind kaum wahrnehmbar – verbindet Davies Gegenwart und Vergangenheit und zwei Orte – Hausveranda und Bühne –, zeigt die sich wehmütig erinnernde Mae und die Bilder dieser Erinnerung in ihrem Kopf, die Sehnsucht nach einer Welt im Rampenlicht und das Scheitern darin.

Nach «Distant Voices – Still Lives» (1985-1987) und «The Long Day Closes» (1992) hat der 1945 in Liverpool

geborene Terence Davies zum ersten Mal in den USA gedreht. Thema ist nicht mehr die Erinnerung an seine eigene Kindheit und Jugend, der Hass auf den gewalttätigen Vater, die Liebe zu seiner Mutter, seinen Schwestern, zu Volksliedern, populären Radiosendungen und Filmen. Erstmals auch hat Davies einen fremden Stoff adaptiert, den Roman «The Neon Bible» des Amerikaners John Kennedy Toole, den dieser 1954 als 16-jähriger geschrieben hatte. 15 Jahre später brachte sich Toole um, und sein Roman wurde erst 1989 veröffentlicht. Schauplatz ist das ländliche Georgia in den vierziger Jahren. Trotz einer anderen Welt und einem anderen Milieu ist Terence Davies seinem Stil der statischen, äußerst sorgfältig komponierten Tableaus und seinen Themen – Kindheit, Aussenseiter und Einsamkeit, Welt der Frauen und der Musik, Erinnerungen, Gewalt... – treu geblieben. Gleichsam als «Konzeßion» an den amerikanischen Schauplatz hat er im CinemaScope-Format gedreht, und während er in seinen früheren Filmen die Farben häufig stark gedämpft hat, verlangte er diesmal von seinem Kameramann Michael Coulter, die Farben möglichst den pastosen, satten und melodramatischen

Technicolor-Farben der Hollywoodfilme der vierziger Jahre anzunähern.

Dunkle Nacht. Die Räder einer Lokomotive beginnen sich langsam zu drehen, Dampfschwaden ziehen vorbei, langsam gleitet die Kamera nach oben. In einem Zugsabteil sitzt allein der 15jährige David (Jacob Tierney). Während der Zug in die Nacht hinausfährt, und sich David von der Welt seiner Jugend entfernt, erinnert er sich an die vergangenen Jahre. Aufgewachsen ist er in einer kleinen Stadt im ländlichen Georgia, im Bible Belt, einer Region, wo der religiöse Fundamentalismus tief verankert ist und der rassistische Geheimbund Ku-Klux-Klan Lynchjustiz an Schwarzen verübt. David, ein einzelgängerisches, stilles Kind, lebt mit seinem wortkargen Vater Frank (Denis Leary) und seiner Mutter Sarah (Diana Scarwid) auf einer ärmlichen Farm. Sein Leben verändert sich, als eines Tages Tante Mae, die Schwester Sarahs, sich auf der Farm installiert. Mit ihrer Vergangenheit als Sängerin und Tänzerin in zweitklassigen Etablissements, deren spärliche Erfolge immer rarer wurden, bringt sie Farbe in Davids eintöniges Leben und wird allmählich zu seiner wichtigsten Bezugsperson. Weil sie sich elegant und auffällig kleidet, Tanz und Unterhaltung liebt, bleibt sie eine beargwöhnte Aussenseiterin in diesem bigotten Milieu, wo Erweckungsprediger Himmel und Hölle beschwören, den Menschen Sünden- und Schuldbe- wusstsein einhämtern – schon Tanzen ist unmoralisch –, um ihnen desto leichter das Geld aus der Tasche zu ziehen.

Maes Freimütigkeit und Vitalität, die in diesem Milieu Anstoß erregen, vermittelt David die Ahnung von einer ganz anderen, farbigeren und freieren Welt. Aber noch ist er gefangen. Der Vater muss in den Krieg, wo er umkommt. Die Mutter verzweifelt und versinkt in geistiger Umnachtung. David fühlt sich verpflichtet, für sie zu sorgen, er arbeitet in einem Laden, lernt ein Mädchen kennen, mit dem er im Kino – wo





**Jacob Tierney,
Gena Rowlands,
Diana Scarwid**

denn sonst! – den ersten Kuss tauscht. Als er seine Freundin, die er kaum kennt, gleich heiraten will, ohrfeigt sie ihn und lässt ihn stehen. David, der Aussenseiter, hat nicht gelernt, den Code der gesellschaftlichen Normen dieses Milieus anzuwenden. Als Mae in Nashville einen neuen Job findet, möchte er ihr folgen. Doch um dieser erstickenden Umwelt zu entkommen, muss er sich buchstäblich freischissen: Als der Prediger Watkins (Peter McRobbie) seine Mutter, die David zu Hause sterbend aufgefunden und bereits neben dem Farmhaus begraben hat, ins Asyl holen will, bringt er ihn um.

David wächst in einer Gesellschaft auf, die von starren Normen bestimmt wird, deren Einhaltung mit versteckter und offener Gewalt erzwungen wird. Der Vater zwingt den kleinen David, mit einem Gleichaltrigen zu spielen, obwohl ihn dieser nur grundlos zusammenschlägt. Als die finanzielle Misere unerträglich wird, prügelt der Vater seine Frau. Auf den Schultern seines Vaters folgt David nachts einer Menschenmenge, die von grellen Feuern beleuchtet

wird, in denen vom Ku-Klux-Klan Gehängte verbrennen. All diese Szenen sind äusserst kurz, fast flüchtig, nichts wird ausführlich gezeigt oder beredet – und dennoch wird alles gezeigt und gesagt.

Auch wenn Terence Davies in «*The Neon Bible*» Themen und Stil seiner früheren Filme wieder aufnimmt, sodass manche Kritiker bereits von «Manierismus» glauben schreiben zu müssen, gelingen ihm auch hier immer wieder noch nie gesehene Bildkompositionen von aussergewöhnlicher Schönheit und Stimmigkeit, wobei seine filmischen Tableaus diesmal an Werke amerikanischer Maler wie Edward Hopper und Norman Rockwell oder Bilder von Fotografen wie Walker Evans oder Dorothea Lange erinnern. Davies gehört zu den kreativsten, unverwechselbarsten europäischen Filmemachern, er hält sich fern vom *main stream*-Kino, verfolgt und verfeinert eigensinnig seinen persönlichen Stil, wobei er immer wieder neue Chiffren und Metaphern findet, um die Befindlichkeit seiner Figuren so intensiv wie möglich auszudrücken. Diesmal sind es beispielsweise die

vielen Szenen an oder in Fenstern, was ihm ermöglicht, seine Figuren in einen Rahmen im Rahmen zu setzen – sozusagen Tableaus innerhalb von Tableaus, wobei die Menschen gleichzeitig in einen grösseren Zusammenhang eingefügt und herausgehoben erscheinen. Davies ist ein Meister des Indirekten, des inneren Monologs. Mit rein filmischen Mitteln schafft er eine ganz ihm eigene Bilderwelt, die immer um die gleichen oder ähnlichen Themen kreist: die Zeit, die vergeht und durch die Erinnerung wieder präsent wird; die Angst vor dem und die Schrecken des Leben(s); der Verlust der Unschuld, der jedoch nicht den Tod der Hoffnung bedeutet; die ungeheure Intensität der Gefühle, vor allem in der Kindheit – «Die Welt ist jeden Tage neu, wenn man Kind ist» (Terence Davies). ■

Der Zürcher Filmclub Xenix zeigt «*The Neon Bible*» vom 9.-21. Februar und anschliessend vom 23. Februar bis 6. März eine Retrospektive mit den bisherigen Filmen von Terence Davies: «*Trilogy*», «*The Long Day Closes*», «*Distant Voices – Still Lives*».

Kids

Regie: Larry Clark
USA 1995

Michael Bodmer

Der 17jährige Telly (Leo Fitzpatrick) säselt seiner 12jährigen Bettge-spielin Jennie (Chloe Sevigny) vor, er liebe sie und es werde nicht wehtun, ob-schon es ihr erstes Mal sei. Als sie weich wird, schläft er grob mit ihr. Jungfrauen seien prima: keine Krankheiten, keine ausgelatschte Muschi, reines Vergnügen, erklärt Telly seinem Spezi Casper (Justin Pierce). Ausserdem würden sich Mäd-chen immer an ihren «Ersten» erinnern. Telly und Casper gehören zu einer New-Yorker-Clique von Skateboard-Kids, die gern kiffen, saufen, kleine Lan-dendiebstähle begehen und Mädels aufreissen. Telly ist ihr *vir-gin surgeon*, der König der Ent-jungfer. Darauf geben die Mädchen freilich wenig; ihnen gefällt sanftes *making love*, wäh-rend rauher, einfallsloser Sex und Fellatio ihnen zuwider sind. Die Jungs dagegen finden Zärt-lichkeit zum Kotzen, und Kon-dome nerven sie.

Jennie, die nur einmal Sex hatte – mit Telly – erfährt, dass sie HIV-positiv ist; Telly muss also auch infiziert sein. Er hat sich für heute abend vorgenommen, die süsse Darcy (Yakira Peguero) zu entjungfern. Jennie sucht Telly überall, um ihn bzw. Darcy zu warnen, verpasst sie aber immer knapp. Unterdessen verhöhnen die Jungs Schwule, schlagen einen Schwarzen zusammen, der beim Skateboarding im Weg war. Abends gehen sie mit Darcy und andern «Mädels» im geschlossenen Schwimmbad herumalbern und dann an eine Party, wo Telly nun Darcy «flach-legen» will. Als Jennie, die sich unterwegs hat Drogen aufdrängen lassen, volle-dröhnt die Party erreicht, bringt sie es nicht mehr über sich, Telly zu stoppen.

Wenige Filme geben in letzter Zeit so viel und so hitzig zu reden wie Larry Clarks «Kids». Die Kontroverse bezieht sich auf Form wie auch Inhalt des Films. Da ist zum einen die dargestellte Szene von jugendlichen Skateboard-Freaks, die

ohne elterliche Aufsicht hemmungslos Sex, Drugs and Rock'n'Roll frönen. Gibt es denn diese (von Executive Producer Gus Van Sants Kameramann Eric Edwards quasi-dokumentarisch ins Bild ge-setzte) Jugend tatsächlich? Die Antwort lautet ja; darin sind sich die allermeisten Kritiken gerade aus den USA einig. Der 19jährige Drehbuchautor Harmony Korine hat sein eigenes Milieu präzise nachgezeichnet. Es ist im Grunde die gleiche Jugend, deren Treiben in zahllo-sen Pubertätsklamaukfilmen von «Ani-

amoralischer Voyeur, der in seinem spe-kulativen Spielfilmerstling wie schon in seinen Fotobüchern nur seine nostalgi-sche Faszination in Sachen Jugendliche und pubertäre Sexualität auslebt? Und ist es legitim, das Thema Aids in eine Art Thriller nach Vampirfilm-Muster zu ver-packen, wie ein Kritiker schrieb? (Tat-sächlich gewinnt das sonst plotlose Szenenporträt seine Spannung aus der Fra-ge, ob Jennie verhindern kann, dass Telly ein neues Opfer ansteckt.) Soll man den Produzenten Mike Chambers und Cary

Woods glauben, wenn sie sag-en: «Wir haben den Film ge-macht, weil wir meinen, Amerika schläft. Wir wollen alle aufwecken» und «Dieser Film hat eine grosse kulturelle Reso-nanz. Wir nehmen das Thema ernst. Eltern sollten diesen Film mit ihren Kindern und Teenagern anschauen» (zitiert in *Moving Pictures*)?

Diese Ambivalenz lässt sich nicht restlos auflösen. Gewiss ist Clark fasziniert und beneidet die Hemmungslosigkeit seiner *jeunesse dopée*. Anderseits ist der Fotograf und Filmer, der seine überzeugenden Laiendarstellerinnen und -darsteller alle in der ihm längst vertrauten Szene gefun-den hat, sich auch bewusst, dass die Uto-pie der wilden Jugend im Aids-Zeitalter nicht mehr (ungestraft) lebbar ist. Er-wachsene, insbesondere Eltern, werden den Film bestimmt als aufrüttelnden Schocker zur Kenntnis nehmen, selbst wenn es einige Regenmantelträger geben sollte, die sich den Film wegen der (spär-lichen und bei allem Naturalismus recht prüden) Sexszenen unter Jugendlichen ansehen. Clarks formal erstaunlich sou-veränes Regiedebüt ist bei allen Bedenken zumindest als Provokation und Diskussi-onsgegenstand gelungen. Sein nächster Film «Ken Park» soll von der Beziehung zwischen den Teenies und ihren Eltern handeln; vielleicht klären sich dann auch einige der Fragen zu «Kids». ■



mal House» über «Porky's» bis zu «Wayne's World» zum Komödienstoff stilisiert wurde, nur ein paar Jahre jünger als üblich.

Neu und für die Beurteilung ent-scheidend ist der Faktor Aids, der die jugendliche Unbekümmertheit für auf-geklärte Betrachterinnen und Betrachter in Rücksichtslosigkeit umkippen lässt und das machistische Kavaliersdelikt des Entjungferers Telly zur fahrlässigen Tötung verschärft. *No future* ist bei diesen Kollegen von Beavis und Butt-head nur der Vorname; es herrscht der totale Wer-teverlust. Wie Telly in einer Art Schluss-plädoyer im Off festhält: «When you're young, not much matters. Fucking is the only thing I love. Take that away from me, I got nothing.»

Stark kritisiert werden zum Teil auch Stil und Absicht des Films: Ist der 52jährige Larry Clark ein un- oder zumindest

Babe, the Gallant Pig

Ein Schweinchen namens Babe

Daniel Kothenschulte

Regie: *Christ Noonan*
USA 1995

Die Bauern und die Trickfilmer haben etwas gemeinsam: Fleiss, Geduld und die traurige Erkenntnis, dass Mühe allein dann häufig doch nicht genügt. Die Liebesmüh' Chris Noonans und seines Produzenten George Miller freilich ist alles andere als verloren. Vielmehr verlangt sie nach Belohnung, und die stellte sich auf dem US-amerikanischen Kinomarkt bereits in klingender Münze ein. Schwein gehabt: «Ein Schweinchen namens Babe» ist ein wahres Glücksschwein, ein zauberhafter Film in einem an Glücksmomenten nicht eben reichen Kinojahr.

Das titelgebende Ferkel tritt als Jahrmarktgewinn ins Leben des etwas einfältigen, aber gutmütigen Bauern Hoggett (James Cromwell) und damit auch in diese Geschichte. Nun haben Schweine jedoch wenig anderes vom Leben zu erwarten als den Schlachthof, wie Babe rasch von den anderen Tieren der beschaulichen Farm erfährt. Das schlaue Schwein aber sieht einen Ausweg: Es beginnt, sich nützlich, ja unentbehrlich zu machen, und zwar als – Schäferschwein. Tatsächlich vertritt Babe den Hirtenhund recht erfolgreich. Zwar hatte Babe zunächst bei den Schafen nur dumpfes Gelächter geerntet, eroberte sich durch seine bestechende Höflichkeit aber rasch

die Sympathien der Wolllieferanten. Für die Schafe jedenfalls ist Babes Präsenz eine willkommene Abwechslung vom autoritären Führungsstil der Hunde. Farmer Hoggett ist gar so angetan von seiner Neuerwerbung, dass er Babe zu einem Hirtenhunde-Wettkampf anmeldet. Zum Entsetzen der kleinbürgerlichen Hundehalter siegt das Schwein triumphal.

«Babe, the Gallant Pig» ist ein in Australien angesiedeltes Biedermeieridyll von leiser Ironie und deftig-rustikalem Witz. Produzent George Miller, seit «Mad Max» (1978) eher dem Action-Genre verbunden, und Regisseur Chris Noonan setzen in einer kaum entwirrbaren Mischung echte und künstliche Tiere ein, wobei die elektronisch gesteuerten Vierbeiner ihre realen Vorbilder geradezu an Niedlichkeit auszustechen versuchen. Walt Disney hatte einst diese *animatronics* für seine Vergnügungsparks entwickelt, aber erst jetzt, in den Händen der Puppenfilmer des Jim-Henson-Studios, erfüllt sich seine Vision einer Überführung des Zeichentrickfilms in plastische Dimensionen vollkommen.



Doch was würde die blosse technische Virtuosität bedeuten, bestäche dieser Film nicht auch sonst durch liebevolle Gestaltung bis ins kleinste Detail. In einer altmodischen Form mit Zwischentiteln (die von kleinen Ratten vorgelesen werden), dreht Noonan das Kino zurück zu seinen Anfängen und schreibt es doch mit neuester Technik fort. Jedes Bild ist stilisiert, mit dem unschuldigen Kitsch von Wandtellern und Sammeltassen liebäugelnd. Es ist ein unglaublicher Film von abstrusem Charme, angesiedelt zwischen Verklärung und Abgründigkeit, den man sich zur Abwechslung unbedingt einmal gönnen sollte. In den Deutschschweizer Kinos dürfte das Vergnügen auch für das jüngste Publikum ungetrübt sein, denn von der Mär vom schlauen und mutigen Schweinchen wurde eine Dialektfassung hergestellt. ■



Die Buchvorlage zum Film: *Dick King-Smith: Schwein gehabt, Knirps!* Illustrationen von Mary Rayner. Aus dem Englischen von Anne Braun. Aarau 1995, Sauerländer, 128 S., Fr. 22.80.

Sabrina

Regie: Sydney Pollack
USA 1995

Franz Everschor

«**S**abrina» ist die Geschichte von Cinderella und Pygmalion, vom Amerikaner (pardon, der Amerikanerin) in Paris und der Dienstbotentochter im Millionarshaushalt – alles in einem. «Sabrina» war und ist ein perfektes Märchen für das alltagsfrustrierte Publikum. Es besitzt Charme und Melancholie, Witz und eine Prise Tragik, so wie es Zuschauerinnen und Zuschauer gern haben. Ideales Boulevardtheater.

Ideal auch fürs Kino? Nach Billy Wilders Versuch mit dem adaptierten Theaterstück war man geneigt, das zu bezweifeln. Zwar war der Film 1954 ein Bombenerfolg, doch der scheint mehr der aussergewöhnlichen Anziehungs- kraft Audrey Hepburns zu verdanken gewesen zu sein als dem Funktionieren des Stücks auf der Leinwand. «Sabrina» ist einer von Wilders schwächsten Filmen, heute noch weniger gut anzusehen als damals. Zwischen «Stalag 17» (1953) und «The Seven Year Itch» (1955) entstanden, war «Sabrina» weder Fisch noch Vogel. Wilders sprichwörtliche leichte Hand im Umgang mit Komödienstoffen scheint zeitweilig im Gipsverband gelegen zu haben, und mit Humphrey Bogart hat es bei den Dreharbeiten wohl so viele (von Augenzeugen überlieferte) Streitereien darüber gegeben, was denn eigentlich wo und wann komisch sein soll, dass der Film aus dem Gleichgewicht geriet.

Sydney Pollack stand vor einer eigentlich noch weniger lösbar Aufgabe als Wilder vor vier Jahrzehnten. Im Zeitalter fortgeschritten Ermanzipation und sexueller Frühreife wirkt die naive Sabrina nämlich wie ein Relikt aus längst vergessenen Tagen, ihre dauerhafte Schwärmerei für den unerreichbaren Mann aus besseren Kreisen wie eine misslungene Soap Opera. Doch Pollack ist ein gewiefter Regisseur, und so inszenierte er denn das Ganze, konsequenter noch als Wilder, wie ein Märchen. Obwohl in der Gegenwart angesiedelt und mit Anspielungen auf den *information super-*



highway und das korporative Fusionsfieber nicht geizend, sind die Schauplätze seines Films überstilisierte Capra'ske Hochburgen phantastischen Reichtums, ist sein Paris, in dem sich die Chauffeurstochter vom Aschenputtel zur jungen Frau wandelt, geradewegs den Erinnerungen an «Gigi» (Vincente Minelli, 1958) entlehnt – natürlich mit ein bisschen «Vogue»-Schick pseudomodern aufgemotzt. Die dadurch provo-

zierten Widersprüche zur realen Welt ausserhalb des Kinos lässt Pollack spielerisch im Raum stehen. Seine Personen sind idealisierte Kunstfiguren, an deren Verhalten der Zuschauer seinen Spass haben kann wie an vertrauten und doch dem Phantasiereich angehörenden Fabelwesen. Worauf Pollack verzichtet, ist der unüberhörbar zynische Unterton, der Sabrinas Story in Wilders Version stets vor dem Umkippen in pure Senti-

mentalität bewahrt hat. Die Neufassung gestattet sich eine Portion dieser Sentimentalität und besitzt einen insgesamt wärmeren Tonfall – in einer ohnehin zynischer und destruktiver gewordenen Welt nicht unbedingt ein Nachteil.

Doch für alle, die die Story nicht griffbereit haben, ein wenig von der Handlung. Sabrina (Julia Ormond), wie gesagt Chauffeurstochter im Millionärs- haus der Larrabees, hat sich schon als Kind in den gutaussehenden David (Greg Kinnear), den jüngeren der beiden Larabee-Söhne, vernarrt, der das Aschenputtel keines Blickes würdigt. Vom besorgten Vater nach Paris geschickt, entdeckt Sabrina, dass die Welt gar nicht in Long Island zu Ende ist, und kommt nach einem Jahr wie gewandelt in die Staaten zurück. David kann plötzlich seine Augen auf niemanden sonst konzentrieren, sehr zum Missfallen seiner Mutter und seines arbeitswütigen Bruders Linus (Harrison Ford), die ihn im Interesse des Larabee-Konzerns mit der Tochter eines reichen Patentinhabers verheiraten wollen. Also beschließt der sonst Damenbekanntschaften wenig zugetane Linus, sich zu opfern, und heckt einen fiesen Plan aus, wie sich Sabrina auf dauerhafte Weise wieder nach Paris abschieben liesse. Doch die Rechnung ist ohne Rücksicht auf seine eigenen Gefühle gemacht.

Pollacks Film leidet sichtlich darunter, dass es im heutigen Show-Geschäft

keine Audrey Hepburn gibt. Für alle, die den alten Film nicht kennen, mag Julia Ormond mehr als nur eine gute Figur machen. Doch die gerade erst ein Jahr zuvor von Hollywood entdeckte grazile Hepburn brauchte halt nur ihre Augen aufzuschlagen, um die Herzen aller männlichen und weiblichen Zuschauer zum Schmelzen zu bringen. Wilders Film andererseits litt darunter, dass er sich mit einem eklatant fehlbesetzten Humphrey Bogart herumschlagen musste (Wilder wollte eigentlich Gary Grant), der sauertöpfisch und unbeweglich in den Kulissen herumstand und als Linus die uninspirierteste Rolle seiner glanzvollen Karriere ab lieferte. Nicht für einen Augenblick war zu verstehen, warum sich die zerbrechliche Sabrina letztlich in ihn verliebte.

Ganz anders bei Harrison Ford. Ihm haben die Autoren nicht nur mehr Szenen geschrieben, in denen er etwas von seinem hinter Dollarzeichen und Börsenkursen versteckten Seelenleben preisgeben kann, er macht auch als Schauspieler Sabrinas Herzenswandel glaubwürdig. Ford kommt zwar nicht von seinen Marotten los, aber wenn er sein Gesicht in melancholische Falten legt wie der Beagle sein Fell, wenn er diesen weggetretenen Ausdruck in den Augen bekommt, die in eine imaginäre Ferne zu



Harrison Ford,
Julia Ormond

sehen scheinen, dann vermittelt er auch durch die ihm zudiktierte Steifheit der Rolle hindurch den liebenswerten Charakter, den Bogart einst so eisern unter Verschluss hielt. Kommt hinzu, dass auch der Talk-Show-Host Greg Kinnear in seiner ersten Filmrolle als David ein ausgesprochener Glücksschlag ist, eine erneute Bestätigung dafür, wie gut Pollack mit Akteuren umgehen kann. Er muss gegen die Erinnerung an William Holden anspielen, der ein reines Vergnügen war, aber er schafft es scheinbar mühelos.

Auch wer Wilders «Sabrina» nie für einen grossen Film gehalten hat, ist vermutlich erstaunt, was Pollack unter weit aus ungünstigeren Umständen aus dem Stoff gemacht hat. Da sage niemand mehr, die Zeit der romantischen Komödien sei unwiederbringlich vorbei! Zwar kann Pollacks «Sabrina» keinem Howard Hawks, George Cukor oder erst recht Preston Sturges das Wasser reichen, doch ist sie um Lichtjahre besser als all die ungeliebten Wiederbelebungsversuche aus letzter Zeit, ob sie nun «While You Were Sleeping» (Jon Turteltaub, 1995) oder «French Kiss» (Lawrence Kasdan, ZOOM 9/95) heissen. Diese «Sabrina» ist ein unterhaltsames Kino-Märchen für alle diejenigen, die zwischen den Slasherfilmen der Saison einmal aufatmen möchten. ■



Harrison
Ford

Strange Days

Regie: Kathryn Bigelow
USA 1995

Michael Bodmer

Das totale Medium heisst SQUID und kommt noch vor der Jahrtausendwende auf den Schwarzmarkt. Ein Haarnetz voller Elektroden, gekoppelt mit einem CD-Gerät, zeichnet die Hirnströme des Trägers auf und kann sie für andere Benutzer abspielen. Jegliche Wahrnehmungen und Empfindungen lassen sich so als 30-Minuten-Clips speichern und abrufen, d.h. stellvertretend erleben. «Nicht 'wie Fernsehen, nur besser'. Das ist Leben, ein Stück von jemandes Leben, direkt aus der Hirnrinde.» So schwärmt Lenny Nero (Ralph Finnes), einst Cop bei der Sitte und heute schmieriger Clip-Dealer. Aber selbst Lenny hat sein Berufsethos: «Blackjacks» (Snuff-Clips), deren Träger beim Aufzeichnen starben, verhökert er nicht. Pornos hingegen ...

Lenny selbst zieht am liebsten alte Clips von sich und seiner Ex-Freundin Faith (Juliette Lewis) rein, um ihre romantischen und sexuellen Höhepunkte nochmals zu erleben. Faith hat ihre Liebe zu Lenny ihrer Gesangskarriere geopfert und sich dem üblichen Plattenproduzenten Philo Gant (Michael Wincott) verschrieben. Gants grösster Star, der engagierte schwarze Anti-Establishment- und Anti-Cop-Rapper Jeriko One (Glenn Plummer), ist unter mysteriösen Umständen ermordet worden, was die Stimmung im eh schon schwelenden L. A. an den Rand der Explosion gebracht hat. Und nun wird der realitätsfeindliche Schieber Lenny in zweierlei böse Geschichten verwickelt: Jemand spielt ihm einen Blackjack mit der Vergewaltigung und Ermordung seiner Bekannten Iris (Brigitte Bako) zu, und ausserdem sind zwei Cops hinter einem ominösen anderen Clip her und murksen jeden ab, der ihnen im Weg steht. Der asoziale «Teflon-Mensch» Lenny, der eigentlich nur Faith zurückerobern möchte, muss sich plötzlich für die Gesellschaft engagieren, Detektiv und Held sein. Dabei behilflich sind sein Ex-Cop-Kollege Max (Tom Sizemore) sowie die *tougue* Mace (Angela Bassett), Chauffeuse und Bodyguard in einem.

«Strange Days», eine Teamarbeit von James Cameron und seiner ehemaligen Lebensgefährtin Kathryn Bigelow, ist ein etwas chaotisch anmutendes Konglomerat, dessen Stränge nicht organisch zusammenfinden: ein Actionspektakel mit Anleihen beim *film noir*, eine Grossstadt-Apokalypse im Stil von Mathieu Kassovitz' «La haine» (ZOOM 11/95), die klar auf den Fall Rodney King Bezug nimmt, und drittens ein fragmentarischer Diskurs über Medien und ihre Folgen für die Benutzer. Manches ist gelungen. Die SQUID-Clips sind virtuos als hektische, scheinbar mehrminütige *plans séquences* mit subjektiver Kamera inszeniert, wie etwa die fulminante Einstiegszene: ein Überfall samt Flucht, die in einen fatalen Sturz mündet. Das klau- strophobische Endzeit-Klima der Vor-Silvester-Euphorie, die jederzeit in Gewalt und Krawalle umkippen kann, wirkt punkto Kameraführung, Schnitt und *production design* ähnlich beklemmend und zermürbend wie «Blade Runner» (Ridley Scott, 1982).

Weitgehend überzeugend sind auch die Reflexionen über Voyeurismus und Medialität sowie Suchtpotential und Vereinsamungsrisiko beim Medienkonsumen in einer Zeit, da Sexualität lebensgefährlich ist und zwischenmenschliche Kontakte infolge sozialer und ethnischer Spannungen immer heikler werden. Wie Michael Powell in «Peeping Tom» (1959), Michael Reeves in «The Sorcerers» (1968), Douglas Trumbull in «Brainstorm» (1982) und David Cronenberg in «Videodrome» (1982) lässt Kathryn Bigelow den kleinen und den grossen Tod als A und O des ultimativen Mediums erscheinen; Sex und Gewalt bzw. Mord, mittelbar, d.h. risikolos erlebt, sind die grossen Renner. Der isolierte *user* verliert aber den Realitätsbezug und den echten zwischenmenschlichen Kontakt. Mace wirft Lenny vor, er bediene Medienjunkies mit Pornos und zehre selbst von «Gebrauchtemotionen»; erst als es fast zu spät ist, lässt



Ralph Finnes,
Angela Bassett

Lenny von den Faith-Clips ab und erkennt Maces reale und gegenwärtige Liebe zu ihm.

Problematisch ist jedoch die Verquickung heterogener Stile und narrativer Elemente. Trotz explizitem Bezug auf Chandler und Mamet gelingt den Autoren Jay Cocks und James Cameron weder die kernige Stilisierung des einen noch der rüde Realismus des anderen; ihre Dialoge wirken platt und abgedroschen. Auch zerdehnen repetitive Konfrontationen Lennys mit Faith, Max, Philo und Mace den Plot auf über zwei Stunden. Die explizit politische Ebene des Films, die die Los Angeles *riots* aufgreift, fällt gegenüber der Läuterung des High-Tech-«Neros» und dem medienkritischen Diskurs ab; am Ende steht der aufgesetzt wirkende Ex-machina-Auftritt eines gut-patriarchalischen weissen Polizeichefs. So wird denn Bigelows fünfter Film insgesamt seinen (hohen) Ansprüchen nicht gerecht, bleibt aber dank formaler Virtuosität und inhaltlicher Selbsterflexion immer noch interessanter als das Gros der Actionfilme der letzten Zeit. ■

Die Kurzbesprechung ist bereits in ZOOM 1/96 erschienen.