Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 48 (1996)
Heft: 6-7

Rubrik: Kritik

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

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

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

Download PDF: 11.01.2026

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

Kauas pilvet karkaavat

Regie: Aki Kaurismäki
Finnland 1996

Drifting Clouds/Wolken ziehen vorüber

Dominik Slappnig

«Die Arbeiterklasse kennt kein Vaterland», sagte der Finne Aki Kaurismäki in einem Interview. Also machte er sich nach seiner «Proletarischen Trilogie» oder der «Trilogie der Verlierer», wie er seine von 1986 bis 1989 entstandenen Filme «Varjoja paratiisissa» (Schatten im Paradies), «Ariel» und «Tulitikkutehtaan tyttö» (Das Mädchen aus der Streichholzfabrik) bezeichnet, auf den Weg in die weite Welt hinaus. Er drehte unter anderem in England «I Hired a Contract Killer» (1990) und in Frankreich «La vie de bohème» (1991). Aber auch dort wurden die Helden zu Beginn der Geschichten gefeuert oder blieben ohne Arbeit.

Irgendwie muss er wohl gemerkt haben, dass es in allen Ländern gleich aussieht mit der sogenannten Arbeiterklasse. Es mag ja sein, dass sie kein Vaterland kennt, bestimmt aber kennt sie das Arbeitsamt. So jedenfalls ist es zu erklären, warum Kaurismäki nun, zurück in Finnland, abermals einen Film über Arbeitslose drehte, mit «Wolken ziehen vorüber» erst noch seinen besten Film seit langem.

Es geht darin um die 38jährige Oberkellnerin Ilona (Kati Outinen) und ihren Mann, den Strassenbahnfahrer Lauri (Kari Väänänen). Ilona arbeitet im ehemals edlen Speiserestaurant «Dubrovnik». Die Gäste, die hier noch essen, sind mit dem Restaurant in die Jahre gekommen. «Sie trinken weniger Wein», und die Umsätze gehen zurück. Jeweils spät abends sperrt Ilona das Lokal zu, geht einige Schritte zu Fuss zur Strassenbahnlinie und wartet auf Lauri, der mit der letzten Bahn zurück ins Depot steuert. Von dort fahren sie mit ihrem grossen Amischlitten nach Hause. Das Leben könnte noch lange so weitergehen, wenn nicht die Strassenbahn defizitär wäre. Einige Fahrer werden entlassen. Darunter auch Lauri. Bald darauf wird das «Dubrovnik» von einer Gasthauskette aufgekauft. Auch Ilona steht ohne Arbeit da. Ausweglos scheint die Situation. Möbel und TV gehören ihnen nicht und sind auf Pump gekauft. Arbeit finden sie keine. Ihre Beziehung scheint unter der Belastung auseinanderzubrechen. Bis einem Freund von Ilona der rettende Gedanke kommt...

Kati Outinen (links)

Die Filme von Aki Kaurismäki leben von einem interessanten Widerspruch. Sie schildern eine (finnische) Wirklichkeit, und doch wirken ihre Geschichten und Figuren seltsam unwirklich. Der Anfang von «Ariel» (1988): Eine Mine im Norden Finnlands wird geschlossen. Die Grubenarbeiter sprengen den Eingang und ziehen ab. Einer gibt vorher seinem Freund seine Autoschlüssel, sagt ihm, er solle sich an ihm kein Beispiel nehmen und erschiesst sich anschliessend auf dem Klo.

Oder der Anfang von «Schatten im Paradies»: Die genaue Beschreibung eines Arbeitstages zweier Müllmänner. Sie fahren am Morgen mit ihrem Müllauto aus der Garage, leeren Container, essen in einem billigen Restaurant, leeren weitere Container, fahren zurück in die Garage. Erst vor dem Spind sprechen sie das erste Mal miteinander. Der eine will sich selbständig machen. Nach dreissig Jahren Malochen will er endlich das grosse Geld verdienen, um seiner Frau noch etwas von der Welt zeigen zu können. Er fragt den anderen, ob er sich als Partner beteilige, das Startkapital sei zusammen, und die Banken würden mitmachen. Doch es kommt nicht mehr dazu: Am nächsten Tag stirbt er bei der Arbeit an einem Herzversagen.

Kaurismäki ist ein Autor, der in seinen Filmen immer von den ganz normalen Menschen und ihren alltäglichen Schicksalsschlägen erzählt. Er intellektualisiert nicht, er beschreibt nur, was er sieht, und das mit einfühlsamer Zurückhaltung. Mag sein, dass die Unwirklichkeit seiner Geschichten aus der Lakonik entsteht, die Kaurismäkis Filme prägt. Den Realitätsbezug würde er dann wahrscheinlich durch die Abruptheit erreichen, mit der das Schicksal jeweils zuschlägt. Nicht in dem Moment, wenn es der Zuschauer erwartet, sondern völlig überraschend eben.

Grosse Gesten sind seine Sache nicht. In «Wolken ziehen vorüber» werden die Leute entlassen, ihre Möbel werden gepfändet, sie verkaufen ihr Auto, verspielen ihr letztes Geld im Casino, der Mann von der Bank sagt «nein» zu einem Kredit. «Ich habe keinen Sinn für Filme, in denen Leute abgeknallt werden, und das wird dann Entertainment genannt. Ein Film ist immer eine Zeichnung nach einem gewissen Massstab. Wenn man anfängt mit Bomben zu spielen, wird im weiteren nichts mehr genug sein. Wenn man einen Film aber auf einer minima-

Kari Väänänen und Kati Outinen

listischen Ebene anlegt, ist selbst ein Hüsteln dramatisch. Wenn die Hauptfigur ausrutscht und in die Gosse fällt, ist der Zuschauer besorgt darüber, was ihm passieren wird, obwohl in anderen Filmen Leute aus Flugzeugen gestossen werden und ohne die Spur einer Schramme überleben», erklärt Kaurismäki sein Konzept der Reduktion in einem Interview.

Um das zu unterstreichen, lässt er einmal Ilona und Lauri entsetzt aus einem Kino stürzen, aus dem Maschinengewehrsalven knallen. Lauri verlangt an der Kasse sein Geld zurück, so einen Film habe er nicht sehen wollen. Der Action des Hollywoodkinos hält Kaurismäki Bilder wie Stilleben entgegen. Beispielsweise wenn Ilona, nachdem Lauri meint, wieder einen Job gefunden zu haben, dreissig lange Filmsekunden neben ihrem Büchergestell steht und über ihr Leben nachzudenken scheint. Nichts geschieht. Auf den fast leeren Tablaren neben ihr stehen drei Bücher, eine Kerze in einem Ständer, ein gerahmtes Bild aus besseren Zeiten und ein Atlas.

Ebenso zurückhaltend benützt der Finne in seinen Filmen die Kamera. Er verweigert damit den voyeuristischen Blick auf das Geschehen. Dramatische Momente werden ausgespart. In den Filmen Aki Kaurismäkis gibt es ebenso keine Liebesszenen wie es keine Gewaltszenen gibt. Besonders bestechend gleich zu Beginn von «Wolken ziehen vorüber»: Die Oberkellnerin Ilona wird vom aufgeregten Portier gerufen, weil der Koch «wieder einmal durchdreht». Dieser steht mit einem grossen Fleischmesser bewaffnet in der Mitte der Küche und leert eine Flasche Schnaps in sich hinein. Die Belegschaft hält er aufmerksam in Schach. Als der Portier auf ihn zugeht, weicht der Koch mit vorgehaltenem Messer etwas zurück, so dass beide aus dem Blickwinkel der Kamera verschwinden. Plötzlich taucht der Portier wieder auf. Er hält sich mit schmerzverzerrtem Gesicht seine blutende Hand. Nun geht Ilona auf den Koch zu. Auch ihr folgt die Kamera nicht. Es dauert einen Moment. Zu sehen sind die angespannten Gesichter der restlichen Belegschaft, auf denen sich das Drama spiegelt. Dann tritt Ilona mit dem Messer und der Flasche Schnaps wieder ins Bild zurück. Hinter ihr der entwaffnete und gedemütigte Koch.

Der Film dauert bereits 75 Minuten, als einem Freund von Ilona der rettende Gedanke kommt, wie sie sich aus der miesen Lage befreien könne. Sie solle doch selber ein Restaurant eröffnen. Ilona, die vor Jahren die Hotelfachschule besucht hat, arbeitet einen Plan aus, macht ein Budget und geht zu einer Bank. Dort bittet sie um einen kleinen Kredit. Doch der Mann von der Bank denkt nicht daran, einer arbeitslosen Frau Geld vorzustrecken. Aber Rettung kommt schliesslich von ganz anderer, unerwarteter Seite. So zeigt sich im Moment der grössten Hoffnungslosigkeit ein Silberstreifen am Horizont, und die grossen grauen Wolken scheinen endlich vorüberzuziehen.

Mit «Kauas pilvet karkaavat» ist Aki Kaurismäki ein wunderbarer Film gelungen. Er zeigt Menschen in Schicksalsmomenten, wie sie sich verletzt zurückziehen, apathisch werden und schliesslich weiter kämpfen. Und er zeigt wie am Schluss aus Verlierern wieder Gewinner werden. Eine Geschichte wie aus einem finnischen Schlagertext. Da hat der Film etwas Märchenhaftes. Und das ist gut so. Denn darin steckt manchmal die ganze Hoffnung. ■

«Die nehmen mich immer noch ernst!»

Gespräch mit Aki Kaurismäki, dem Film-Querulanten aus Europas Norden.

Michel Bodmer

Ihr Film hat ein Happy-End. Sind Sie in optimistischer Stimmung?
Ich nicht, nur der Film. Alles ist so hoffnungslos, dass ich keinen Grund dafür sehe, noch mehr Pessimismus zu verbreiten. Davon gibt es bereits genug. Wir sind ohnehin am Ende, darum lasst uns eine Weile optimistisch sein.

Dann wird auch die Art von Solidarität, die Sie im Film zeigen, auf der globalen Ebene nichts ausmachen?
Nein, denn die Macht liegt in anderen Händen, und jene Leute haben das Wort Solidarität noch nie gehört, jene Leute, die die Macht haben.

Inwieweit mussten Sie das Drehbuch und die Charakterisierung der Hauptfigur verändern, als es klar wurde, dass Matti Pellonpää, Ihr bevorzugter, aber im Juli letzten Jahres verstorbene Darsteller, sie nicht würde spielen können und dass daraus eine Frau werden würde?
Ich stellte die Rollen um und fügte die Figur des Strassenbahnfahrers hinzu. Kati sollte die weibliche Hauptrolle spielen, eine Hausfrau. Diese hatte ein Kind verloren und war nicht darüber weggekommen, in der ersten Fassung. Natürlich war meine erste Reaktion, den Film gar nicht zu machen. Aber dann zupfte mich Matti vom Himmel aus am Ärmel und sagte: «Nein, nein. Du machst jetzt den Film.» «Okay.» Er hätte ungern gesehen, dass ich es nicht mache. Ich stellte also um, übernahm aber fast alle Dialoge der ursprünglichen Version.

In vielen Ihrer Filme, auch in diesem, verkörpern die Frauen die Hoffnung oder eine bessere Welt. Glauben Sie, dass diese die Situation vielleicht verbessern könnten?
Das könnten sie, aber die Männer sind eben so machthungrig.

Also setzen Sie mehr Hoffnung auf die Frauen als auf die Männer?
Ohne die Frauen hätten sich die Männer schon vor 3000 Jahren gegenseitig ausgerottet. Sie verkörpern die aufbauende Kraft – freilich gilt das nicht für alle Frauen und alle Männer –, aber im Grunde verkörpern die Männer für mich die Zerstörung.

Sie haben anderswo gesagt, dass es Ihnen schwergefallen sei, ein Thema zu finden. Was veranlasste Sie, überhaupt einen neuen Film zu machen? Blosse Gewohnheit? Finanzielle Notwendigkeit? Die Verpflichtung gegenüber Koproduzenten?
Nein, ich bin mein eigener Produzent, ich mache, was ich will. Ich beschloss zu versuchen, mit dem Filmemachen aufzuhören und etwas anderes zu machen, vielleicht zu schreiben, aber dann begriff ich zwei Dinge: Ich bin ein zu alter Hund, um mich jetzt noch zu verändern, und ausserdem bin ich zu faul. Wenn ich nicht eine Filmequipe hätte, die mich zur Arbeit drängt, würde ich kein Wort schreiben, sondern mich einfach hinlegen. Ich bin nämlich – wie im Grunde jeder Workaholic – ein sehr fauler Mensch. Wenn ich sage, «Okay, Equipe, danke für diesen Film; den nächsten beginnen wir am 3. März. Um 9 Uhr früh, hier vor dem Büro, beladen wir die Autos», dann nehmen die mich nach 15 Jahren immer noch ernst. Da muss ich zu überlegen anfangen, was zum Teufel zu tun ist? Ich muss das Geld organisieren und alles andere. Denn wenn ich einen Termin festsetze, wann wir mit dem nächsten Film anfangen, dann weiss ich, dass an jenem Morgen 20 Leute da warten werden. «Wo ist das Drehbuch? Machen wir's wie letztes Mal, ganz ohne Drehbuch, wie? Wieviel Lohn kriege ich? Wann kriegen wir was zu essen?»

Sie hatten immer schon einen minimalistischen Stil, aber jetzt scheint es mir, dass die Thematik, ja sogar die Welt im allgemeinen Ihren Stil eingeholt hat. In diesem Film kommt beides sehr gut zusammen. Kommt Ihnen die Welt in einer Zeit der Rezession thematisch entgegen?
Darüber habe ich oft mit Matti gesprochen. Es fiel uns auf, dass mit «La vie de bohème» eine erste Periode zu Ende ging, die elf bis zwölf Jahre gedauert hatte. Wir bemerkten, dass wir älter geworden waren, schon recht alt. Besonders geistig. Geistig schon fast tot. Also musste eine neue Linie beginnen. Aber ich machte noch Nachträge zur ersten, abgeschlossenen Linie, wie «Pidä huivista kiinni, Tatjana» (Tatjana, Take Care of Your Scarf). Und jetzt diesen Film, eine Zusammenfassung meines Wissens, meiner verschiedenen Stile. Aber eine solche Zusammenfassung kann auch der Beginn für etwas Neues sein. Ich denke, dass ich, wie ich mich kenne, noch kleinere Budgets, einen noch asketischeren Stil und noch einfachere Geschichten anstreben werde. Und ich werde weniger Filme machen...

Eine Frage zu den Farben: Sind jene der Zimmerwände typisch für Finnland?
Nein. Dort ist fast alles weiss. Ich hatte zwei Schwarzweissfilme gemacht. Dann war ich so voll mit Farben, dass ich sie überallhin klatschte, als ich endlich die Gelegenheit bekam, einen Farbfilm zu machen. Manche Ideen sind schwarzweiss und müssen schwarzweiss umgesetzt werden; wenn ich einen Farbfilm mache, ist es ein Farbfilm. Es wäre unsinnig, einen Farbfilm mit weissen Wänden zu machen. Das sähe aus wie Kunstscheisse.

Was bedeutet der Originaltitel wörtlich, und was soll er suggerieren?
«In der Ferne entfliehen die Wolken».

Aki Kaurismäki

Das ist ein Traum. Mit den Wolken langsam hinwegzutreiben, weg von diesem Planeten. Die Figuren wären dann die Wolken, die ihren Problemen entfliehen.

Sie sagen, dass Sie noch asketischer werden wollen. Sie haben bereits auf Kamerabewegungen verzichtet, jetzt wollen Sie die Geschichten noch mehr vereinfachen; wollen Sie sich dem Theater annähern, indem Sie die Schauplätze reduzieren, oder was haben Sie vor?
Ich will japanische Haikus zu machen versuchen. Jetzt habe ich noch so viel unnützes Zeug. Das Haiku bedeutet, alles Unnötige loszuwerden, sich auf das Wesentliche zu beschränken. Alles andere wegzulassen. Vielleicht erreiche ich dann mein Ziel: ein Film ohne Ton und Bild.

Sie kommen schon jetzt mit wenig Dialog aus. Bis zum Stummfilm wollen Sie aber nicht gehen?
Ich spiele seit einiger Zeit mit einer Idee für einen Stummfilm, nur mit Musik. Er würde gut 50 Minuten lang. Aber die Zeit ist noch nicht reif.

Manche Leute sagen, «Kauas pilvet karkaavat» sei Ihr bester Film...
Das sagen sie immer über den letzten. Ich frage mich, wie schlecht dann die ersten waren.

Dann sind Sie nicht dieser Meinung?
Ich mag verschiedene Filme. Ich habe zwei Stile. In gewisser Weise mag ich «La vie de bohème» am liebsten, denn es ist mein persönlichster Film. Henri Murgers Buch hat mich zum Filmemachen angeregt, und ich wollte diesen Film unter allen Umständen machen. Ich brauchte 15 Jahre dazu, aber ich habe ihn gemacht. Auch «Varjoja paratiisissa» (Schatten im Paradies) liegt mir am Herzen; er ist zwar technisch nicht so gut wie der neue, aber er steht mir nahe. «Hamlet likemaalimassa» (Hamlet macht Geschäfte) mag ich auch, weil er sehr privat ist. In stilistischer Hinsicht ist «Tulitikkutehtaan tyttö» (Das Mädchen aus der Streichholzfabrik) der beste. Es kommt also auf den Gesichtspunkt an. Für mich sind alle der gleiche Haufen Käse. Ich habe vor langer Zeit begriffen, dass ich kein Meister des Kinos bin, und so versuchte ich, viele Filme von mittlerer Qualität zu machen, und vielleicht stellen sie dann zusammengenommen etwas dar.

Um auf die Frauen zurückzukommen: Eine finnische Freundin sagte mir, dass die Frauen Finnland regieren, weil die meisten Männer die meiste Zeit betrunken sind. Was meinen Sie dazu?
Das bilden sich die finnischen Frauen ein. Finnische Frauen verbringen ihr Leben zwischen einer Faust und dem Herd. Das sagen die finnischen Männer.

Was ist nun die Wahrheit?
Halb-halb. Es ist gut ausgewogen. Es ist nicht immer sehr fröhlich, aber es ist ausgewogen. Beide behaupten, das Sagen zu haben. Und so ist es: Manchmal sind es die Frauen, manchmal die Männer. Wenn der Mann betrunken ist, hat die Frau gar nichts zu bestellen; wenn er einen Kater hat, kann sie machen, was sie will. ■

Letters to Srebrenica

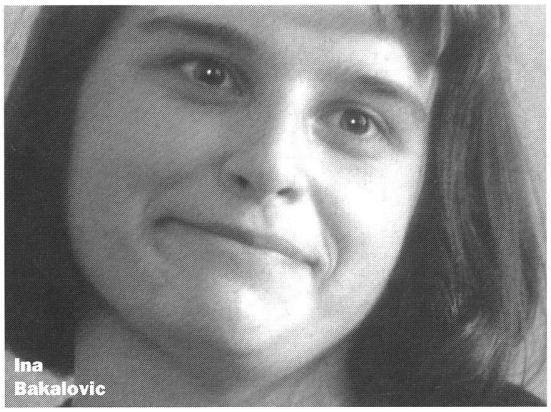
Jan Sahli

Regie: Daniel von Aarburg
Schweiz 1995

Unaufhaltsam läuft die digitale Uhr am rechten, unteren Rand des Videobildes mit. Deutlich sichtbar in die Aufnahmen der Video-Handkamera eingeblendet, ändern sich von Sekunde zu Sekunde ihre leuchtenden Ziffern. Dem Film ist für einmal das chronologische Fortschreiten der Zeit eingeschrieben – im wahrsten Sinne des Wortes. Als unmissverständlich lesbares Zeichen dafür, dass diese dokumentarischen Bilder hier und jetzt, in einem ganz bestimmten zeitlichen Moment aufgenommen werden.

Ina Bakalovic filmt sich im Spiegel

«Letters to Srebrenica» ist natürlich nicht der erste um einen Ausdruck des Authentischen bemühte Dokumentarfilm, in dem die digitale Zeitanzeige der Videoaufnahmen stellenweise sichtbar bleibt. Durch sein konzentriertes und klar durchdachtes Konzept, macht hier aber dieses scheinbar unbedeutende filmische Detail besonders Sinn. Regisseur Daniel von Aarburg erreicht damit in erster Linie eine deutliche Trennung und Kennzeichnung von zwei grundsätzlich verschiedenen dokumentarischen Perspektiven, die er in seinem Film kombiniert. Einerseits die «innere Perspektive» eines persönlichen Video-Briefs, den die 19jährige Bosnierin Ina Bakalovic aus Srebrenica, die seit drei Jahren im Exil in Davos lebt, an ihre beste Freundin in der Heimatstadt richtet. Andererseits von Aarburgs klassisch-dokumentarische «äussere Perspektive», die das zermürbende Flüchtlingsdasein von Ina und ihrer Familie beschreibt. Während seine Aufnahmen von zurückhaltender Sachlichkeit geprägt sind und die ganze Dokumentation mit vielen Interviews und Hintergrundinformationen zusammenhalten, bildet der Video-Brief Inas das emotionale Herzstück der Produktion. Hier ist nun die elektronische Zeitanzeige ihrer Video-Handkamera ein auffälliges Symbol für die Authentizität ihrer Bilder und des unmittelbaren Erzählens ihrer bewegenden Geschichte. Das zeitliche Kontinuum des Mediums – die «Ästhetik des Verschwindens» (Paul Virilio) – bringt es eben mit sich, dass statt des einmaligen Datierens eines schriftlichen Briefes die Zeit bei Inas Video-Brief dauernd mitläuft.


Ina Bakalovic

«Ich mache diese Bilder – obwohl ich nicht weiss, ob Du sie je sehen wirst – damit Du einen Eindruck bekommst, wie ich im Moment so lebe. Ich wünschte, ich wäre bei Dir.» Dies ist Inas einführender Kommentar zu den ersten Bildern des Films. Was Zuschauerinnen und Zuschauer im folgenden statt der in Srebrenica zurückgebliebenen Freundin zu sehen und zu hören bekommen, ist ein bedrückendes, aber kaum anklagendes Zeugnis für das mitunter schier unerträgliche Leben der bosnischen Flüchtlinge im helvetischen «Warteraum». So zeigt Ina aus nächster Nähe, wie das Befinden ihrer Familie im sogenannten Durchgangszentrum in Davos von lähmender Zukunftslosigkeit und Verunsicherung bestimmt wird. Da die Flüchtlinge in der Schweiz kaum arbeiten oder zur Schule gehen dürfen, ist auch die Tatenlosigkeit ein grosses Problem. Vor allem Inas Vater Alija, ein ehemals hochbeschäftigter Geschäftsmann und Wirt, dessen Name plötzlich auf der Todesliste der Serben auftauchte, zerreisst es fast vor Untätigkeit. Weil er, wie er sagt, das Leiden in der Heimat besser ertragen könnte und seine Familie hier in Sicherheit sei, hat er bisher dreimal erfolglos versucht, sich nach Srebrenica durchzuschlagen.

Noch etwas zeigt die digitale Zeitanzeige mit unerschütterlicher Präzision: Die Lebens-Zeit der bosnischen Flüchtlinge läuft immer weiter, egal wie ihre Zukunft aussieht. Ina Bakalovic hätte ursprünglich nur für drei Monate in die Schweiz kommen sollen, mittlerweile sind es drei Jahre. ■

«Solange wir noch atmen»

Das ganz normale Leben (mit Aids)

Regie: Stephan Laur
Schweiz 1995

Daniel Däuber

«Kein Film über Aids, sondern über die Auseinandersetzung mit Krankheit, Tod und dem Leben», so möchte der Schweizer Filmemacher Stephan Laur («Klatschmohn», 1993) seine Dokumentation verstanden wissen. In komprimierter Form äussert die Basler Autorin Christina Vogel genau diese Intention ganz zu Beginn des Films mit der Feststellung, dass sie, den Tod bereits vor Augen, ihre eigene Beerdigung geplant hätte, sozusagen als letztes Fest.

Dann schlägt der Dokumentarfilm, welcher auf jeglichen Kommentar verzichtet, einen Bogen zum Anfang der jeweils persönlichen Auseinandersetzung mit der HIV-Infektion, dem «positiven» Test-Resultat. Verschiedene Menschen beschreiben kurz ihre unmittelbaren Gefühle und ersten Reflexe, die von Verdrängung über Apathie bis hin zu Genugtuung reichten; eine (damals schwangere) Mutter erzählt von ihrer Angst um die eigenen Kinder, vor allem um das ungeborene.

Die für sich stehenden, aneinandergereihten Statements vergegenwärtigen in der Folge das eigene Ringen um das Eingestehen der vorerst als schrecklich erfahrenen Wahrheit, den Verheimlichungsstress gegenüber der Umwelt und die von dieser Seite aufgebauten irrationalen Ängste. Eine sich der Sichtweise der Erzählenden teiweise anpassende Kamera, die Herumtollen, Flanieren in einer Einkaufsstrasse oder den Blick in die Natur simuliert, vermag den Verdacht der Beliebigkeit jedoch ebensowenig von sich zu weisen wie dazwischengeschobene, informative Texttafeln oder Aufnahmen von Strassenmusikanten. Zu kurz und schlaglichtartig sind die einzelnen Teile.

Erst als sich der Film mehr und mehr auf die sogenannte Langzeitüberlebende Christina Vogel konzentriert und den in einer Aussage bereits eingeführten Ex-Pfleger Daniel als deren Freund benennt, gewinnt die Struktur des Films eine gewisse Ruhe zurück. Gleichzeitig vergibt er sich aber auch die Chance, die anfangs eingeführte Verschiedenartigkeit menschlicher Bewältigungsstrategien angesichts solch existentieller Bedrohung weiter aufrechtzuerhalten. Und dass Christina Vogels Weg nicht als exemplarisch betrachtet werden kann, wird schnell einmal deutlich.

Nach dem ersten Sich-Befassen mit dem lebensgefährdenden Virus entstand bei ihr, zumal ihre damalige Beziehung wegen der Infektion in die Brüche gegangen war, bald das Bedürfnis nach Austausch mit verständnisvollen, toleranten Menschen. Die diesbezüglich eingeschränkten Möglichkeiten (Mitte der achtziger Jahre setzten sich praktisch nur selbst Betroffene in vorurteilsloser Art mit der neuartigen Krankheit auseinander) führten zur Mitarbeit bei der im Aufbau begriffenen Aids-Hilfe, die Verarbeitung ihres inneren Prozesses fand seinen Niederschlag in drei Büchern (erschienen bei Friedrich Reinhardt, Basel). Nach Aufenthalten in der «Endstation» Basler Lighthouse kehrte nicht nur die für unmöglich gehaltene Liebe zu einem neuen Partner und damit die Lebensfreude wieder zurück. Christina Vogel liess sich zudem, wohl aus Gründen der eigenen, sachte angedeuteten Fixer- Karriere, zur Drogentherapeutin ausbilden, hält daneben Lesungen und hat auch noch das volle Pensum einer dreifachen, alleinerziehenden Mutter zu bewältigen.

So beeindruckend dieses Einzelschicksal auch ist (und durch die mediengewandte Protagonistin zweifellos geschickt vermittelt wird), vermag es doch keine Umgangsmöglichkeiten für «durchschnittliche» Infizierte aufzuzeigen, die hier bloss am Rande zu Wort kommen. Das «allmähliche Fokussieren» auf eine einzelne Betroffene ist umso unverständlicher, weil der Film auch ohne jegliche objektivierende Gegenposition operiert. Ob dies im Gegenzug zur Entscheidung geschehen ist, keine Bilder von leidenden Kranken vorzuführen, die sowieso nur emotionale Mauern aufbauen, bleibe dahingestellt. Den erklärten Anspruch, der Zuschauerin und dem Zuschauer einen Einblick in eine andere Welt zu geben, löst er trotzdem ein. ■

Christina Vogel (rechts)

Jeffrey

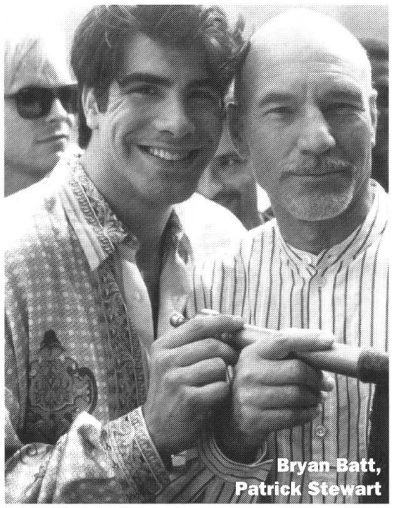
Regie: Christopher Ashley
USA 1995

Daniel Däuber

Die Amerikaner beweisen in ihren Filmen nicht nur immer wieder aufs neue, dass ihnen selbst bei ernsten Themen das Lachen nicht vergeht, sie machen sich oft genug auch einen Spass daraus, ihr eigenes Verhalten spielerisch auf den Arm zu nehmen. So verwundert es nicht, dass «Jeffrey» einen jungen Schwulen gleichen Vornamens, der wegen eines geplatzten Kondoms dem Sex in Zeiten von Aids gänzlich abzuschwören gedenkt, in einem bis hin zur Verzerrung neigenden Klischee der New Yorker Schwulenszene durch sämtliche Anfeindungsszenarien schleppt, um ihn am Schluss doch noch in die Arme seines Traumprinzen zu entlassen.

Bryan Batt, Steven Weber, Patrick Stewart, Michael T. Weiss

«Ein Leinwandkuss zwischen zwei Männern scheint bedrohlicher als ein sadistischer Bombenleger, ein mörderisches Alien oder ein blutrünstiger Serienkiller», moniert Drehbuchautor Paul Rudnick die irrationalen Ängste Hollywoods vor schwulen Themen. «Jeffrey» nimmt das gleich zu Beginn auf, indem er nach dem ersten leidenschaftlichen Kuss zwischen Jeffrey (Steven Weber) und seinem Schwarm Steve (Michael T. Weiss) auf ein Teenager-Publikum schneidet, das in einem Kino sitzt und seinem Ekel lautstark Ausdruck verleiht. Auch im weiteren Verlauf werden Phantasien zur (Film-)Realität, das Geschehen friert um eine sich besinnende Figur ein, es wird getanzt und gesungen.


Bryan Batt, Patrick Stewart

Mit diesem Gemisch von Stilelementen und Showeinlagen, das zuweilen an die überbordende Persiflage «Hellzapoppin» (1941) erinnert, geht es rasant und mit unzähligen Seitenhieben und Anspielungen durch die erste Hälfte von Jeffreys «12 Schritten zu einem enthaltsamen Mann». Dabei baut der Film geschickt einige hochkarätige Gastauftritte ein, zum Beispiel von «Alien»-Jägerin Sigourney Weaver als fundamentalistische Predigerin, Nathan Lane («Birdcage») als ein sexuell wenig abstinenter katholischer Priester und von Olympia Dukakis («Mr. Holland's Opus») als mitteilungsbedürftige Mutter mit violetten Brillengläsern, die voll hinter ihrem «präoperativen, transsexuellen lesbischen» Sohn steht.

Schon die Schilderung lässt erahnen, dass hier nicht nur Klischees einer sogenannten Randgruppe für ein durchschnittliches Publikum angehäuft werden, die «Opfer» der Satire werden selbst aktiv, ironisieren ihren Lebensstil und steigern die Klischees ins Extrem, ja noch darüber hinaus. Nur so scheint es möglich zu sein, die effeminierten Männer oder machohaften Kerle nicht auf billige Art vor einem Hetero-Publikum lächerlich zu machen, sondern indem sie sich von innen quasi von sich selbst distanzieren, wird die mehrdeutige Aussage auch für ein schwules Publikum zum Spass. Allerdings stellt sich die Frage, ob der Film das hochgesteckte Ziel der breiten Akzeptanz wirklich erreicht.

Obwohl «Jeffrey» eine «tragikomische Farce über Sex, Liebe, Leben und Tod» zu sein beabsichtigt, schafft er es im letzten Drittel nur bedingt, eine ernstere Gangart einzulegen. Starke Momente, in denen der Shakespeare-Mime Patrick Stewart (aus der TV-Serie «Star Trek – The Next Generation») sich zum Beispiel im Krankenhaus dem Tod seines Liebhabers stellen muss, werden von dem Drive des Anfangs fast überrollt. Auch die zentrale Botschaft, Aids einfach als ungebetenen Gast, der nicht verschwinden will, anzusehen, das Leben deswegen aber nicht zu verachten, sondern ihm im Gegenteil seine dennoch zahlreichen Glücksmomente abzugewinnen, kommt leider nicht so recht zur Geltung. Aber vielleicht sind die Grenzen zwischen Freud und Leid wirklich fliessender, als wir uns das vorstellen können. Noch einmal Rudnick: «Viele sind skeptisch, wenn sie hören, dass 'Jeffrey' eine Komödie über Aids ist. Ich glaube, soche Leute waren noch nie in einer Intensivstation, in der die Apparaturen mit Calvin Klein-Werbung verziert sind.» ■

Stonewall

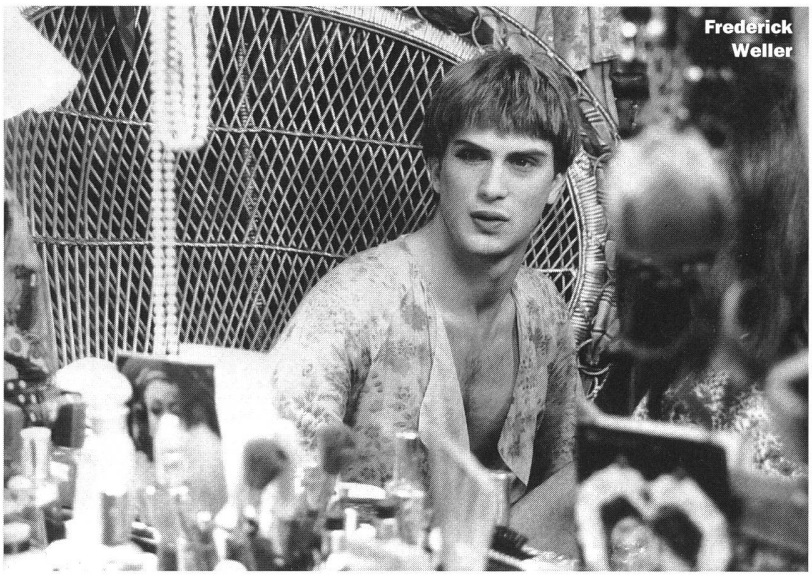
Regie: Nigel Finch
USA 1995

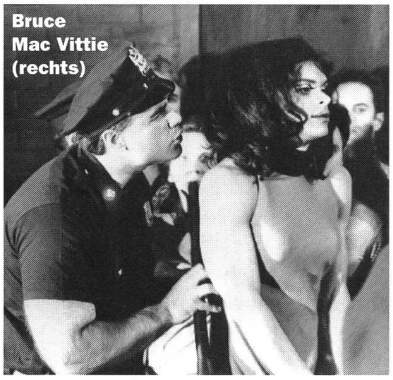
Mathias Heybrock

«Es hatte mit dem Tod von Judy Garland zu tun», dem geliebten Star der Schwulen. Als die Polizei noch am selben Abend eine ihrer Razzien gegen Homosexuelle durchführt, gibt es Krawall: Im «Stonewall», einer Kneipe im Greenwich Village, formiert sich Widerstand gegen die alltägliche Diskriminierung. Der Film «Stonewall» erzählt diesen Beginn schwuler Emanzipation, der seitdem jedes Jahr mit dem Gay Pride Day gefeiert wird. Die Drag Queen LaMiranda (Guillermo Diaz) erinnert sich an die Ereignisse – eine Version, die eng an ihre Liebesgeschichte mit Matty Dean (Frederick Weller) geknüpft ist.

Der Film nimmt zwar vor allem LaMirandas Perspektive ein, gewährt aber auch Einblick in eine Vielzahl von schwulen Lebensentwürfen im New York der späten sechziger Jahre: Matty Dean beispielsweise sorgt bei den Grossstadtschwulen mit seiner Landjungen-Attitüde für Aufsehen. Noch unsicher, ob er LaMiranda oder einen Mann wie Ethan (Brendan Corbalis) lieben will, strotzt er in jedem Fall vor schwulem Selbstbewusstsein. Dagegen steht ein Kreis verklemmter älterer Männer, die ihre Homosexualität als Krankheit bezeichnen – in der Hoffnung, dank dieser Strategie von der Gesellschaft akzeptiert zu werden. Drittens gibt es die Figur des heimlichen Schwulen, der die Belastung des absoluten Versteckspiels nicht aushält und in den Selbstmord flieht. Und schliesslich die grellen Tunten der Drag-Szene, die trotz und wegen der Repressionen ihr Leben in einer femininen Plüschwelt eingerichtet haben. Dem *queer style* von LaMiranda und ihren Schwestern gehört die Sympathie des Filmemachers Nigel Finch. Ihre Gesangseinlagen – Karaokeversionen der Schlager der sechziger Jahre – kommentieren das Geschehen und machen den Film zum Musical: Hommage an ein Genre, das Schwule offensichtlich ganz besonders schätzen.

Andererseits sieht sich «Stonewall» als «halbfiktionaler Film» und möchte


Frederick Weller


Bruce Mac Vittie (rechts)

damit vorsichtig eine Nähe zum Dokumentarischen andeuten: Zu Beginn stehen (inszenierte) Befragungen von (schauspielernden) Zeitzeugen sowie Originalaufnahmen vom Stonewall-Aufstand. Das reicht allerdings nicht, um sich schon «dokumentarisch» nennen zu dürfen. Nicht etwa, weil inszeniert wird – den Dialogen und der Handlung liegen authentische Ereignisse zugrunde und deren Rekonstruktion mit Mitteln der Fiktion wäre durchaus legitim. Doch die wesentliche Qualität des Dokumentarfilms – die vergegenwärtigende Erinnerung eines historischen Ereignisses – bleibt der Film schuldig. Obwohl die Geschichte als Erinnerung ausgegeben wird, beinhaltet sie kein Spannungsverhältnis zwischen Gegenwart und Vergangenheit, sondern bleibt auf der Zeitstufe des (historischen) Präsens stehen.

Mit Ausnahme einer Sequenz: Die älteren Herren ziehen in Begleitung eines «Village Voice»-Reporters durch die Kneipen, bestellen Bier und geben sich als Homosexuelle zu erkennen. Sie wollen abgewiesen werden (der Ausschank an Schwule war 1969 gesetzlich verboten), um so ihre Diskriminierung zu dokumentieren. Doch die Barkeeper reagieren nicht auf diese «Provokation», sie verspotten das skurrile Bemühen der ängstlichen Aktivisten, behandeln sie ansonsten aber wie jeden anderen Gast. Ihre direkt in die Kamera gesprochenen Antworten sind bissige Kommentare auf die verklemmte Epoche – der Film verlässt seine historische Ebene zugunsten einer reflexiven Perspektive, an der es sonst mangelt. Auch wenn die Differenzen innerhalb der Schwulenszene ebensogut dargestellt werden wie die Mechanismen ihrer allgegenwärtigen Diskriminierung: Erst ein durchgehend perspektivisches Moment hätte die historische Kontextualisierung des Ereignisses und seine Bewertung aus heutiger Sicht ermöglicht – so bleibt es bei der gut gemeinten, aber wenig aussagekräftigen Reminiszenz. ■

Un divan à New York
A Couch in New York

Regie: Chantal Akerman
Belgien/Frankreich/USA 1996

Carola Fischer

Die Story von «A Couch in New York» ist eine Versuchsanordnung, am Reissbrett einer Autorin entstanden, die sich in ihrem bisherigen Schaffen in immer neuen Formen radikal der Erforschung von Gefühlen, Lebensbedingungen – der gesellschaftlichen Wirklichkeit – verschrieben hat, auch wenn ihre Filme oft eine totale Künstlichkeit ausstrahlten.

New Yorker Star-Psychonalytiker tauscht seine Luxuswohnug in Uptown Manhattan gegen die Mansarde einer Pariser Tänzerin. Zwei grundauf verschiedene Kulturen, Lebensstile, Persönlichkeiten prallen in dieser «romantischen Liebeskomödie» (Presseheft) aufeinander. Henry Harriston (William Hurt), erfolgsverwöhnt, emotional blokkiert, dank seiner florierenden Praxis mit allen Insignien postmodernen Wohlstands – Marmor, Chrom, Glas, Armani, High-Society-Braut – versehen, reist nach Paris auf der Flucht vor sich selbst. Béatrice Saulnier (Juliette Binoche) setzt sich nach New York ab, weil ihr, der gefühlsbetonten, lebensbejahenden Herzensbrecherin, ihre Affären über den Kopf wachsen. Beide Figuren sind natürlich Klischees. Die Handlung, die sich aus dieser Konstellation ergibt, ist voraussehbar. Während Harriston sich mit der chaotischen Hinterlassenschaft der offensichtlich Hals über Kopf abgereisten Béatrice herumschlägt (da liegen noch die angebissenen Frühstücksbrötchen auf dem Tisch, von der verstreut herumliegenden Schmutzwäsche ganz zu schweigen) und sich nach dem Hausputz in die aufschlussreichen Briefe der in den unterschiedlichsten Stadien der Verzweiflung angelangten Liebhaber vertieft, nimmt Béatrice im klinisch-sterilen Apartment an der Fifth Avenue die ersten Patientenanrufe entgegen. Vom Leidensdruck dieser Menschen überrumpelt, übernimmt Béatrice in der Folge mit wachsender Begeisterung deren Behandlung. Der verfrüht zurückkehrende Harriston muss feststellen, dass seine Klienten, die da weiterhin selbstverständlich in seiner Praxis ein- und ausgehen, durchs Band glücklicher aussehen. Am frappierendsten ist die Veränderung seines Hundes. Aus dem schlaffen Vielschläfer Edgard ist der fröhlich herumtollende Romeo geworden, der seinem Frauchen nicht von der Seite weicht und seinen alten Herrn schnöde ignoriert. Harristons Empörung über Béatrices Amtsanmassung weicht der Lust, ihre Behandlung (unter falschem Namen) zu geniessen. Béatrice erhält also einen neuen Patienten, der sie sofort mehr als alle anderen interessiert. (Hier sollte laut Drehbuch wohl die Romantik einsetzen, und genau hier funktioniert der Film nicht wirklich.) Getreu der Devise, wie der Herr so sein Geschirr respektive vice versa – eine wunderbar bösartige Parallelisierung – kann Harriston nach ein paar Sitzungen seine Blokkierungen lösen, sich öffnen.

Juliette Binoche, Stephanie Buttle

Was den Unterhaltungswert und die eigentliche Qualität des Films ausmacht, der dank seiner doch sehr papierenen Figuren – die beiden Protagonisten verlieben sich letztlich nur in ihre Projektionen – nur sehr bedingt als romantische Komödie funktioniert, ist die Erweiterung der Zweierkiste um die dritte «Person», die Couch. Wie Chantal Akerman mit der Terminologie und der Allgegenwärtigkeit der Psychoanalyse spielt, ist in höchstem Mass vergnüglich – wenn auch nicht neu. Sie entlarvt die fast religiöse Heilserwartung vieler gegenüber dieser Lehre, die ihren Anspruch, die Menschen von seelischen Leiden zu befreien, nur selten im Hier und Jetzt einlöst. Sie mokiert sich über die Bereitschaft, sich auf dieser Couch bis «aufs Hemd» auszuziehen, ohne die Befähigung des Gegenübersitzenden in Frage zu stellen. Mit ihrer Naivität, Neugier und Mitleidsfähigkeit durchbricht die selbsternannte Analytikerin Béatrice die ehernen Regeln der Zunft. An ihr prallt nichs ab. Sie fragt nach, sie leidet mit, sie kommentiert, gibt Ratschläge, überschreitet die abgesteckten, ausgeklügelten Strukturen, die diesen doch sehr undurchsichtigen Prozess der Persönlichkeitserforschung gewährleisten sollen. Stets wird sie von ihren

eigenen Gefühlen überwältigt. Wenn Henry von seiner Mutter erzählt, die mit ihrer Hände Arbeit sein Studium finanziert habe, weint sie vor Rührung: «Ich liebe ihre Mutter». Wer würde nicht gerne von seinem Analytiker einen solchen Satz hören, statt immer wieder auf sich selbst zurückgeworfen zu werden!

Paul Guilfoyle, William Hurt

Von «Jeanne Dielman» (1975), dieser beängstigenden Hausfrauenstudie, über den provokativen Liebesdiskurs «Nuit et jour» (1991) bis zu dieser eher konventionellen Sittenkomödie ist ein weiter Weg. Obwohl ich mich über weite Strecken amüsiert habe, vor allem über die trockenen, pointierten Dialoge und die witzig arrangierten Situationen, verliert der Film gegen Ende doch sehr an Schwung, die Scherze erscheinen mir schaler, die Darsteller immer steifer, vor allem Juliette Binoche scheint irgendwie die Spiellaune verloren zu haben, je näher das Happy-End rückt. Am schwächsten sind die Slapstick-Einlagen, in der die intellektuell versierte Regisseurin einen unerwarteten Hang zur Plumpheit beweist. Die Kulissenhaftigkeit der Schauplätze ist hingegen ein Akerman-Touch, der mir gefällt.

Fazit: Die erste Star-Komödie einer der eigenwilligsten europäischen Autorenfilmerinnen hinterlässt einen zwiespältigen Eindruck. Ganz im Gegenstz zu ihrem vorletztjährigen Locarno-Beitrag «Portrait d'une jeune fille fin des années 60», dieses einfühlsame, in jeder Nuance stimmige Porträt einer Heranwachsenden, die an einem Sommertag die Sexualität entdeckt, zum ersten Mal mit einem Mann schläft und die ganze Palette widersprüchlichster Gefühle durchlebt: Freundschaft, Eifersucht, Neugier, Sehnsucht, Scham, Lust, Enttäuschung, Euphorie. In wenig mehr als sechzig Minuten hat Akerman das präzise Bild eines emotionalen Ausnahmezustandes entworfen. Hier hat sie sich teilweise mit dem Herbeizitieren sattsam bekannter Klischees begnügt. ■

Inserat

Regie-Werkbeitrag des Kantons Bern für Film und Video

Der Regie-Werkbeitrag des Kantons Bern soll Film- und Videoschaffenden die Möglichkeit geben, ohne Produktionsdruck an einem Film-/Video-Projekt zu arbeiten. Der Werkbeitrag ist in erster Linie ein Appell ans Lustvolle, Kreative, auch Unkonventionelle und soll helfen, dass ausserhalb der Filmförderungsspirale einmal jährlich ein Projekt entstehen kann, das Werkstattcharakter behalten darf.

Inhaltlich, formal und technisch (auch S-8, Video8, VHS, 16mm-Arbeitskopie etc.) sind die Autorinnen und Autoren frei, jedoch soll die Arbeit nicht auf eine prestigeträchtige Auswertung hinzielen. Ein fixer Betrag von Fr. 20'000.– steht zur Verfügung, ist jedoch an die Verpflichtung gebunden, dass keine zusätzliche Finanzierung in das Projekt miteinfliesst. Die Ausschreibung richtet sich in erster Linie an noch unbekannte Film- und Videoschaffende. Sie müssen seit mindestens zwei Jahren im Kanton Bern Wohnsitz haben.

Die Jury für dieses Pilotprojekt setzt sich aus den Mitgliedern der kantonalen Kommission für Foto und Film zusammen. Interessierte sind gebeten, auf ein bis zwei A4-Seiten eine Ideenskizze mit Namen und Adresse sowie (auf einem zusätzlichen Blatt) einen kurzen Lebenslauf (alle Unterlagen müssen kopierfähig sein) zu senden an: Erziehungsdirektion des Kantons Bern, Kantonale Kommission für Foto und Film, Regie-Werkbeitrag, Sulgeneckstr. 70, 3005 Bern.

Einsendeschluss: **15. September 1996** (Datum des Poststempels). Die Teilnehmerinnen und Teilnehmer werden Mitte Oktober benachrichtigt. Weitere Informationen: Sekretariat Kommission für Foto und Film. Tel. 031 633 83 52/633 85 18.

White Man's Burden

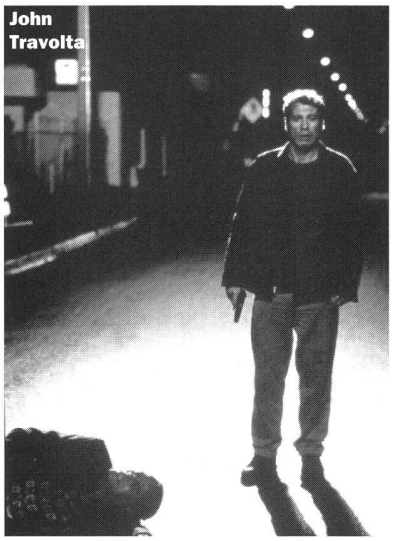
Regie: Desmond Nakano
USA 1995

Gerhart Waeger

Thaddeus Thomas (Harry Belafonte), ein erfolgreicher Unternehmer, bewohnt eine Luxusvilla, verfügt über höhere Bildung, einen vollbesetzten Terminkalender sowie eine gutgehende Konfektfabrik. In dieser ist Louis Pinnock (John Travolta) beschäftigt, ein im Hinblick auf eine erhoffte Beförderung besonders pflichtbewusster Arbeiter. Seine junge Frau (Kelly Lynch) und seine beiden Kinder wären auf etwas mehr Geld dringend angewiesen. Das Besondere an dem Unternehmer und dessen Angestellten ist ihre Hautfarbe: Für einmal ist der Big Boss ein Farbiger und der schlechtbezahlte Arbeiter ein Weisser. Eine solche Situation ist im heutigen Amerika zwar nicht ausgeschlossen, aber alles andere als die Regel. Zum Normalfall wird sie jedoch in «White Man's Burden», dem ersten Spielfilm des bisher als Drehbuchautor (u. a. von Bernd Eichingers «Last Exit to Brooklyn») hervorgetretenen Desmond Nakano.

Nakano baut seinen Film, zu dem er selber das Drehbuch schrieb, auf einem umgekehrten sozialen Gefälle zwischen Farbigen und Weissen auf, als es in Amerika tatsächlich herrscht: Die Farbigen stellen für einmal die privilegierte Oberschicht und eine brutale Polizei, die Weissen sind die in Slums lebenden Underdogs. Vor diesem fiktiven Hintergrund schlittert Pinnock in der Folge eines fatalen Missverständnisses in eine tödlich endende Katastrophe. Nach Arbeitsschluss soll er dem Chef einen Umschlag nach Hause bringen und erblickt zufällig dessen attraktive Gattin (Margaret Avery) beim Umkleiden. Thomas hält ihn für einen Voyeur und verlangt, das nächste Mal von einem anderen Boten bedient zu werden. In devotem Übereifer entlässt der Personalchef daraufhin den unschuldigen Arbeiter. Pinnock wird weiterhin vom Pech verfolgt: Von Polizisten, die in ihm einen Bankräuber vermuten, wird er brutal zusammengeschlagen. Und da seine Familie die Miete nicht mehr bezahlen kann, wird sie von Amtes wegen rücksichtslos aus der Wohnung geworfen: Nakano möchte einem weissen Publikum anschaulich bewusst machen, wie es ist, zur Klasse der Unterprivilegierten zu gehören. Am eindrücklichsten gelingt ihm dies in entlarvenden Nebenszenen – etwa mit den konsternierten Blicken der Familie Thomas, als ihnen die Tochter ihren weissen Freund vorstellt.

Harry Belafonte, John Travolta


John Travolta

In einer Kurzschlusshandlung entführt Pinnock schliesslich seinen obersten Chef, um sich von ihm Genugtuung zu verschaffen und den ausgefallenen Lohn nachzahlen zu lassen. Doch Thomas hat am Freitagabend nicht genügend Geld bei sich, worauf er von Pinnock übers Wochenende als Geisel behalten wird. Neben dem Gefangenen lässt Pinnock zeitweise auch seinen kleinen Sohn mitfahren, der gerade Geburtstag hat. Thomas zeigt überraschend grosses Verständnis für Pinnocks Situation und hilft seinem Entführer sogar mit einer kleinen Summe aus, damit sich das Geburtstagskind ein Geschenk kaufen kann. Trotz der versöhnlichen Gesten naht unaufhaltsam ein tödliches Ende.

Die Anregungen zu seinem Film, sagt Nakano, habe er durch eigene Erfahrungen als Amerikaner japanischer Herkunft erhalten. Dabei hat er jedoch die historischen Wurzeln der ganzen Rassenproblematik ausser acht gelassen. So bleibt die Annäherung zwischen dem farbigen Boss und seinem weissen Entführer auf der psychologischen Ebene eines schwer vorstellbaren Einzelfalls stehen – und bringt zudem nichts Neues: Auch wenn John Travolta die steigende Verzweiflung des ungerechterweise Entlassenen in überraschend differenzierter Weise zu spielen versteht, haben doch Sidney Poitier und Tony Curtis in Stanley Kramers «The Defiant Ones» (1958) eine durch äussere Umstände erzwungene Annäherung über die Rassenschranken hinweg schon vor 38 Jahren viel überzeugender gestaltet. Nakanos auf Anhieb verblüffender Einfall, die wahren Verhältnisse auf den Kopf zu stellen, versandet letztlich in melodramatischer Beiläufigkeit. ■

Little Odessa

Regie: James Gray
USA 1994

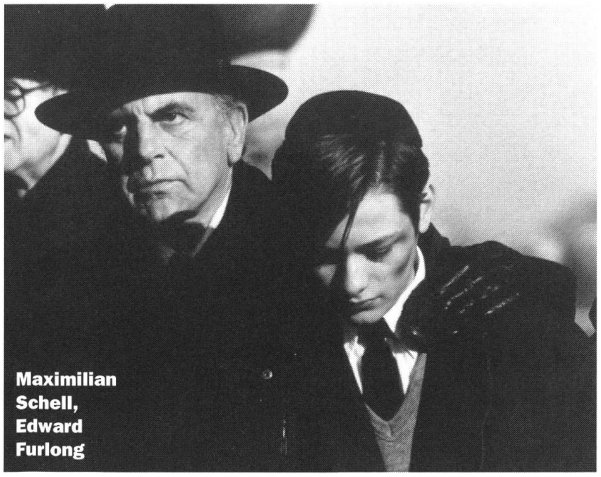
Frank Klubertz

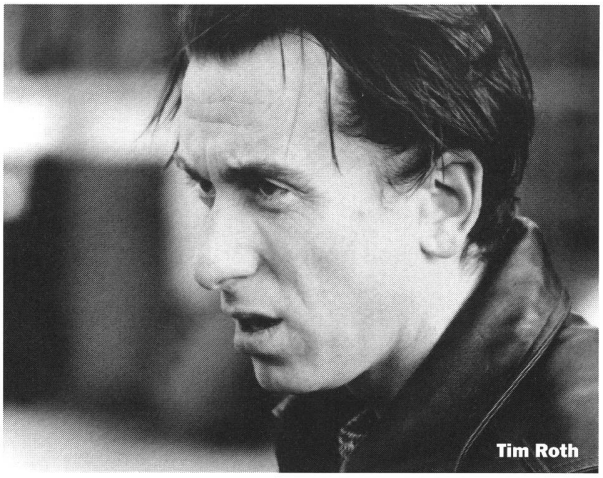
Auf einer Parkbank sitzt ein Mann und liest. Ein junger Mann tritt heran, zieht ohne Hast eine Pistole, schiesst dem Lesenden aus nächster Nähe in den Kopf und geht ohne sichtbare Regung davon. Nur der bereits gewohnte Auftakt zu einem gewalttätigen Gangsterkrimi um einen brutalen Serienmörder, wie sie im US-Kino inzwischen Legion geworden sind?

Joshua Shapira (Tim Roth), Mitte Zwanzig, ist Auftragskiller von Beruf. Seit Monaten kann er sich nicht mehr zu Hause im russisch-jüdischen Viertel von Brighton Beach blicken lassen, sondern versteckt sich in Brooklyn vor dem rachsüchtigen Boss der mächtigen russischen *organizatsiya*. Erst ein neuer «Kontrakt» bringt ihn zurück ins heimische «Little Odessa», wo fast ausschliesslich jüdische Immigranten aus Osteuropa leben. Als Reuben, sein halbwüchsiger Bruder (Edward Furlong), der das Kino der Schule vorzieht, von Joshuas Rückkehr hört, sucht er ihn auf und erzählt von zu Hause: von seiner Gammelei, vom strengen Vater (Maximilian Schell), der ihn – wie seinen Bruder zuvor – mit Predigt und Prügeln auf den rechten Weg bringen will und immer noch versucht, mit seinem Kiosk die Familie durchzubringen, von der greisen Grossmutter, deren 80. Geburtstag bevorsteht, und von der Mutter (Vanessa Redgrave), die bald an einem Gehirntumor sterben wird. Trotz striktem Hausverbot des Vaters, der ihn als Mörder verstossen hat, beschliesst Joshua, die Mutter vor ihrem Tod noch ein letztes Mal zu sehen. Nach einem ersten Versuch, der mit Streit, Schlägerei und seinem Rauswurf endet, bietet Joshua die soeben entdeckte Affäre des Vaters mit einer jüngeren Frau die Möglichkeit, den Besuch zu erzwingen. Am Sterbebett seiner Mutter verspricht Joshua, sich zu ändern, zum Fest der Grossmutter zu erscheinen und sich um Reuben zu kümmern. Aber wie soll ein Killer auf der Flucht solche Versprechen halten?

Nachdem der Produzent Paul Webster 1993 den Abschlus-Kurzfilm von James Gray gesehen hatte, sicherte er dem gerade 24 Jahre alten Absolventen der USC Film School die Produktion seines ersten Spielfilms zu: Thema und Gestaltung frei. Gray schrieb binnen sechs Monaten ein Drehbuch, holte sich mit dem Stoff Zusagen von Roth, Redgrave und Schell, und realisierte innerhalb eines Jahres sein Debüt «Little Odessa» – in Farbe, Scope und Dolby-Stereo zum (Hollywood-)Spottpreis von nicht ganz drei Millionen Dollar. Glücklicherweise ist auch im Film-Geschäft preiswert nicht dasselbe wie billig. Selbst wenn ihm «nur» ein guter Genre-Film gelungen wäre, dürfte Gray zufrieden sein, aber «Little Odessa» bietet mehr als nur eine stimmig inszenierte Gangster-Story im Milieu der russisch-jüdischen Einwanderer. Der Film funktioniert auf dieser ersten, oberflächlichen Ebene, indem er mit einem Minimum an äusserer Handlung und ohne aufgesetzte Dramatik bis zuletzt spannend offen hält, ob und wie der gehetzte Mörder der Rache seiner Feinde zum Opfer fallen wird.

Zugleich wird man in diesem düsteren Film, dessen winterlich-schmutzige Farben einfach nicht bunt wirken wollen, ohnmächtiger Zeuge einer konsequent entwickelten Familientragödie altgriechischen Ausmasses, in der Frevel und Sühne bekanntlich nie «gerecht» unter Schuldigen und Unschuldigen verteilt sind. Und, *last not least*, man hört einen unaufdringlichen und im aktuellen Unterhaltungsfilm völlig unerwarteten Kommentar zu Religiosität und Gottlosigkeit in der Welt der Gegenwart: Zwischen den Zeilen stellt der Regisseur die Frage, ob – in Abwesenheit Gottes auf der Erde – nicht allein eine eigene, selbstgegebene Moral dem Menschen die Richtung weisen kann. Sein Film führt eindrucksvoll vor, dass ohne (Selbst-)Verpflichtung auf bindende Werte zwangsläufig jene von selbst eskalierende Spirale der Gewalt einsetzt, die ihre Opfer schliesslich vor allem unter den Unbeteiligten fordert. ■


Maximilian Schell, Edward Furlong


Tim Roth

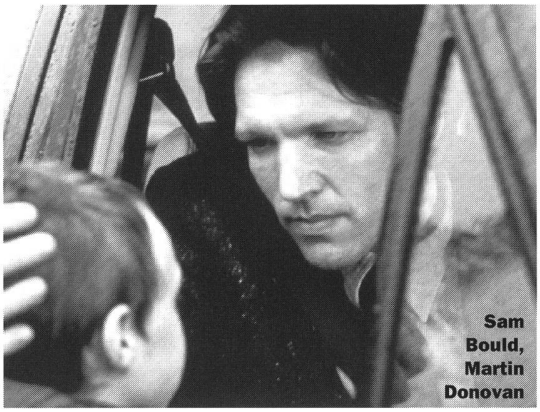
Hollow Reed

Regie: Angela Pope
Grossbritannien 1995

Franz Ulrich

Die eigentlichen Opfer von Scheidungen sind meist nicht Erwachsene, sondern Kinder. Besonders leiden sie, wenn die Eltern ums Sorgerecht streiten, wenn sie zwischen Vater und Mutter hin- und hergerissen werden, wenn sie ihre Liebe für die eine oder den andern in die Waagschale werfen und sich für den Vater oder die Mutter entscheiden sollen, wenn von ihnen verlangt wird zu sagen, wen sie mehr lieben. Mit der äusserst schwierigen Situation von Scheidungskindern befasst sich auf sehr differenzierte Weise «Hollow Reed» von Angela Pope, einer englischen Dokumentarfilmerin. Unter anderem hat sie 1993 für die BBC eine grosse Reportage über den Krieg in Bosnien realisiert. Als Dokumentaristin hat sie gelernt, eine Realität objektiv, d. h. unter Berücksichtigung aller wichtigen Aspekte zu zeigen. Auch in ihrem, nach «Captives» (1994) zweiten Spielfilm «Hollow Reed» hat sie sich auf beeindruckende Weise an diese Regel gehalten: «Ich wollte diese Geschichte unter mehreren Gesichtspunkten zeigen.»

Schon während des Vorspanns stellt sich eine beklemmende Atmosphäre ein: Der neunjährige Oliver (Sam Bould) rennt wie von Furien gehetzt hilfesuchend zu seinem Vater. Er ist über einem Auge verletzt und überhaupt in einem jämmerlichen, verängstigten Zustand. Er sei von Kindern, die er nicht kenne, verprügelt worden, mehr bringt sein Vater aus ihm nicht heraus.


Sam Bould, Martin Donovan

Olivers Eltern sind geschieden. Vater Martyn (Martin Donovan), ein Arzt, hat seine Frau verlassen, weil er seine Homosexualität nicht mehr unterdrücken und verdrängen konnte. Er teilt mit seinem Freund Tom (Ian Hart) eine gemeinsame Wohnung. Obwohl vor Gericht seine Homosexualität als Scheidungsgrund von beiden Parteien – wohl aus Scham – verschwiegen wurde, bekam wie meist üblich die Mutter Hannah (Joely Richardson) Oliver zugesprochen, die seither mit Frank (Jason Flemyng) als neuem Lebenspartner zusammenlebt.

Einige Tage später wird Martyn in die Schule seines Sohnes gerufen, weil dessen linke Hand unförmig angeschwollen ist. Er habe sie in einer rostigen Autotür eingeklemmt. Röntgenbilder beweisen, dass er lügt: Seine Hand ist brutal mehrfach gebrochen worden. Aber Oliver schweigt, verstummt immer mehr. Er hat offensichtlich grauenvolle Angst vor seinem «Stiefvater», dem Partner seiner Mutter. Martyn, dessen Verdacht sich allmählich verfestigt, Frank müsse der Quälgeist seines Sohnes sein, reicht Klage ein und verlangt, Oliver müsse ihm zugesprochen werden. Diesmal steht er öffentlich dazu, dass er mit Tom in einer schwulen Partnerschaft lebe. Er muss eine peinliche Überprüfung seiner «Situation» durch einen Sozialbeamten über sich ergehen lassen. Trotzdem beharrt er darauf, dass sie beide ebenso gut für Oliver sorgen könnten wie Hannah und ihr Freund. Obwohl Hannah, die tagsüber berufstätig ist, inzwischen weiss, dass Frank gegenüber Oliver gewalttätig war, lässt sie sich von ihm nochmals beschwichtigen, verschweigt vor Gericht Franks tätliche Übergriffe und erhält Oliver wieder zugesprochen. Dann eskalieren die Ereignisse, Oliver gerät in Todesgefahr. Aber erst als Hannah mitansehen muss, wie Frank ihr Kind bedroht und sich vor andern Zeugen besinnungslos vor Wut zu einer Prügelei mit Martyn hinreissen lässt, kommt es zu einem neuen Prozess.

Sam Bould, Joely Richardson

Ganz abgesehen von der beinahe unerträglichen, ausweglosen Not des Kindes (unglaublich eindrücklich gespielt von dem kleinen Sam Bould), die einem richtig an die Nieren geht, werden Zuschauerinnen und Zuschauer auch durch die thematische Differenziertheit und psychologisch Vielschichtigkeit regel-

Sam Bould, Jason Flemyng

recht in Atem gehalten, obwohl – oder vielleicht gerade weil – der Film durchaus nüchtern und distanziert inszeniert ist. Im Mittelpunkt steht Oliver, aber nicht als Handelnder, sondern als Erleidender, eingeklemmt zwischen den Interessen, Strategien und Zielen der Erwachsenen, die über ihn verfügen. Selbstverständlich wollen alle für Oliver nur das Beste, sind aber letztlich in ihrer eigenen Geschichte, in ihren eigenen Ängsten und Wünschen befangen.

Hannah ist durch das Scheitern ihrer Ehe mit Martyn tief verletzt und in ihrem Selbstwertgefühl verunsichert, weil sie glaubt, als Frau gegenüber Martyns Homosexualität versagt zu haben. Sie hat eine panische Angst davor, dass auch die Beziehung zu Frank, mit dem es sexuell bestens zu funktionieren scheint, in die Brüche gehen, sie nochmals versagen könnte. Martyn ist überzeugt, die wahre Ursache für den verängstigten Zustand seines Kindes zu kennen und setzt alles daran, seinen Sohn in Sicherheit, nämlich in die eigene Obhut zu bringen. Er könnte Oliver auch auf andere Weise zu helfen versuchen, ohne alles zuerst auf einen Machtkampf zu setzen. Aber er denkt eben mindestens ebenso an seine Situation, seine Bedürfnisse wie an jene des an Leib und Seele gefährdeten Kindes. Der gewalttätige Frank ist zwar ein übler Macho, aber zugleich auch Opfer, denn er repetiert nur ein Muster aus seiner eigenen Kindheit: Auch sein Vater hatte ihn geprügelt, um ihm Respekt und Anstand beizubringen. Frank hält das immer noch für richtig, denn er hat nichts anderes kennengelernt, und so prügelt und quält er Oliver aus nichtigstem Anlass, um vom ihm Respekt und Liebe zu erpressen.

Zwischen allen steht Oliver, wehrlos eingezwängt zwischen Erwachsenen, die ihn alle mehr oder weniger für ihre Zwecke instrumentalisieren wollen. Er befindet sich in einem für ihn unlösbaren Dilemma: Er sieht, dass seine Mutter mit Frank glücklich ist, und er weiss, dass er diese Beziehung zerstören würde, wenn er Frank blossstellt. «Ich wollte meine Mutter nicht unglücklich machen», sagt er mit leiser Stimme, als er seine Sprache wieder gefunden hat. Vielleicht hat er auch Angst, er könnte die Liebe seiner Mutter verlieren, und sie könnte sich von ihm abwenden. Er kann sich auch nicht seinem Vater anvertrauen, der ja Partei gegen seine Mutter ist.

Dieser emotonal packende und gleichzeitig analytische Film stellt nicht nur die bedrückende Situation eines Scheidungskindes dar, er durchleuchtet auch die Beziehungen der geschiedenen Eltern zueinander und zu ihren neuen Partnern. Dabei greift er auch die Frage auf, ob Kinder einem homosexuellen Paar, bei dem einer der Partner der Vater oder die Mutter des Kindes ist, zugesprochen werden sollen. Angela Pope stellt diese Probleme in ihrer ganzen Komplexität dar, ohne eine der Personen zu verdammen oder zu entwürdigen. Immerhin ist anzumerken, dass das homosexuelle Paar in einem positiveren Licht erscheint als das heterosexuelle: Martyn und Tom haben eine seriöse, loyale Beziehung, beide sind bereit und fähig, ein Kind in Liebe zu betreuen und ins zwiespältige Leben zu begleiten. Als Leitfaden durch den ganzen Film zieht sich jedoch wie ein Leitmotiv die Angst des Kindes – bewegend und aufrüttelnd. ■

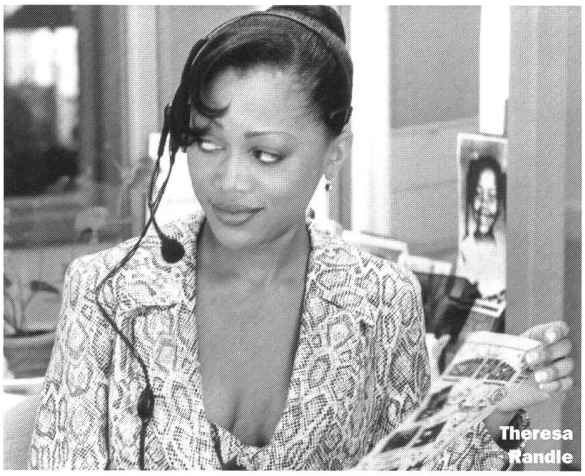
Girl 6

Regie: Spike Lee
USA 1996

Michael Lang

Auch wenn es die leidenschaftliche Anhängerschaft des New Yorker Filmemachers Spike Lee arg schmerzt, es muss gesagt sein dürfen: Die künstlerische Talfahrt des einstigen Hoffnungsträgers des sozialkritischen *african american cinema* geht mit seinem aktuellen Film unerbittlich weiter. «Girl 6» handelt von einer jungen, attraktiven, klugen und trotzdem arbeitslosen farbigen Schauspielerin (Theresa Randle), die sich schliesslich als Hostess bei einer Telefonsex-Agentur verdingt und in diesem Job auffallende Talente entwickelt.

Vorgängig allerdings bewirbt sich die Frau um richtige Schauspielerrollen, wird aber immer wieder enttäuscht und hat verständlicherweise wenig Spass, wenn sie sich bereits beim Vorstellungsgespräch (einer der lüsternen Agenten wird vom offenbar in In-Filmen unverzichtbaren Quentin Tarantino in einem Kurzauftritt markiert) obenherum entblössen muss. Die junge Frau, die später als Telefonmaid «Girl 6» auftaucht, hat es wahrlich nicht leicht. Irgendwo lungert ihr Ehemann (Isaiah Washington) herum, ein kleiner, einfallsloser Ladendieb, der als Partner zu nichts zu gebrauchen ist. Und die andere männliche Bezugsperson, der brüderliche Freund Jimmy (Spike Lee selbst, ohne Herzblut und Verve) ist in erster Linie ein spätpubertierender Baseballfreak und erweist sich bloss nebenbei als moralische Stütze für die junge Frau.


Theresa Randle

Die hier ganz im Sinne des Films salopp minimalistisch hergeleitete Milieu-Struktur entspricht leider durchaus dem Ganzen. Das mag damit zusammenhängen, dass der früher absolut perfektionistisch eingestellte, nichts dem artistischen Zufall überlassende Lee hier gegen alle Gewohnheiten erstmals das Schreiben des Drehbuchs fremden Händen überlassen hat. Verfasst hat es Suzan-Lori Parks, die an der Yale School of Art eine Lehrstelle besetzt. Ihre Vorstellung von der halbsündigen, schmierigen (mittlerweile als Thema wirklich ausgelutschten) Telefonsex-Problematik wird als trocken akademisch- koloriertes Planspiel dargeboten. Ausser ein paar wenigen träfen, spritzigen Pointen bleibt nur die Aneinanderreihung von seltsam entrückten Einzelszenen, zuweilen pseudomoralisierend-peinlich. Und von der Erotik des Themas, das zur Ironisierung, zur Satire einladen würde, ist wenig vorhanden. Gegen die Langeweile hilft nichts, auch nicht die Auftritte der blondgefärbte Sich-Alles-Zutrauerin Madonna als «Boss 3» oder des farbigen Supermodels Naomi Campbell als «Girl 75».

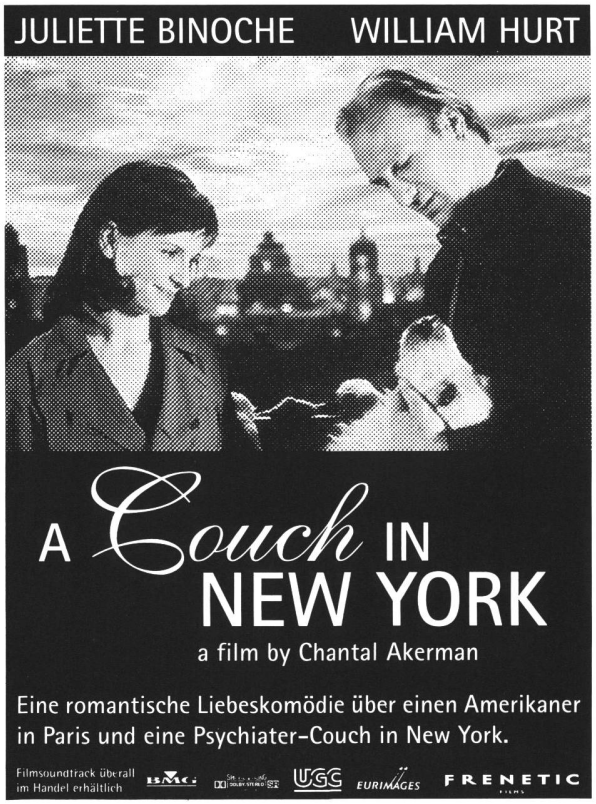
Spike Lee, Theresa Randle

Was eigentlich hat sich Spike Lee gedacht? Nach seinem couragierten Ausflug ins grosse Kino (der ihm mit dem Epos «Malcolm

X», 1992, einigermassen gelungen ist), nach dem harmlosen autobiografischen Exkurs «Crooklyn» (1994) und dem *contre-coeur* (Martin Scorsese gab ja das Regie-Projekt retour) übernommenen Dealerdrama «Clockers» (1995) hat man mit «Girl 6» die Rückkehr zu alten Tugenden erwartet. Spike Lee selbst kündete nach «Clockers» an, nun wieder kleine Filme drehen zu wollen, im Stile seines Debüts «She's Gotta Have It» (1986). Wer sich daran und an «Jungle Fever» erinnert, weiss, dass Lee mit starken Frauenfiguren umgehen kann. In «Girl 6» jedoch klappt in dieser Hinsicht gar nichts. Zwar spielt Theresa Randle hinreissend, aber offensichtlich weit unter ihrem Talent. Warum? Weil das Drehbuch zu wenig hergibt, weil die Erzählform den Schwung besserer Spike Lee-Zeiten vermissen lässt. Kommt dazu, dass die Kameraarbeit von Malik Hassan Sayeed einfallslos ist. Damit entbehrt Lees Film auch der formalen Qualität, die früher vorhanden war und zuweilen dramaturgische und inhaltliche Mängel («Mo' Better Blues, 1990) raffiniert kaschieren half.

Aber das ist noch nicht alles, was Spike Lee seinem Fanklub an Enttäuschungen zumutet! Auch über den Einsatz der wie anno domini stimmungsmachenden, weil clever kommentierenden Musik (beim Jazz-Musikersohn Lee keine Überraschung) muss man dieses Mal enttäuscht sein. Zwar ist der grosse Prince natürlich immer für tolle Songs gut, aber der «Girl 6»-Soundtrack, ein Mischmasch aus alten Hits und nur wenigen neuen Songs, hat reinen Verlegenheits-Charakter.

Wenig Gutes also über Spike Lee und sein «Girl 6». Daran ändern auch die Traumszenen wenig, welche die Hauptperson und ihr Lebensschicksal allen Ernstes in die Nähe der charismatischen Dorothy Dandridge rücken (sie war die erste farbige Schauspielerin, die für ihre Darstellung in «Carmen Jones», 1954, für den Oscar nominiert wurde). Derartige Winke mit dem psychologischen Zaunpfahl machen wenig Sinn. Das gilt noch mehr für den Ausrutscher ins Melodramatische (ein Feld, auf dem sich Lee sonst anregend und ironisierend zu tummeln weiss), wo eine Parallelstory vom süssen Mädchen erzählt wird, das in einen Liftschacht fällt und wundersam gerettet wird. Zu ähnlich platten Querverweisen zwecks emotionaler Illustration einer Frauenbefindlichkeit hat sich Lee noch nie hinreissen lassen. Doch genug. Nachweisen lässt es sich zwar nicht, aber vermuten schon: Spike Lee scheint mit seinem handwerklich, formal, stilistisch und narrativ bislang misslungensten Film nur Regie-Dienste nach Vorschrift geleistet zu haben. Hoffentlich. Es könnte aber auch sein, dass der sehr geschäftstüchtige Macher, Merchandisingexperte, Werbefilmer und Music-Video-Clipper in Sachen Kino schlicht und ergreifend ausgebrannt ist. Nach «Girl 6» ist das zu befürchten, zu wünschen natürlich nicht. ■



Mit zwei alten Worten beginnt Ihr Glück:

Happy End.

Mit zwei neuen Worten beginnt Ihr Filmglück:

Independent Pictures.

Für unabhängige Filmkultur in exklusiven Kinos steht jetzt das neue Markenzeichen "Independent Pictures". Es garantiert attraktive, spannende und unterhaltsame Filme mit künstlerischem Niveau.
Klar, dass eine Bank wie die SBG die "Independent Pictures" unterstützt.

Independent Pictures

Achten Sie auf die Kinos mit dem beflügelten Film!

Independent Pictures
Wir machen mit.

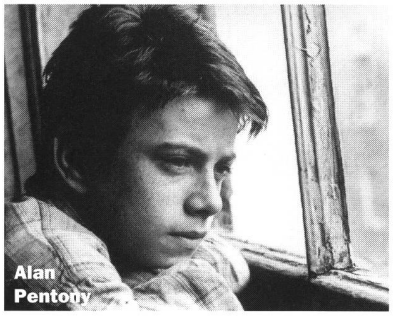
Frankie Starlight

Regie: Michael Lindsay-Hogg
USA/Grossbritannien/Irland 1995

Franz Ulrich

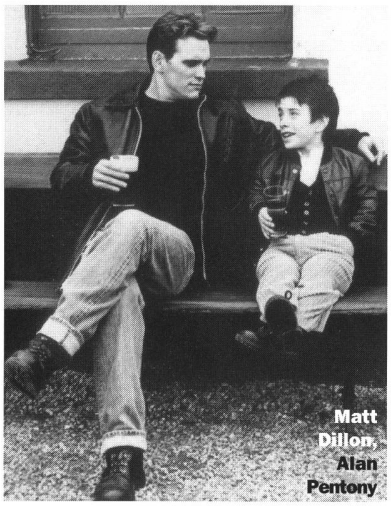
Der 43jährige, zwergwüchsige Frank Bois(Corban Walker, der sich vor dieser Rolle in Dublin einen Namen als Bildhauer gemacht hat) bringt einem Londoner Literaturagenten ein dickes Manuskript, in dem er die Geschichte seiner Mutter Bernadette und seiner Jugend erzählt. Das Buch wird wider Erwarten zu einem Erfolg, der Frank unter die Leute bringt, ihn aus seiner Bedürftigkeit und Einsamkeit erlöst und ihn, dem bisher Erfahrungen mit der Liebe versagt blieben, eine Frau fnden lässt. Ein romantisches Märchen mit Happy-End? Gewiss, aber es ist nur einer von zwei Erzählsträngen. Denn parallel zu Frankies Erfolgsgeschichte als Autor und Mann wird in Rückblenden der Inhalt seines Buches erzählt, der sich über mehr als vier Jahrzehnte erstreckt.

1943 im besetzten Frankreich: Die 16jährige Bernadette Bois (Anne Parillaud) geht mit einigen Jungen an den Strand, wo eine Seemine angeschwemmt wurde. Diese explodiert, Bernadette bleibt wie durch ein Wunder als einzige unverletzt und am Leben. Im kleinen Küstenort verehrt man sie darauf wie eine Heilige, man glaubt, sie besitze seherische Fähigkeiten. Sie sagt denn auch die Landung der Alliierten voraus, täuscht sich aber um einen Tag, was ihrem Vater das Leben kostet, denn er wird von den Deutschen erschossen. Seine Frau hängt sich verzweifelt auf. Bernadette versteckt sich als blinder Passagier auf einem US-Truppentransporter, wird aber entdeckt und in Irland an Land gebracht. Auf dem Schiff wurde sie geschwängert, von wem weiss sie nicht. Der Zollbeamte Jacks Kelly (Gabriel Byrne), ein verheirateter Familienvater, kümmert sich heimlich um Bernadette und nach seiner Geburt auch um den zwergenhaften Frank. Jacks Tochter Emma (Georgina Cates), die Nonne werden will, wird zufällig Zeugin der Affäre ihres Vaters mit der fremden Frau, was ihr einen traumatischen Schock versetzt und sie später gegen Frank aggressiv werden lässt. Ganz anders reagiert Franks Frau Effa (Dearbhla Molloy), die Bernadette und das Kind freundlich aufnimmt. Nach der Versetzung Jacks in eine andere Region, schlägt sich Bernadette als Wäscherin durch.


Alan Pentony

Eines Tages kommt der stramme Terry (Matt Dillon) auf einem Motorrad gefahren und macht Bernadette den Hof. Als in Texas seine Frau mit einem anderen durchgebrannt ist, erinnerte sich der ehemalige GI an das sanfte, schöne Mädchen, über das auf dem Schiff alle hergefallen waren, brachte ihre Adresse in Erfahrung und jettete über den Atlantik. Unterstützt vom halbwüchsigen Frank (Alan Pentony), überredet er Bernadette, mit ihm nach Texas zu ziehen. Dort entpuppt sich Terry als feiger Versager, als seine Frau wieder auftaucht und das Haus für sich und ihre beiden Töchter beansprucht. Die erneut schwangere Bernadette ertränkt sich enttäuscht und voller Angst, nochmals ein verunstaltetes Kind zu gebären, im Meer. Der kleine Frank bleibt bei Terry.

Die geraffte Inhaltsangabe des Films, dessen Drehbuch Chet Raymo nach seinem Roman «The Dork of Cork» (deutsch unter dem Filmtitel bei Goldmann erschienen) geschrieben hat, tönt verdächtig nach Kolportage. Das Schicksal der vom Unglück verfolgten Bernadette wirkt denn auch ziemlich konstruiert, und insbesondere die Episode mit Terry, in der Matt Dillon auch darstellerisch eine schwache Figur abgibt, ist psychologisch unglaubwürdig. Neben diesen zwiespältigen bis missglückten Episoden besitzt «Frankie Starlight» aber


Matt Dillon, Alan Pentony

auch einige beachtliche Qualitäten. So vermögen die im irischen Cork spielenden Ereignisse dank ihrer atmosphärischen Dichte zu packen, vor allem aber schlägt das ganz ungewöhnlich reife Spiel von Alan Pentony in Bann. Seine Darstellung des jungen Frank besitzt eine ergreifende Intensität und Sensibilität. Zwischen ihm und Jack, der ihm ein Fernrohr schenkt und ihn damit das Wunder der Gestirne entdecken lässt, sodass er zu einem Experten der Sternkunde wird und ihm von Terry den Übernamen Frankie Starlight einbringt, entwickelt sich eine Beziehung von grosser Wärme und Zartheit. Erst Jahrzehnte später, nach seiner Rückkehr nach England, erlebt der in sich verschlossene, vereinsamte Frank etwas Vergleichbares, als ihm gleichsam ein neues Leben geschenkt wird in der Wiederbegegnung mit Emma (als Erwachsene gespielt von Rudi Davies). Sie ist Malerin geworden, hat sich, wie Frank mit seinem Schreiben, durch eine kreative Tätigkeit aus ihrem seelischen Gefängnis befreit. Wenn sich die hochgewachsene Frau und der ungestalte Mann – wer denkt da nicht an Toulouse-Lautrec oder Gottfried Keller – die Hand reichen, sich küssen, dann scheint die Utopie einer Liebe, die scheinbar Unvereinbares überwindet, Wirklichkeit zu werden. ■