

**Zeitschrift:** Zoom : Zeitschrift für Film  
**Herausgeber:** Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst  
**Band:** 48 (1996)  
**Heft:** 5

**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:** 15.04.2026

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

# Angel Baby

Regie: Michael Rymer  
Australien 1995

Carola Fischer

**H**arry (John Lynch) sieht aus wie ein gewöhnlicher junger Mann: gross, schlank, langes schwarzes Haar, intensive, dunkle Augen. In einer der ersten Einstellungen steht er im Regen auf der nächtlichen Strasse und dreht sich um seine eigene Achse, die Arme zum Himmel gestreckt. Der Griff nach den Sternen ist für Harry der Kampf um ein Stück irdisches Glück, um das, was in unserer Gesellschaft eine Selbstverständlichkeit ist: ein Nest bauen und eine Familie gründen. Auch Kate (Jacqueline McKenzie) unterscheidet sich äusserlich nicht von anderen jungen Frauen, wenn sie in ihrem Minirock und in Turnschuhen durch die Strassen läuft, wäre da nicht die Angst, die in ihren dunkel geschminkten Augen lauert. Harry und Kate sind Patienten einer Tagesbetreuungsstätte für psychisch Kranke, Aussenseiter in einer Gesellschaft, die die Normalen von den Disfunktionalen trennt. Das Leben ist für Harry und Kate eine gefährliche Gratwanderung in einer Wirklichkeit, die sich urplötzlich bedrohlich verengen oder zusammenbrechen kann. Die Realität ist für sie keine Konstante, auf die man sich verlassen kann, ihnen fehlt die Bodenhaftung. Zum Zeitpunkt ihres Kennenlernens hat Harry seine Psychoseschübe mit Tabletten unter Kontrolle. Er lebt bei der

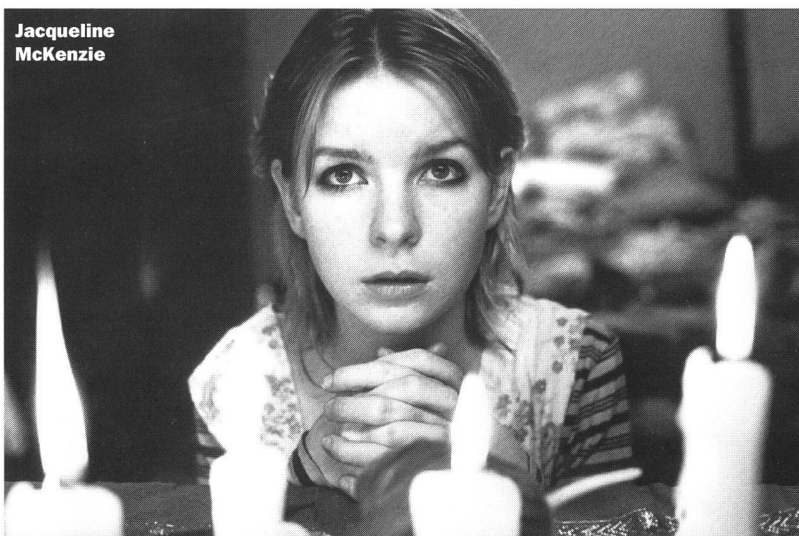
Familie seines Bruders, ist ein sanfter, liebenswerter Typ mit einem ausgeprägten Beschützerinstinkt. Er kümmert sich um seine Freunde, die sich in der Welt schlechter zurechtfinden als er, und wenn sein kleiner Neffe nachts aus seinen Angstträumen erwacht, bannt er die bösen Geister, indem er einen magischen Kreidekreis um dessen Bett zieht. Auch für die scheue Kate wird Harry zum Beschützer. Kate funktioniert, ebenfalls gestützt auf Medikamente, im Rahmen einer Phantasiewelt. Sie fühlt sich geleitet von ihrem Schutzengel Astral. Dieser übermittelt ihr in der täglichen Game-Show «Wheel of Fortune» im Fernsehen Anweisungen, die Kate strikt befolgt. Nur wer diese Innenwelt, diesen Zwang, akzeptiert, kann zu Kate eine Beziehung herstellen. Kate und Harry haben Narben am Handgelenk, sie sind wie ein Erkennungszeichen. Beide kennen die Dunkelheit, die in ihnen lauert und sie zu verschlingen droht. Gemeinsam haben sie jetzt die Liebe entdeckt, brechen auf zu einem Höhenflug der Leidenschaft und halten sich für stark genug, ein selbständiges Leben zu führen. Sie ziehen zusammen, Harry sucht sich einen Job, ist bereit Verantwortung zu übernehmen. Erst als Kate schwanger wird, versuchen Therapeuten, Ärzte und Harrys Familie einzu-



John Lynch, Jacqueline McKenzie

greifen, die beiden zu einer Abtreibung zu überreden. Eine Schwangerschaft kann in Kate einen neuerlichen Krankheits Schub auslösen. Überzeugt, dass dieses Kind ihre Bestimmung ist, schlagen sie alle Warnungen in den Wind. Um die Gesundheit des Ungeborenen nicht zu gefährden, setzen sie sogar ihre Medikamente ab. Aber die Krankheit erweist sich als stärker.

Von Stephen Frears «Walter and June» (Grossbritannien 1982) bis «Outrageous!» (Kanada 1977) von Richard Benner – das Kino hat die Liebe zwischen Psychiatrie-Patienten und sozialen Aussenseitern, die von einer engstirnigen Umgebung hintertrieben wird, schon oft erzählt. Der Stoff ist nicht neu, erfrischend an Rymer's Film ist, dass der Autor voll auf die Emotionalität dieser Beziehung, die Gefühle seiner Figuren setzt. «Angel Baby» ist kein Sozialdrama, das einer unmenschlichen Gesellschaft einen Spiegel vorhalten will, sondern die anrührende Geschichte einer Leidenschaft, die zum *amour fou* wird, weil hier zwei Menschen glauben, ihre Liebe sei stark genug, sie von ihren inneren Dämonen zu befreien, und diese Selbstüberschätzung teuer bezahlen. Autor und Regisseur Michael Rymer hat in seinem Regiedebüt, das in Australien von einem veritablen Preisregen überschüttet worden ist, mit sicherem Gespür für Beschränkung seine hervorragenden Darsteller durch die Höhen und Tiefen ihrer leidenschaftlichen Beziehung geführt, die in jeder Geste glaubhaft und überzeugend wirkt. ■



Jacqueline McKenzie

# Devil in a Blue Dress

Teufel in Blau

Franz Ulrich

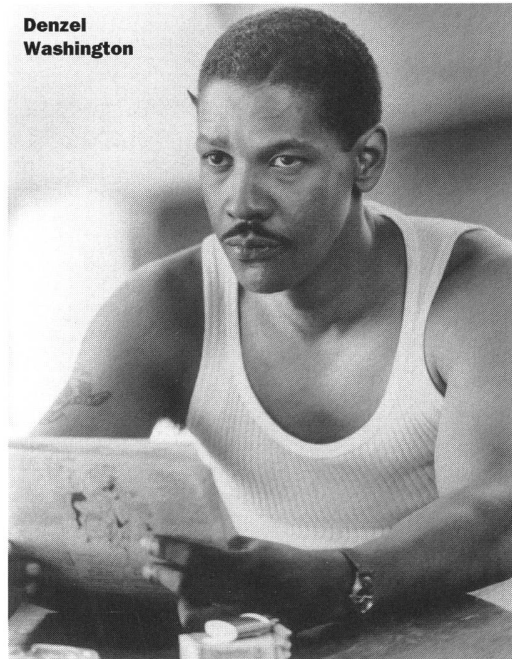
Regie: Carl Franklin

USA 1995

**L** Angeles 1948: Der Schwarze Ezekiel «Easy» Rawlins (Denzel Washington) ist als hochdekoriertes Soldat aus dem Weltkrieg an die US-Westküste gekommen, um in der Industrie zu arbeiten. Seine Armeeabfindung hat er in einem hübschen Reihenhaus und einem Auto angelegt. Als ihm der Job als Flugzeugmechaniker aus fadenscheinigen, unterschwellig rassistischen Gründen gekündigt wird, steht er mittellos da. Als Schwarzer hat er es schwer, eine neue Stelle zu finden. Weil er bereits mit zwei Raten für sein Haus im Rückstand ist und es deshalb zu verlieren droht, nimmt er eines Tages, allerdings mit mulmigem Gefühl, den Auftrag des dubiosen DeWitt Albright (Tom Sizemore) an, nach Daphne Monet (Jennifer Beals), einer Weissen, die Jazz liebt und sich gerne in Negerkneipen herumtreibt, zu suchen. Sie sei spurlos verschwunden, und der reiche Todd Carter (Terry Kinney), der sich ihretwegen aus dem Wahlkampf ums Bürgermeisteramt zurückgezogen habe, wolle sie unbedingt finden.

Easy beginnt seine Suche in einem illegalen Jazzklub und gelangt unversehens in ein mörderisches Labyrinth: Daphne, der «Teufel in Blau», scheint ein Todesengel zu sein: Wer immer mit ihr zusammen war und von Easy aufgespürt wird, endet mit eingeschlagenem Schädel oder durchschnittener Kehle. Als Easy sie findet, stellt sich heraus, dass sie im Besitz kompromittierender Bilder ist, die die politische Karriere des anderen Bürgermeisterkandidaten und Rivalen Carters beenden könnten. Easy gerät immer tiefer in ein tödliches Netz aus Intrigen, Mord, Erpressung, Heuchelei, Rassismus, Politik und Unterwelt. Die Polizei, von der Easy äusserst brutal behandelt wird, hält ihn gar zeitweise für den Mörder. In seiner

verzweifelten Lage zwischen allen Fronten kehrt Easy den Spiess um und geht zum Angriff über: Er lässt den schiesswütigen Mouse (Don Cheadle) kommen, mit dem zusammen er in Texas aufgewachsen ist und einige krumme Touren gedreht hat. Easy kann schliesslich das tödliche Spiel nach seinen Regeln beenden.



Denzel Washington

Regisseur Carl Franklin, der schon mit dem auch formal interessanten «One False Move» (1991, in der Schweiz nur auf Video erschienen) dem abgenutzten Genre des harten Actionfilms neue Seiten abgewinnen konnte, wandelt diesmal auf den Spuren des an Dashiell Hammett und Raymond Chandler geschulten *film noir* – wiederum mit beachtlichem Erfolg. «Devil in a Blue Dress» orientiert sich an so berühmten Vorläufern wie John Hustons «The Maltese Falcon» (1941), Howard Hawks' «The Big Sleep» (1945) und Roman Polanskis «Chinatown» (1974) und kann neben ihnen – mit einigen Abstrichen allerdings –, durchaus ehrenvoll bestehen. Wie in den

genannten Filmen Marlowe und Konsorten, ist Easy eine Art Sündenbock, der – ohne zunächst zu wissen, um was es eigentlich geht – mit einem Auftrag losgeschickt wird und in völlig undurchsichtige, lebensgefährliche Situationen gerät, aus deren Dunkel er sich mit allen möglichen Tricks und Kniffen wieder hervor-tappt, verwundert an Leib und Seele.

Ein wesentlicher Reiz ist auch bei Franklins Film das Atmosphärische, der Zeithintergrund. Nach dem Krieg war Los Angeles ein Mekka für Schwarze aus den Südstaaten, die auf den Werften und in der Rüstungsindustrie Arbeit fanden. Für den Film wurde das Quartier um die Central Avenue, dem damaligen Zentrum der Schwarzen in Los Angeles, sorgfältig rekonstruiert, sodass auf der Leinwand erneut vitales Leben in den Strassen, Geschäften, Bars und Nachtclubs pulsiert. Nicht ganz so zynisch und abgebrüht wie Humphrey Bogart als Philip Marlowe oder Jack Nicholson als J. J. Gittes, aber auf seine jugendliche, geschmeidige Art fast ebenso überzeugend, bewegt sich Denzel Washington in diesem Milieu.

Eine undankbarere Rolle hat Jennifer Beals, die ihren Part als *femme fatale* zwar respektabel meistert, sich aber zu wenig entfalten kann, um ein wirkliches Profil zu gewinnen.

Mindestens einen ins Auge springenden Unterschied zu den Klassikern des *film noir* weist «Devil in a Blue Dress» doch auf: Ganz dem heutigen konservativen Trend entsprechend, träumt Easy im Grunde von nichts anderem als einem trauten Heim, einer netten Familie und guten Freunden. Wenn er am Schluss, aufgetaucht aus dem Alptraum seines «Privatdetektiv-Abenteuers», vor seinem Haus sehnsuchtsvoll in die Runde schaut und auf allen Seiten sonniges Familienleben erblickt, spricht dies Bände. ■

# Nadja

Regie: Michael Almereyda  
USA 1994

Franz Derendinger

**E**s gibt eine lange Reihe von Kinofilmen, in denen Kinder von ihren Eltern am Leben gehindert werden. An prominenter Stelle stehen da sicher die Hitchcock-Klassiker «Psycho» (1960) und «The Birds» (1963), welche beide die ödipale Konstellation in der bürgerlichen Kleinfamilie illustrieren. In der jüngsten Zeit hat der Amerikaner David Lynch dieses Thema wieder aufgegriffen und gewissermassen à jour geführt. Werke wie «Blue Velvet» (1985), «Wild at Heart» oder «Twin Peaks» (beide 1990) kreisen durchwegs um eine ödipale Anlage, wobei allerdings die darin angelegte Dramatik zunehmend hinter eine postmoderne Verspieltheit zurücktritt.

Eine ganz neue Variation auf dieses Thema bringt nun Michael Almereyda mit «Nadja» ins Kino, einem Vampirfilm nota bene, den David Lynch produziert hat. Im Zentrum der Handlung stehen die Vampirzwillinge Nadja (Elina Löwensohn) und Edgar (Jared Harris), deren Vater, der rumänische Graf Dracula, gerade eben von Dr. Van Helsing (Peter Fonda) mittels eines Pfahls ent-

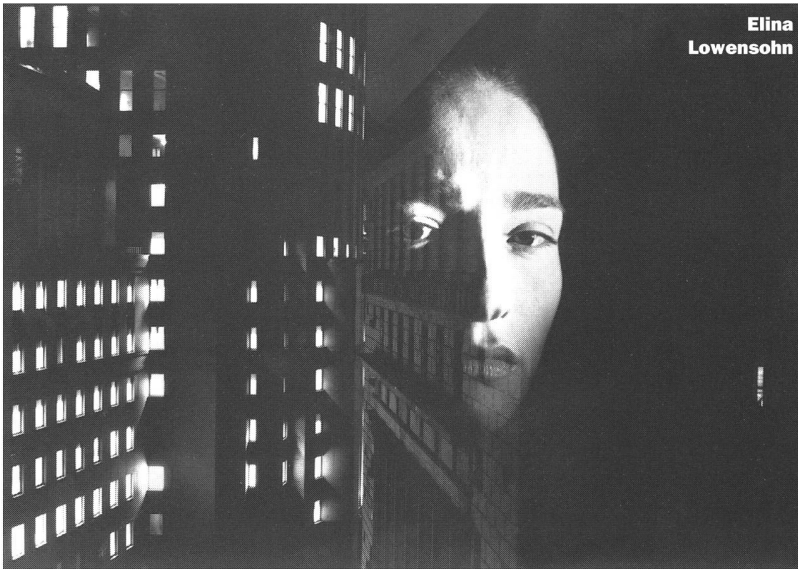
sorgt wurde. Die Zwillinge haben sich in der urbanen Weite New Yorks aus den Augen verloren und gehen auch, was ihr vampirisches Erbe betrifft, getrennte Wege: Während Nadja weiterhin ihrer Passion frönt, ohne aber darin Befriedigung zu finden, versucht Edgar, der Blutsaugerei zu entsagen. Darüber ist er einem schweren Siechtum verfallen; zugleich hetzt Van Helsing hinter den Geschwistern her, um die Sippe ganz auszurotten. Bei der Jagd durch die Nachwelt der Lower Eastside wird er begleitet von seinem vorgeblichen Neffen Jim (Martin Donovan), der ein ganz besonderes Motiv hat; ist doch seine Frau Lucy (Galaxy Craze) von Nadja verführt worden.

Schliesslich findet Nadja ihren blutarmen Bruder – sterbenskrank und gepflegt von Cassandra (Suzy Amis), von der sich bald einmal herausstellt, dass sie Jims Halbschwester ist. Sie beide sind also Kinder des Vampirjägers. Und damit wäre das Spiegelkabinett auch bereits vollkommen: Der blutsaugende Vater ist gar nicht tot; Van Helsing und Dracula,

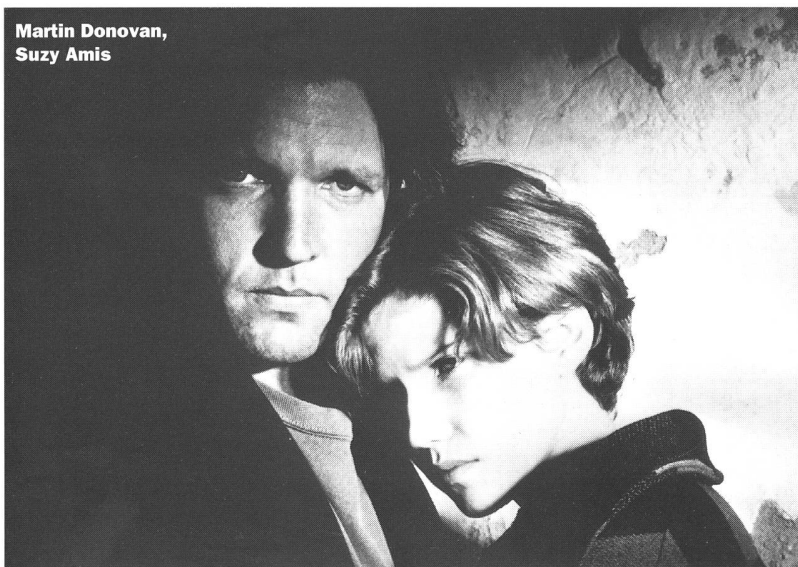
den ebenfalls Peter Fonda verkörpert, sind letztlich identisch, die beiden Geschwisterpaare stellen spiegelbildliche Entsprechungen dar. Aus dieser Figurenkonstellation lässt sich herauslesen, um was es in dieser Erzählung eigentlich geht: um nichts weniger nämlich als um eine originelle Neukonzeption des ödipalen Dreiecks. Hier trennt der Vater nun nicht mehr den Sohn von der Mutter, sondern die Schwester vom Bruder; er ist aber weiterhin jene symbolische Instanz, die dem inzestuösen Begehren – dem Bild von totaler Erfüllung und Verschmelzung – Schranken setzt und dadurch verhindert, dass jede Spannung, jede Sehnsucht zum Erliegen kommt. Allerdings gilt diese Aussage nur für jenen vampirischen Vater, der als Ahnherr quasi noch eine Familie begründet hat, die auf Fortpflanzung, auf weitere Filiation angelegt ist. Sie hat keine Gültigkeit bei seinem Double, dem grotesken, aus sämtlichen Rudern gelaufenen Vampirkiller, der seine Brut wie Fischlaich zufällig da und dort verstreut. Als Van Helsing im Showdown schliesslich



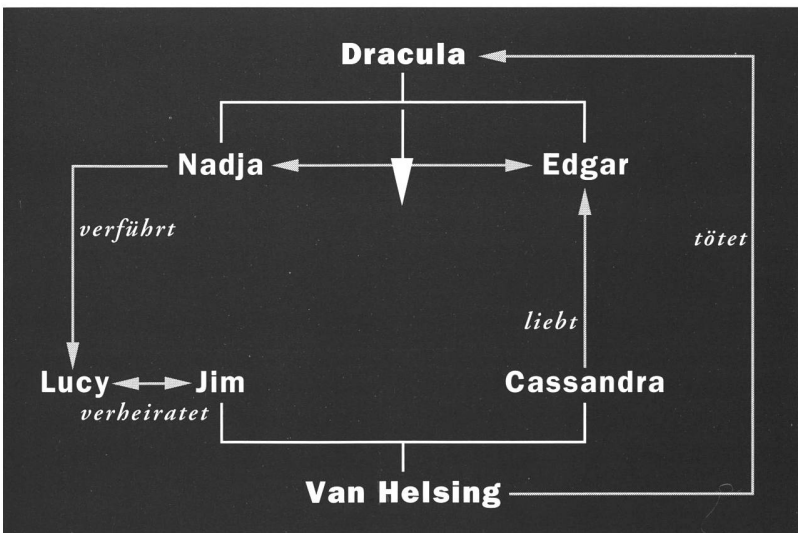
Peter Fonda



Elina  
Lowensohn



Martin Donovan,  
Suzy Amis



zuschlägt, bewirkt er genau das, was sein Gegenstück zu verhindern trachtete: Die Geschwister finden sich.

Die Ersetzung des Stammvaters durch den wirren Vaganten bewirkt in letzter Konsequenz den Einsturz des ödipalen Dreiecks; die Abstände brechen zusammen, die Gegenpole decken sich. Mit dem Wegfall der Differenz ist aber nicht nur diese besondere Geschichte zu Ende, vielmehr das Erzählen in seiner herkömmlichen Form überhaupt; es weist nämlich nicht mehr über sich hinaus, sondern bleibt in einem Kreis gefangen. Almereyda montiert phantastische Bilder der Leidenschaft und des Schreckens, doch diese Bilder zeigen nichts anderes mehr als sich selbst, verlieren sich in einer hermetisch eleganten Virtualität. Das Zeichen ist zur Sache selbst geworden.

Insofern lässt dieser Film sich lesen als eine hochintelligente Parabel, die das Wesen des postmodernen Erzählens auf den Punkt bringt. Dem entspricht im übrigen auch perfekt die Gestaltung: Eine stark stilisierte Schwarzweissfotografie, die an den deutschen Expressionismus erinnert, wechselt ab mit sogenannten Pixelvision, mit Aufnahmen, die mit einer alten Videokamera gemacht und anschliessend auf 35 mm aufgeblasen wurden. Letztere Technik, welche die Vorgänge stark verschleiert zeigt, kommt vor allem dann zum Einsatz, wenn Nadja der vampirischen Raselei verfällt – wie um anzudeuten, dass selbst auf dem Gipfel des Exzesses noch etwas versagt bleibt. Daneben zerbricht der wiederholte Wechsel des Aufnahmeverfahrens natürlich auch die Realitätsillusion und zielt insofern auf denselben Effekt wie die vielen eingestreuten Zitate oder Slapstick-Gags, welche die Erzählung ständig ironisch brechen.

Seht her, wir sind nur Bilder! Das ist die Botschaft. Die Zeichen drehen sich nur noch um sich selbst: In Nadja und Edgar, diesen späten Abkömmlingen des Ödipus, ist kein Aufruhr mehr, keine Kritik noch Utopie. Da ist die Rede vom Äussersten, von Liebe und Tod, aber das alles bleibt leeres, fruchtloses Reden – in einer kalten Brillanz, die das Herz gefrieren lässt. ■

# Nur aus Liebe

Regie: Dennis Satin  
Deutschland 1995

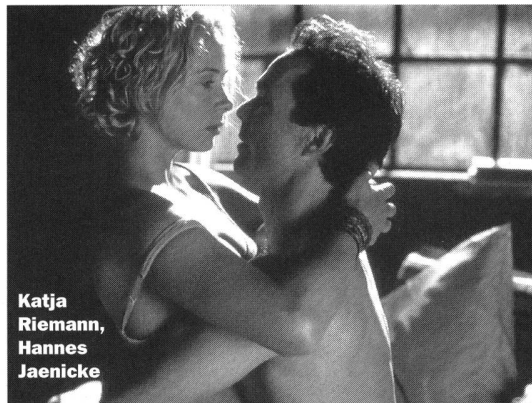
Michael Lang

**D**er deutschen Filmkomödie geht es Mitte der neunziger Jahre ganz gut, vor allem seit Sönke Wortmanns intelligenter Komödie «Der bewegte Mann» (ZOOM 11/94) ein Millionenpublikum in die Säle gelockt hat. Etwas urbane Sozialkritik, einige jugendfrei servierte Schwulitäten, flotter Hetero-Beziehungsknatsch und vor allem sympathisch attraktive Darstellerinnen und Darsteller haben es zuwege gebracht: Till Schweiger gibt da bei den Herren den Ton an und Katja Riemann bei den Damen. Richtig für die Leinwand entdeckt worden ist die fernseherprobte Bremerin im Schulfilm «Abgeschminkt!» (1992) der talentierten Katja von Garnier, dann hat sie sich in «Der bewegte Mann» etabliert und überzeugte wieder in Rainer Kaufmanns «Stadtgespräch» (1995) als forschende Radiomoderatorin.

Wenn auch im Zusammenhang mit dem bescheiden geglückten Spielfilmdebüt des 1968 in Bulgarien geborenen, seit 1971 in Deutschland lebenden Dennis Satin von Katja Riemann gesprochen wird, dann mit guten Grund. Ohne ihre Natürlichkeit, ihr schauspielerisches Talent, ihren natürlichen Charme wäre der hirnrissige Thriller «Nur aus Liebe» noch weniger als ein durchschnittliches Unterhaltungsprodukt. Daran ändern auch die erstaunlich routinierten und aufwendig inszenierten Auto-Actionsszenen in den Strassen Berlins wenig. Immerhin, dieser Film hat fünf Millionen Mark gekostet, und das ist für eine deutsche Produktion viel Geld.

Worum aber geht es denn eigentlich in der Story des Films, die Regisseur Satin auch selbst geschrieben hat? Anfänglich spielt die extrem klischeehaft mafios eingefärbte Krimimär in Moskau, wo eine besonders skrupellose Bande (so sind sie eben, die Russen!) in einem Kernlabor Cäsium entwendet, das Material also, das

zur Zündung von Kernwaffen Verwendung findet. Der geldgeile Oberbösewicht der Gang heisst Jewgenij und wird vom Schauspieler Heinz Hoenig verkörpert (der schlecht geführt nun wirklich immer aussieht, wie ein Oberbösewicht im deutschen Film auszusehen hat). Doch der handlungsmässige Prolog, stark von James Bond-Vorbildern inspiriert, ist von kurzer Dauer. Denn eigent-



Katja Riemann, Hannes Jaenicke

lich geht es um eine ganz andere Geschichte, um die Singlefrau Ella nämlich, die an der Spree Taxifahrerin ist und eines Nachts überfallen wird. Die Lage ist ernst, aber da greift ein bestens aussehender Mann ein, ein gewisser Aleksej (dargestellt vom aparten Hannes Jaenicke, bekannt vom Fernsehen). Er rettet Ella vor weit Üblerem und erweist sich als wahrer Gentleman. Vorerst. Allerdings stellt sich heraus, dass er ganz und gar keine reine Weste hat, sondern ebenso ein (erstaunlich gut deutsch sprechender) russischer Gewaltverbrecher ist. Und sogar, wen erstaunt es noch, der Bruder des eingangs erwähnten Brutaloganoven.

Natürlich ist Ella keine Frau, die sich einfach in einen gesetzlosen Mann verliebt, nur weil er ihr das Leben gerettet hat. Da braucht es schon mehr Motivation und so ist es gut, dass Aleksej der finanzschwachen Schönen 100'000 Mark für den Fall anbietet, dass diese ihn heiratet. Aus Gründen der Aufenthalts-

bewilligung selbstverständlich, nicht nur aus lauter Liebe. Warum die clevere Ella einwilligt, weiss nur das Drehbuch, aber sie tut es! Und so fangen die Probleme an. Erstmal will das Geld beschafft sein und selbstredend auf illegale Art. Und schon kommt es zum Bruderkrieg im wahrsten Sinne des Wortes, zu Grabenkämpfen mit anderen Gangs. Es herrscht also Krieg in Berlins Strassen, und auch in

Ellas Wohnung geht alles drunter und drüber. An ungestörte Turteleien ist nicht mehr zu denken. Da fühlt sich die fesche Ella bald nicht mehr wohl, weiss nicht, was sie dem Ehemann inspe glauben soll. Also beschliesst sie zu handeln, sieht Rot und startet durch, mit fraulicher Schlaueit und in der Hoffnung, so wieder den Durchblick zu gewinnen.

«Nur aus Liebe» ist aber trotz einer vertrackten Handlung gelinde gesagt nur ein kleiner Filmwurf und überhaupt nicht die Fortsetzung des neudeutschen Filmwunders. Fast scheint es, als ob sich schon wieder Übermut breitmacht bei Produzenten und Regisseuren. Als wäre man fahrlässig versucht, vor allem auf die Publikumswirksamkeit interessanter Gesichter zu vertrauen. Bei Detlev Buck und seiner enttäuschenden Knastkomödie «Männerpension» hat das noch geklappt, bei «Nur aus Liebe» liegt der Fall etwas anders: Hier wird die mangelnde Charakterisierung der Personen derb mittels dem Hauruck-Prinzip des Actionkinos gekontert und auf den in dieser Beliebigkeit sehr fragwürdigen Thrill mit Sadismus und Psychoterror gebaut. Das aber können die routinierten Amerikaner weit besser. Dafür wiederum kann Katja Riemann nichts. Sie hat es nicht verdient, auf so läppische Weise verheizt zu werden. Der Stadtkrimi «Nur aus Liebe» ist nämlich bloss filmisches Verbrauchsmaterial, uninspiriert, plump, spekulativ. ■

# 12 Monkeys

Regie: Terry Gilliam  
USA 1995

Dominik Slappnig

**J**ames Cole (Bruce Willis) hat einen schrecklichen, immer wiederkehrenden Traum. Darin sieht er, wie ein langhaariger Mann mit einer Pistole durch eine Flughafenhalle rennt. Schüsse fallen, und der Mann bricht tot zusammen. Eine blonde Frau rennt zu ihm, umarmt ihn und fängt an zu weinen. Die Szene wird von einem Jungen mit merkwürdig dunkelblauen Augen beobachtet. Cole lebt im Jahre 2035 in den Kellern einer gottverlassenen Stadt. Immerhin kann er noch träumen.

1997 wurden 99 Prozent der Weltbevölkerung durch einen tödlichen Virus ausgerottet. Die Menschen, die überlebten, haben sich in den Untergrund zurückgezogen. Im Jahr 2035 schicken Wissenschaftler einen Agenten zurück in die Vergangenheit, um die Ausbreitung des Virus zu verhindern. Sie vermuten, dass 1997 eine Gruppe mit dem sonderbaren Namen «Army of the 12 Monkeys» einen gezielten Virusanschlag ausgeführt hat. Als Zeitreisenden und Agenten ernennen sie ausgerechnet James Cole. Dieser verbüsst eine lebenslängliche Haftstrafe. Bei Erfolg seiner Mission wird ihm Straferlass in Aussicht gestellt. Cole nimmt die Mission an. Doch ein entscheidendes Handicap stellt diese von vornherein in Frage: Cole ist psychisch so schwer angeschlagen, dass er kaum seinen Namen buchstabieren kann.

Manchmal ist der Kritiker ein Spielverderber. Er mag einen Film nicht und findet Gründe, warum dieser seiner Meinung nach nicht gut genug ist. Er schreibt es und nimmt damit einem möglichen Zuschauer die Vorfreude. Bei Terry Gilliams «12 Monkeys» ist dies der Fall. Es ist umso ärgerlicher, weil alles so schön vorhanden gewesen wäre: Kultregisseur, Top-Schauspieler, Science-fiction-Geschichte, Thema. Gilliams war Mitglied

der legendären Monty-Python-Gruppe. Er führte unter anderem Regie bei «Brazil» (1984) und «The Fisher King» (1991). Für «12 Monkeys» arbeitete er neben Bruce Willis auch mit Brad Pitt und Madeleine Stowe.

Die weitere Geschichte verschlägt den Zeitreisenden James Cole irrtümlich ins Jahr 1990 statt ins 1996. Dort wird er in eine psychiatrische Anstalt gesteckt,

auch nicht mehr aufbrechen, um die Menschheit vor dem Virus zu retten...

Was ist eigentlich diese Macht, die James Cole befiehlt, und woher kommt sein unverständlicher Wille, einmal mit ihr zu kooperieren, um sich dann einen Augenblick später wieder völlig widersinnig dagegen aufzulehnen? Ist James Cole in einer seiner Zeitreisen vielleicht versehentlich 1925 hängengeblieben und sollte demnach Josef K. heißen?

Wie auch immer. Langsam löst sich der Film auf. Wie selber vom Virus zerfressen, fallen einzelne Szenen auseinander, scheinen Stücke zu fehlen. Logik ist nicht mehr länger das Kriterium, nach dem «12 Monkeys» abläuft. In seiner verworrenen Sprache thematisiert der Film sich selbst. Als paranoide Schizophrenie diagnostiziert 1990 das Medizinerkollegium den Zustand von Patient James C. Es scheint, als habe der Film eine Sprache gefunden, um diesen Zu-

stand umzusetzen. Die raumzeitlichen Zusammenhänge existieren nicht mehr. Subjekt- und Objektsphäre sind aufgehoben. Patient C. und der Film «12 Monkeys» verschwindet vor den Augen des Kritikers.

Irgendwie finden am Schluss James Cole und Dr. Kathryn Raily zusammen. Gemeinsam versuchen sie, der bösen Welt zu entfliehen. Sie nehmen ein Taxi zum Flughafen und merken, dass hinter der ganzen Virusgeschichte nicht 12 Affen stecken, sondern ein riesengrosses Rindvieh. Überstürzt versuchen sie, die Sache doch noch zu regeln. Doch Cole hat von seinem immer wiederkehrenden Traum nichts gelernt. Direkt rennt er ins Verderben. Der Junge mit den merkwürdig dunkelblauen Augen schaut zu. Alles Träumen war für die Katz. Im Kino gewesen: genervt. ■



Bruce Willis,  
Madeleine  
Stowe

wo er auf den Mitpatienten Jeffrey Goines (Brad Pitt) und die Psychiaterin Dr. Kathryn Raily (Madeleine Stowe) trifft. Beiden versucht er klarzumachen, dass er aus der Zukunft komme, um eine Mission zu erfüllen. Raily horcht auf. Fast glaubt sie Cole, wird aber von ihren Medizinerkollegen umgestimmt.

Nun fängt die Geschichte an zu trudeln. Fragen stellen sich dem Kritiker: Wenn diese Mission von Cole für das Überleben der Menschheit von höchster Wichtigkeit ist, warum schicken sie einen wie James Cole ins Rennen? Warum nicht einen wie James Bond? Und was würde geschehen, wenn Cole, aus der Zukunft kommend, tatsächlich durch einen Kunstgriff in der Gegenwart die Zukunft verändern könnte? Dann wäre er nämlich plötzlich gar nicht in der Zukunft gewesen. Und könnte folglich

# Hei ma – A Mongolian Tale

Regie: Xie Fei  
China/Hongkong 1995

Irene Genhart

**E**in Mann reitet auf einem schwarzen Pferd durch die Steppe. Ein melancholisch-melodiöses Lied begleitet seinen Ritt. Er singt vom Bruder, der auf der Suche nach seiner verheirateten Schwester ist, vom Schicksal einer jungen Frau, die nach der Hochzeit ihr Zuhause, ihre Heimat verlässt und in eine fremde Gegend zieht. Tagelang reitet der Bruder auf der Suche nach ihr. Er wird im ersten, wie auch im zweiten Zeltlager nicht fündig. Er reitet auf seinem schwarzen Hengst weiter und weiter durch die endlose Steppe. Wehmütig und sehnsüchtig klingt das Lied, und der Mann namens Beiyinpalica, der zu Beginn von Xie Feis «Hei ma – A Mongolian Tale» herumreitet, heisst im wirklichen Leben Tengger und ist ein in China und Taiwan gleichermaßen angesehener Komponist und Sänger.

In mongolischer Sprache trägt er sein Lied «Gangang Hara» vor. Es handelt sich dabei um eine bezaubernde Mischung von Legende, Epos und Volkslied. Tengger ist in seiner Heimat – er wurde 1962 in der Mongolei geboren – ein Star. Er hat vier stark mongolisch beeinflusste Volkslied-Alben veröffentlicht, ist in Fernsehshows zu sehen und gibt Konzerte. In Xie Feis Film hat er eine Rolle inne, die ihm direkt auf den Leib geschrieben scheint: Er spielt einen Komponisten und Sänger, der durchs Land zieht und zwölf Jahre nach seinem Umzug in die Stadt in die Steppe, den Ort seiner Kindheit, zurückkehrt. Hier trauert er, in Erinnerungen sich ergehend, einer alten, seiner einzigen «grossen» Liebe nach. Er sei weggezogen, um

in der Stadt ein neues Leben anzufangen, habe versucht, die Steppe zu vergessen, heisst es in Feis Film. Tengger alias Beiyinpalica ist nicht nur Sänger, sondern auch Ich-Erzähler, und Fei hat ihm nicht nur eine sehr «authentische» Rolle gegeben, sondern erzählt in «Hei ma» auch eine Geschichte, die tief in Geschichte und Gegenwart der heutigen



Mongolei verwurzelt ist. Stadtflucht, der Bruch mit den Traditionen und das gleichzeitige Nicht-Loskommen von diesen, das Leben zwischen den technischen Errungenschaften der Moderne und den uralten Bräuchen des Nomadentums, das sind Themen, die Feis Film aufgreift. Er erzählt von den Gegensätzen von Stadt und Land, präsentiert sich letztendlich aber als wunderschöne, berührende und sehr private Liebesgeschichte. «Hei ma» erzählt von einem Liebespaar, das sich gefühlsmässig ein ganzes Leben lang zugetan ist, aber durch das Schicksal, den falschen Stolz des Mannes, den «unterschiedlich schnellen» Lauf der Zeit auf dem Land und in der Stadt und durch das Nicht-Wartenkönnen der Frau voneinander getrennt

wird. Feis Film spielt in der Taiga, wurde gänzlich vor Ort, in der unendlichen Weite der Steppe, in Jurten und auf Wiesen, zeitweise in einer kleineren Siedlung gedreht. Die sanften Silhouetten der Hügel, der Schnee des Winters, das goldene Licht des Herbsts, die gleissende Helle des Sommers, ein uralter Tempel, das alles liefert den Hintergrund von Feis

Erzählung. Demgegenüber wird die Stadt, der Ort der fremden Verlockungen, der Arbeit und der gefühlsmässigen «Armut», der Beiyinpalica «verfällt», bloss verbal ins Geschehen einbezogen. So wird «Hei ma» zur Reise in eine phantastische und im Kino noch selten gesehene Landschaft. Der Film wird zum Besuch bei einem fremden Volk, das im Riss zwischen verschiedenen kulturellen Entwicklungsstufen lebt und die Zerrissenheit von Al-

tertum und Moderne in sich zu vereinigen scheint.

Beiyinpalica wird nach dem frühen Tod seiner Mutter der Nomadin Nai Nai zur Erziehung anvertraut. Diese ist alt, hat sich Zeit ihres Lebens als Ziehmutter betätigt und sorgt neben Beiyinpalica auch für die Waisin Semeyer (Narenhuar). Im Laufe der Jahre werden die beiden Kinder sich vertraut wie Bruder und Schwester. Beiyinpalica, in Jeans und T-Shirt bei der Alten angekommen, ist nach dem ersten Sommer schon ein in traditioneller Kleidung herumtollender «Sohn der Steppe». Man gewöhne sich schnell an das Leben und den Rhythmus der Steppe, heisst es in Feis Film. Die Kindheit Beiyinpalica und Semeyers erzählend, führt «Hei ma» in den Jahres-



zyklus der Steppe und ins Leben der Nomaden ein. Dem heissen Sommer auf den Weiden folgt der kalte Winter im Winterlager. Dort darf Beiyinpalica, weil er ein Knabe ist, die Schule besuchen, derweil Semeyer bei der Alten bleibt und in die Pflichten und Aufgaben der Frauen eingeführt wird.

Semeyer und Beiyinpalica sind sich seit frühester Kindheit sehr zugetan. Als für Beiyinpalica die Zeit gekommen ist, seine Ausbildung in der Stadt fortzuset-

zen, wünscht sich die alte Nai Nai, dass ihre beiden Zöglinge heiraten. Der Wunsch der Alten ist den beiden Jugendlichen Befehl, doch als Beiyinpalica erst nach drei Jahren statt der vorgesehenen acht Monate als Sänger und Tierarzt nach Hause zurückkehrt, findet er Semeyer zwar unverheiratet, doch schwanger wieder. Er solle doch froh sein, eine Frau zu heiraten, von der er wisse, dass sie Kinder haben könne, redet Nai Nai dem enttäuschten Mann ins Gewissen.

Doch Beiyinpalica ist zu solch weiser Einsicht (noch) nicht fähig und verschmäht Semeyer. Fei zeigt Beiyinpalica als modernen, dem Leben von heute angepassten Mann, der jedoch in der Liebe an den alten Traditionen der Männer festhält und so zusammen mit seiner Geliebten zu deren Opfer wird.

Ungleich «altmodischer» wirkt Semeyer. Sie ist eine Frau, die auf Gedeih und Verderb dem *goodwill* des Mannes ausgeliefert ist, und die – in die Krise geraten – einzig in der Kinderaufzucht einen Grund zum Weiterleben sieht. Dennoch sind Feis Frauen keine schwachen Figuren: Die alte Nai Nai trägt die Grösse und Güte einer weisen Frau und erfahrenen Mutter in sich und wird von ihrer Umgebung mit der entsprechenden Achtung behandelt, und auch Semeyer findet im Laufe ihres Lebens zu dieser stillen Grösse.

Eine letzte Begegnung zwischen dem zum berühmten Sänger gewordenen Beiyinpalica und der in der Schule arbeitenden Semeyer führt Fei am Schluss des Films vor. Beim Abschied, bei dem Semeyer ihren einstigen Ziehbruder bittet, ihr doch sein zukünftiges Kind zur Erziehung anzuvertrauen, erstrahlt die scheue und verletzte Frau in herrlicher Grösse. Schöner kann man die Liebe einer Frau zu einem Mann kaum darstellen, und eine wehmütigere Männerklage über eine verpasste Liebe als Xie Feis «Hei ma», war im Kino selten zu sehen. ■



# Pasolini – un delitto italiano

Regie: Marco Tullio Giordana  
Italien/Frankreich 1995

Pierre Lachat

Im vergangenen Herbst wurden, 20 Jahre nach der Tat in Ostia bei Rom, offiziell die Untersuchungen über den Tod von Pier Paolo Pasolini wieder aufgenommen. Überraschend kam dieser Schritt für niemanden, denn dass den Nachforschungen Ungereimtheiten anhafteten, ist schon seit langem bekannt. An einem greifbaren Beweis dafür, dass alles anders gewesen wäre, als es damals dargestellt wurde, hat es allerdings immer gefehlt. War der Gelegenheitsstricher Pino Pelosi, der Pasolini niederschlug und mit dessen Auto überfuhr, doch kein spontaner Einzeltäter, handelte er geplant oder im Auftrag oder gar beides? Auch die neue Enquête wird diese Fragen kaum klären können.

Nach so langer Zeit lässt sich ja auch höchst selten noch etwas wirklich Neues herausfinden. Was bei derlei Gelegenheiten meistens erreicht wird, ist höchstens, dass sich die Konfusion noch verschlimmert. Zwielfichtige Figuren pflegen aufzutreten wie gerufen und mit sensationshascherischen Erklärungen die Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen. Der Film von Marco Tullio Giordana, der die Ereignisse von 1975 mit Schauspielern nachstellt (aber die Rolle Pasolinis unbesetzt lässt), vermeidet gerade das: Er stellt keine neuen kriminalistischen Thesen auf, widersteht der Versuchung zum Selberfahnden und Besserwissen.

Im November 1974, ein Jahr vor dem Tod, schreibt Pasolini, von Giordana zitiert: «Io so. Ich weiss. Ich kenne die Namen der Verantwortlichen für das, was man den 'golpe' nennt, den Staatsstreich (und was genaugenommen eine Reihe von Teilstaatsstreichen bildet, mit denen sich das System schützt). Ich kenne die Namen der Verantwortlichen für das Mailänder Massaker vom 12. Dezember 1969. Ich kenne die Namen der Verantwortlichen für die Massaker von Brescia und Bologna im Frühjahr 1974».

Über eine Seite hin fährt er fort, eine dunkle Episode aus neuerer Zeit nach der andern aufzuzählen. Doch dann heisst es unvermittelt: «Io so. Ich weiss. Aber ich habe die Beweise nicht. Ich habe nicht einmal die Indizien.» Dieser klugen Selbstbeschränkung lebt der Film nach. Er versucht, nicht mehr zu scheinen, als er im besten Fall sein kann: eine Rekonstruktion, die veranschaulicht, ohne zu einer juristischen Argumentation auszuholen. Denn was immer damals geschah, seine Bedeutung liegt jenseits dessen, was sich ermitteln lässt: im Bereich der Intuition. Es ist einerlei, ob Pelosi spontan oder geplant, allein oder in Absprache handelte. Die Bluttat brachte auch ohne all das zum Vorschein, wie populär die Motive waren, ein Ende Pasolinis für erwünscht zu halten. Zu vielen kleinen und grossen Machthabern war er ein Dorn im Auge.

«Ich weiss, warum ich ein Intellektueller bin», heisst es in dem erwähnten Text weiter, «ein Schriftsteller, der alles zu verfolgen trachtet, was vorgeht, und alles zu lesen, was man darüber schreibt, und sich alles vorzustellen, was man nicht weiss oder verschweigt; einer, der auch weit auseinanderliegende Fakten abgleicht und die zergliederten und zersplitterten Teile eines politischen Gesamtbildes kittet; einer, der dort die Logik wiederherstellt, wo nur Wahn, Willkür und Dunkelheit zu herrschen scheinen. Das alles gehört zu meinem Beruf, und es bildet den Instinkt meines Berufs.» Es war diese Fähigkeit, sich mit grosser Sicherheit im Irrgarten des Wissbaren und Erschliessbaren zu bewegen, die Pasolini so ungewöhnlich beliebt, aber auch so lebhaft verhasst gemacht hat. Und die Verachtung (das Gegenteil der geläufigen Verehrung) belegt nun Giordana sehr wohl, und zwar mit reichstem Material. Pelosi etwa sagt selber fast nichts, sein Anwalt aber spricht umso



lauter von Ausbeutung des Proletariats durch die Intellektuellen, die es zu vertreten vorgeben. Er verspricht, der oppositionellen Kultur gesamthaft den Prozess zu machen (wie es Berlusconi noch seinem Wahlsieg tat). Der Poet hatte ein rassiges Auto, der Täter fuhr mit dem Bus. Der Mörder wird zum Opfer erklärt und umgekehrt. Mit einem Wort, besser hatte es Pasolini gar nicht verdient.

Der Mord von Ostia ist bloss eines in einer langen Serie von Delikten, die nie glaubwürdig aufgeklärt wurden. Vor 22 Jahren begann Pasolini die Liste zu führen, seither ist sie massiv angewachsen. So gesehen, liesse sich heute sagen, wir wüssten, und zwar besonders komfortabel. Unsere Überzeugung ist nämlich umso grösser, als sich die eingefleischte Korruption der alten Regierungsparteien Italiens nach all den Skandalen kaum noch bestreiten lässt und wohl ebensowenig ihre Neigung, im eigentlichen Sinn, kriminell zu werden.

Pasolini war einer von denen, die davon schon früh, zu früh «wussten» und die es überzeugend aussprachen, auch als sich die Beweise noch unterdrücken liessen. Wahrheitsliebe, wie er sie vertrat, kommt meistens zu spät an die Beweise heran. Wahrheitsliebend wie sein Vorbild, fährt Giordana nicht besser. Es ist für einen Filmemacher wie ihn wohl immer zu früh – oder zu spät. ■

# Small Faces

Regie: Gilles MacKinnon  
Grossbritannien 1995

Judith Waldner

**G**lasgow 1968. In Paris treibt der Mai studentenbewegte Blüten, in London ist Flower Power angesagt, und auch in der schottischen Metropole geht es alles andere als brav zu und her. Doch hier formiert sich – nach Gilles MacKinnons Film «Small Faces» – der Widerstand weniger gegen das sogenannte Establishment: Die Jungs in der Stadt geben sich vielmehr gegenseitig selber aufs Dach.

Der Vater der Familie MacLean ist tot, die Mutter hat es alles andere als einfach mit ihren drei wenig pflegeleichten Söhnen: Der 13jährige Lex (Iain Robertson) sucht mühsam seinen eigenen Weg; der sensible, ruhige Alan (Joseph McFadden) möchte unbedingt die Kunstschule besuchen; Bobby (J.S. Duffy), mit achtzehn der älteste Spross der Familie, gehört zu einer Gang, die von einem gewissen Charlie angeführt wird und Schlägereien nicht abgeneigt ist. Neben Charlies Gang treibt sich – unter der Führung von Malky – eine weitere Gruppe nicht gerade schwerer, doch zur Gewalt neigender Jungs durch die schottischen Gassen. Sie wohnen in einem Vorstadtquartier: Öde Hochhäuser stehen in einer Umgebung, die den Anschein macht, als habe nach den Bauarbeiten kein Mensch sich je im geringsten um sie gekümmert.

Durch einen unglücklichen Zufall trifft eines Tages ein Schuss aus Lex' Luftgewehr Gangboss Malky und verletzt ihn. Charlie nimmt den unglückli-



Joseph McFadden, Laura Fraser

chen Schützen daraufhin unter seine Fittiche. Damit ist Feuer im Dach, Malkys und Charlies Banden geraten sich so richtig in die Haare. Und für Lex beginnt mit dem Schuss der endgültige Abschied von seiner Kindheit.

Regisseur MacKinnon meidet einfache Klassifizierungen in Gut und Böse, zeichnet die Figuren glaubwürdig und differenziert: Selbst einer wie Bandenboss Charlie ist nicht bloss ein dummer Schläger, sondern hat auch einigen Sinn für Malerei. Die schillerndste und irritierendste Figur des Films ist Joanne (Laura Fraser). Sie pendelt zwischen den Fronten, gibt sich mit den Brüdern MacLean ebenso ab wie mit Charlie und mit Malkey. Auf der einen Seite scheint

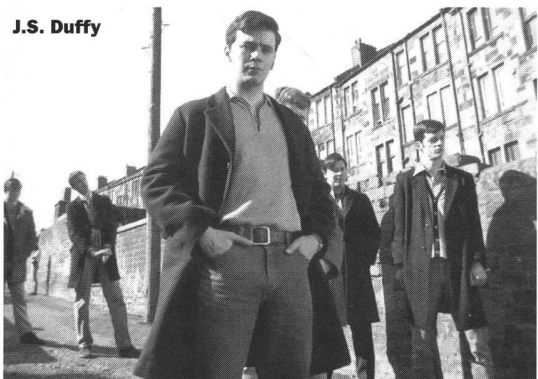
sie die autonomste Person in «Small Faces», auf der anderen wirkt sie seltsam ätherisch, wie einem Männertraum entsprungen.

«Small Faces», für den der Regisseur das Buch zusammen mit seinem Bruder Billy verfasst hat, wird über weite Strecken – und oft mit subjektiver Kamera –

aus der Sicht von Lex erzählt, ohne jedoch einer naiven Kinderperspektive zu verfallen. Das zum Teil brutale Aufeinanderprallen der beiden Gangs wird thematisiert, doch Ursachen für das Rabaukentum mit bösen Folgen werden lediglich am Rande aufgezeigt. So wird zum Beispiel die Frage, wie sich die Jungs ihre Brötchen verdienen, kaum angesprochen. Dafür kommen immer wieder Glasgower Ansichten der trüben Art ins Bild, wirkt die Umgebung unwirtlich und reichlich ungemütlich. Insgesamt konzentriert sich MacKinnon mehrheitlich auf die gegenwärtige Befindlichkeit der Personen und verschont das Publikum mit Sozialarbeiter-Philosophie, die im Kino sowieso meist zu kurz greift.

Familientragödie, Adoleszenzdrama – der Film pendelt zwischen den Genres und ist fern jedes Betroffenheitskitsches. MacKinnon nähert sich seinen Figuren behutsam und immer wieder zärtlich, zeigt sentimentale, nostalgische und skurrile Momente. Der da und dort aufblitzende Humor wirkt so herb wie die schottische Landschaft, die stimmige Musik akzentuiert die Story. «Small Face», mit sehr kleinem Budget realisiert, ist ein realistisches und gleichzeitig abgehobenes, schräges Leinwandstück. ■

J.S. Duffy



# Executive Decision Regie: Stuart Baird USA 1996

Franz Everschor

**E**s sind nicht mehr viele Stationen vorstellbar, deren sich der Actionfilm in seiner langen Geschichte noch nicht angenommen hat. So greift dann auch die Handlung von «Executive Decision» auf zahlreiche Vorbilder wie «Airport», «Die Hard» oder «Speed» zurück. Im Unterschied zu anderen Genre-filmen hält dieser jedoch Überraschungen für die Fans bereit.

Eine Linienmaschine auf dem Flug von Athen nach Washington befindet sich in der Gewalt islamischer Terroristen, die unter anderem die Freilassung ihres Mentors erpressen wollen. Unter Vorsitz des Verteidigungsministers wird in Washington ein Krisenstab versammelt. Es befinden sich immerhin 406 Passagiere an Bord des gekaperten Jumbos, und was zunächst noch wie eine Routinesituation im Umgang mit Terroristen aussieht, verdichtet sich rasch zur Vermutung einer weitaus riesigeren Katastrophe. Die Terroristen haben offenbar eine Bombe mit hochwirksamem russischem Nervengas an Bord, deren Explosion die Bevölkerung der ganzen amerikanischen Ostküste auslöschen könnte. Nur noch acht Stunden ist der Jet von Washington entfernt. Unter dem Druck der Zeit wird ein utopisch anmu-

tender Plan in Bewegung gesetzt. Eine bisher unerprobte Abwandlung des Stealth-Bombers, die für die Raumfahrtbehörde entwickelt wurde, soll im Flug an die Bodenluke der 747 angekoppelt werden und ein bis an die Zähne bewaffnetes Spezialkommando an Bord des gekidnappten Flugzeugs bringen. Die Befehlsgewalt hat Lieutenant-Colonel Travis (Steven Seagal). Mit von der Partie ist auch der Leiter einer antiterroristischen Studiengruppe, Dr. David Grant (Kurt Russell).

Nach der ersten Viertelstunde des Films scheinen alle weiteren Ereignisse vorprogrammiert wie auf einem militärischen Einsatzplan. Doch die Handlung läuft nicht nur mit überdurchschnittlich spannender Detailarbeit ab, sondern überrascht auch durch unübliche Wendungen. Travis verschwindet sehr bald von der Bildfläche, und der weitere Verlauf des Unternehmens wird vom besonnenen Intellektuellen Dr. Grant überwacht. Kaum ist dieser das Zentrum der Aufmerksamkeit, nimmt die Action einen unvermuteten Verlauf.

Was für «Die Hard» das technisch komplizierte Innenleben eines modernen Hochhauses und für «Speed» die Mechanik eines Linienbusses war, ist für

«Executive Decision» der Bauch eines Jumbo-Jets. Am Schluss des Films kennen sich Zuschauerinnen und Zuschauer in der unteren Region des Mammutflugzeugs fast besser aus als in der vertrauten Economy Class. Weniger die finsternen Mienen der Terroristen oder die allmählich klarer werdenden Pläne ihres fanatischen Anführers bestimmen den Hitzegrad der Spannung, sondern die technischen Tricks zur Überlistung des gefährlichen Gegners. Der Frachtraum der Maschine, der Küchenaufzug, die Video-Spione, Nachtsehgeräte und Laptop-Computer spielen sehr bald die Hauptrolle. Auch sie kämen wohl kaum so zur Wirkung, wäre der Film nicht über die Massen gut fotografiert und geschnitten. Stuart Baird war zuvor ein geschätzter Cutter. Er versteht das Regie-Handwerk und packt die Story mehr und mehr mit erkennbarer Lust am Handwerk an.

Natürlich muss sich auch «Executive Decision» den Spielregeln der Studios beugen. Doch Baird bringt seine Opfer mit Hinterlist. Die Stereotypen des Terroristendramas steigern sich in so aberwitzige Verkettungen der Umstände, dass jede Glaubwürdigkeit auf der Strecke bleibt. Baird macht aus der Not eine Tugend. Als ob er sich der Zucker-Satire «Airplane – Flying High» (1980) erinnern hätte, übertreibt er die Schlusszene bedenkenlos bis in die pure Farce. Die Entschärfung der Bombe hängt wortwörtlich an einem Strohhalm und die Rettung der Passagiere an der adäquaten Umsetzung der Betriebsanleitung des Flugzeuges.

Humorlose Actionfans mögen ein wenig konsterniert sein über diesen Film. Mit einem bisschen Sinn für Ironie kann man sich jedoch von «Executive Decision» wie von einer Geisterbahn verabschieden. Der Horror ist nicht ernst gemeint, die Technik ist fulminant. ■



Hale  
Berry,  
Kurt  
Russell

# «besser und besser» Regie: Alfredo Knuchel und Norbert Wiedmer Schweiz 1996

Martin Schlappner

**A**rmin Bader, der sich in Alfredo Knuchels (erstem) Film zur Sinnfigur einer Gesellschaft prägen lässt, die ihre Ideale im Fortschritt, Wohlstand und Glück herbeizuwünschen, wenn nicht gar herbeizuzwingen sich angewöhnt habe, ist in der Tat ein Mann, der trotz Berufsausbildung, Familie und Reiheneinfamilienhaus zu keinerlei Zufriedenheit gelangt ist. Versagt sich ihm solche ersehnte Zufriedenheit aus dem einen Grund, weil er, obwohl unterdessen 61 Jahre alt geworden, noch immer an die Ideale glaubt, die angeblich aus den fünfziger Jahren stammen? Alfredo Knuchel, der für das Buch und die Regie von «besser und besser» zeichnet und das Beste dabei seinem Kameramann und Mitregisseur Norbert Wiedmer zu danken hat, will uns eine derart schlichte Erklärung für Armin Baders Unzufriedenheit glauben machen. Was er zwar nicht schafft, weil sich so bieder nichts kausal im Leben seines Protagonisten beweisen lässt. Immerhin gelingt Alfredo Knuchel das Porträt eines Jammerers. Und der Jammerer dürfte eine durchaus helvetische Figur der neunziger Jahre sein.

Offenbar war Armin Bader ein guter Berufsmann, hat er es doch zum wenn auch kleinen Hausbesitz gebracht. Der Keller seines Häuschens rettete ihn vor dem Untergang, dem wirtschaftlichen zumindest, denn hier konnte er, nachdem er nach zwei Jahren Arbeitslosigkeit ausgesteuert worden war, dank einer Erbschaft eine mit seiner Frau gemeinsam betriebene Lichtpausanstalt einrichten. So selbständig geworden, entdeckte er die Freiheit, die ihm dann allerdings nicht als die Voraussetzung für (auch berufliche) Selbstverantwortung erschienen, sondern zum Absprungbrett in eine Existenz der angeblich beflügelnden Drölerie dienen sollte; diese hätte selbstverständlich ein Leben am sonnenüberfluteten Strand irgendwo in der südlichen Hemisphäre zu sein.

Wen wundert's, dass die Frau, Marlies, eines so unzufriedenen, ständig nör-

gelnden, immer ausruhenden, von der Fron der Arbeit vorgeblich gebeugten Mannes, Geborgenheit bei einer Sekte suchte? Der ältere Sohn, Thomas, ist an den Drogen bereits zugrunde gegangen; der jüngere, Markus, hat sich zu einer Entziehungskur entschieden. Wahrhaftig kein glückliches Familienleben! Aber ein typisches für eine

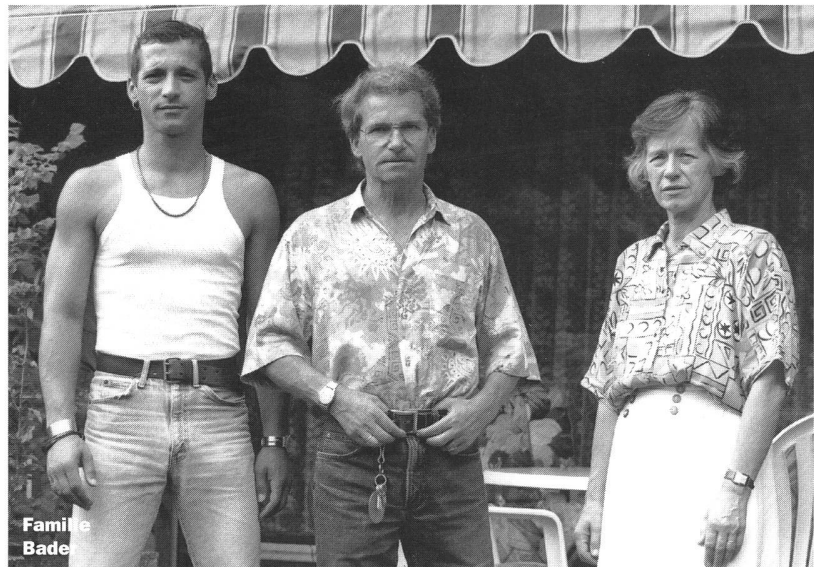
Generation, die an die Ideale der fünfziger Jahre glaubt, noch immer? Alfredo Knuchel behauptet das, in seinem Treatment sowohl wie im Erklärungstext zum Film. Doch in den Bildern, in dem bildhaft gemachten Verhalten seines Protagonisten, gelingt ihm der Beweis dafür nicht. Auch wenn er in zäsurhaft angelegten Bildbändern, die er gegen die Farben des übrigen Films schwarzweiss abhebt und zugleich als Mittel der zeitlichen Gliederung der beobachteten Lebensphase von Armin Bader einsetzt, dieses Zeitalters des Leistungsglücks mit Aufnahmen von endlos gereihten Telefonkabinen, leeren Tiefgaragen, vollen Einkaufszentren und anderen scheinbaren Symbolen mehr zu dä-



Armin Bader

monisieren versucht. Da wird die Sache fast lächerlich.

Im übrigen ist das Porträt eines Jammerers – das Porträt einer dreiköpfigen Familie – schon fast beängstigend durch den Spass, den jener offenbar empfindet, wenn er sich mit seinen Problemen, seinen Irrungen und Wirrungen, seinen Streitereien und Selbst- wie anderen Quälereien vor der Kamera produzieren kann. Schamlos, und dabei so gekonnt, dass man zuweilen meint, vor einem Spielfilm zu sitzen, der Rollen vorzeigt. Doch zeigt ein Dokumentarfilm solcher Machart nicht auch Rollen? Die Leute, die sich gerne exhibieren, sind eine nicht geringe Schar. ■



Familie Bader

# Le Général Guisan et son temps

Regie: Claude Champion  
Schweiz 1995

Gerhart Waeger

**E**in Film mit dem Titel «General Guisan und seine Zeit» weckt Erwartungen – auch wenn die langwierige Produktionsgeschichte Schlimmes befürchten liess. Genau besehen muss schon der Titel stutzig machen: In einem 80-Minuten-Film nicht nur die Schweizer Integrationsfigur während des Zweiten Weltkriegs, sondern gleich auch noch «seine Zeit» zu behandeln, musste den gegebenen Rahmen in materieller Hinsicht sprengen. Der Historiker Willi Gautschi, der im Film einmal kurz zu Wort kommt, nannte seine 1989 erschienene, über 900 Seiten starke Biografie bescheiden «General Henri Guisan. Die schweizerische Armeeführung im Zweiten Weltkrieg». Auf was man im Fernsehen und allenfalls auch im Kino seit Jahren gewartet hat, ist eine anschauliche Geschichte des Generals in seiner Zeit.

Mit Wochenschauaufnahmen einer militärischen Weihnachtsfeier in Airolo aus dem Jahre 1943 setzt der Film ein, um dann – nach Bildern eines feierlichen Alpsegens – auf die militärische Demonstration des Jahres 1994 in Bière überzuleiten. Eine jener Abertausenden von Gaststuben, in denen das Bild des Generals noch Jahrzehnte nach dem Aktivdienst zu sehen war, wäre wohl eine sinnvollere Einleitung gewesen. Oder sollte da vielleicht mit dem Charisma Guisans und dem Geist der Aktivdienstzeit das angeschlagene Image unserer heutigen Armee aufpoliert werden? Nichts wäre verkehrter als dies. Die vordringlichste

Aufgabe eines solchen Films müsste es doch sein, jungen Menschen zu zeigen, durch welche Entscheidungen und Charaktereigenschaften und vor welchem zeitgeschichtlichen Hintergrund Guisan überhaupt zum Symbol des schweizerischen Widerstandswillens gegen Hitlerdeutschland werden konnte. Dabei hätte der Hintergrund eben ein solcher bleiben



müssen, und nicht in einem wirren Kaleidoskop willkürlich ausgewählter Wochenschauchnipsel immer wieder in den Vordergrund drängen dürfen. Wer jene Zeit aus eigener Anschauung oder aus einschlägiger Lektüre kennt, wird durch solche Minigeschichtslektionen im Schnellzugstempo nichts Neues erfahren, und wem die ganze Thematik neu ist, dürfte einige Mühe haben, die Zusammenhänge überhaupt zu verstehen.

Unter diesen Eskapaden leidet die Substanz des ganzen Films. Manche für das Verständnis des Guisan-Mythos wichtige Ereignisse fallen einfach unter den Tisch: des Generals Verständnis für jene «meuternden» Offiziere etwa, die

sich gelobt hatten, notfalls auch ohne höheren Befehl zu kämpfen; oder die Pressezensur, die dem General gegen seinen Willen übertragen wurde und in deren Zusammenhang er eine «Vorzensur» verlangte. Dabei war die «Offiziersverschwörung» eine Vorwegnahme des «Widerstands gegen äussere Feinde und innere Gefahren», zu dem der General die höheren Truppenkommandanten beim «Rütli-Report» vom 25. Juli 1940 verpflichtete. Dieses Ereignis wird aus der Sicht eines Fotografen geschildert, wobei dem Durchsickern des geheimen Planes mehr Bedeutung beigemessen wird als dem Impuls, den die Ansprache des Generals auslöste.

Claude Champion gelingt es nicht, Guisans «Réduitplan» die Bedeutung beizumessen, die er damals als Ausdruck eines Willens zum Widerstand um jeden Preis hatte. Immerhin blieb der General beim Volke so beliebt wie kaum ein anderer seiner Zeitgenossen, obwohl er im Kriegsfall das Mittelland dem Feinde preisgeben wollte. Hier spielt wohl die Vorstellung eines «Mythos Schweiz» mit, die für eine Generation, die sich daran gewöhnen muss, ihr Land als einen Teil Europas zu sehen, nicht mehr nachvollziehbar ist. Eine Aufarbeitung dieses heiklen Themas wäre auch für ältere Zuschauer wichtig gewesen: Wer ein Ideal von seinen historischen Voraussetzungen her verstehen kann, kommt vielleicht auch zur Einsicht, dass ein alter Mythos in einem neuen Umfeld an Glanz verlieren muss. ■