Kritik

Objekttyp: **Group**

Zeitschrift: **Zoom : Zeitschrift für Film**

Band (Jahr): **48 (1996)**

Heft 9

PDF erstellt am: **03.05.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

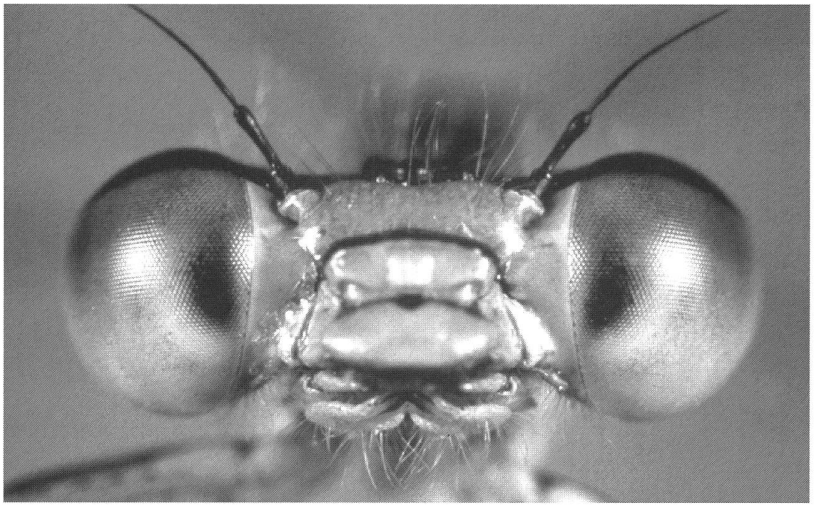
http://www.e-periodica.ch

Microcosmos

Volk der Gräser

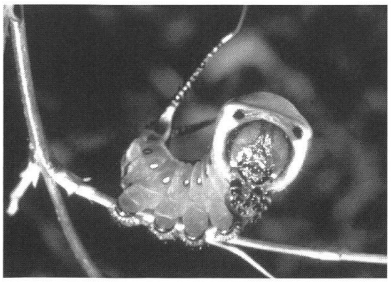
Regie: Claude Nuridsany, Marie Pérennou
Frankreich 1995

Daniel Däuber



Wer erinnert sich nicht an die eigene Kindheit, als sich Fernseherlebnisse durch zensorische Massnahmen der Eltern auf possierliche Zeichentrickfilme, Bastelanleitungen und Naturdokumentationen beschränkten? In den siebziger Jahren war im Schweizer Fernsehen Hans A. Traber für letzteres zuständig und vermochte mit seinen begeisternden Beobachtungen aus dem Tier- und Pflanzenreich gross und klein vor die Fernsehschirme zu locken. Fern von diesem eher oberlehrerhaften Dozieren des älteren Herrn mit der Hornbrille liess der französische Regisseur von kühl durchgestylten Spielfilmen, Luc Besson, 1991 in seiner Unterwasser-Dokumentation «Atlantis» ausschliesslich tierische Protagonisten unkommentiert in anmutigen Bewegungen über die Breitleinwand schweben, abgestimmt auf Callas-Arien und die Sphären-Klänge von Eric Serra.

Nun hat das französische Biologenpaar Claude Nuridsany und Marie Pérennou, das seit den siebziger Jahren mit Natur-Dokumentationen fürs Fernsehen und Fotografien der Flora und Fauna hervorgetreten ist, quasi Bessons Idee von der optischen Überwältigung des Publikums aufgenommen, bezieht jedoch auch eine gewisse Wissensvermittlung (à la Traber) ganz unbemerkt mit ein. Wundervolle, poetische Aufnahmen scheinbar «gewöhnlicher» (unexotischer) Insekten haben die beiden vor ihrer Haustür im französischen Aveyron (Midi-Pyrénées) zusammengetragen, die – vergrössert auf einer Kinoleinwand – einen nachhaltigen Eindruck nicht nur bei Naturfreunden hinterlassen dürften. Allerdings war der Aufwand dafür beträchtlich: Den knapp achtzig Minuten des fertigen Films gingen jahrelange minutiöse Beobachtungen, Vorbereitungen und achtzig Kilometer belichtetes Filmmaterial voraus (zu sehen sind ganze zwei).



Zu Beginn vollzieht «Microcosmos» gleich einen Perspektivenwechsel aus Wolkenhöhe hinab ins Reich zwischen den Gräsern der Wiese, das fortan bildbestimmende Grösse bleibt: Zwei Weinbergschnecken verschmelzen etwa in zärtlicher Umarmung, eine hungrige Spinne wickelt ihre betäubte Beute ein, und im Nest der Ameisen herrscht reges Treiben; da wird Vorrat gesammelt, repariert, es werden Läuse «gemolken», geflügelte Königinnen verlassen surrend den Bau. Überhaupt herrscht an diesem heissen Sommertag ein emsiges Brummen und Summen wie auf einem Flughafen; da und dort tun sich Insekten am Nektar verschwenderisch farbiger und ausgeklügelt konstruierter Blüten gütlich. Spätestens mit der Musik, die sehr präzise eingesetzt ist und Wesentliches zur Charakterisierung beiträgt, wird deutlich, dass in dieser Film-Dokumentation sehr wohl ein Kommentar beigefügt wurde, einfach nicht in Wort-, sondern in Musik- und Geräuschform. Wenn zum Beispiel die beiden Hirschkäfer mit ihren imposanten «Geweihen» aufeinander losgehen, klingen die verstärkten Kampfgeräusche wie in einem Actionfilm, über die Sisyphusarbeit des Pillendrehers scheint sich das zugeordnete musikalische Motiv lustig zu machen.

Es wird dem Kino-Publikum jedenfalls genug Gelegenheit geboten, die sie umgebende Natur staunend wahrzunehmen; nicht zuletzt ging es den Filmemachern darum, die oft als eklig empfundenen Insekten zu rehabilitieren. Wie wäre dies besser zu bewerkstelligen gewesen, als farbenfrohe Käfer und eine majestätische Gottesanbeterin (die sich allesamt herausputzen) zu zeigen, oder unförmige Raupen, welche sich in zierliche Schmetterlinge verwandeln? Auch die Aufnahmen von fragilen Tautropfen und das gewaltige Gewitter, das sich über der nach Wasser dürstenden Landschaft entlädt, lassen einen vergessen, dass der Film die «alltäglichen Grausamkeiten» des Tierreichs weitgehend ausspart oder darauf verzichtet, ganze Entwicklungsabläufe abzubilden; das Interesse der Filmemacher springt zügig von einer «Sehenswürdigkeit» zur nächsten. Diese kleinsten Puzzleteile unseres Planeten fügen sich dennoch zu einem «Rezital eines totalen Spektakels» zusammen. ■

Secrets and Lies

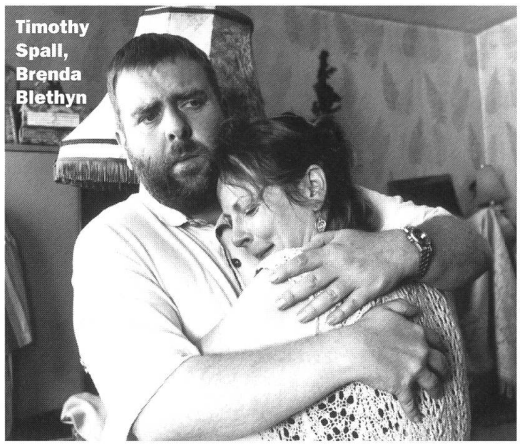
Grossbritannien 1996
Regie: Mike Leigh

Dominik Slappnig

Mike Leigh ist ein alter Hase des englischen Kinos. Er macht in längeren Abständen kleinere Filme, verwurzelt in der Tradition des sozialen Realismus. Gerne improvisiert er mit seinen Schauspielern. Vor dem Drehen verbringt er oft Monate mit ihnen, um Dialog und Handlung festzulegen. In einigen Fällen verheimlicht er den Schauspielern noch während den Dreharbeiten wichtige Informationen, um ihre spontane Reaktion zu filmen.

Leigh, der mehr als 40 Arbeiten fürs Kino, Fernsehen und Theater realisierte, ist in der Schweiz bekannt durch seine Erfolge mit «Naked» (ZOOM 2/94), «Life Is Sweet» (1990) und «High Hopes» (1988). Nun hat er in relativ kurzer Zeit mit «Secrets and Lies» einen weiteren Film gemacht, dessen Drehbuch er selber geschrieben hat. Es ist das Porträt einer weissen englischen Familie in London. Natürlich einer besonderen englischen Familie. Mutter Cynthia (Brenda Blethyn) lebt allein mit ihrer bald 21jährigen Tochter Roxanne (Claire Rushbrook) in einem baufälligen Arbeiterreihenhaus in armseligen Verhältnissen. Beide öden sich nur noch an, streiten sich nicht einmal mehr. Das Leben liegt bereits hinter ihnen, hat man das Gefühl. Aus ihrem Trott wachgerüttelt werden sie, als plötzlich das Telefon klingelt und sich eine Unbekannte als weitere Tochter von Cythia bezeichnet. Hortense (Marianne Jean-Baptiste) ist eine 28jährige Frau schwarzer Hautfarbe. Cynthia und Hortense vereinbaren ein Rendezvous. Doch als die Mutter die schwarze Frau vor sich sieht, die behauptet, ihre Tochter zu sein, ist sie felsenfest davon überzeugt, dass es sich um eine Verwechslung handle.

Doch Verwechslungen gibt es vor allem in Komödien. Und «Secrets and Lies» ist weit davon entfernt, lustig zu sein. Bierernst ist der Film, obwohl ihm britischer Humor gut getan hätte. Nachdem sich die beiden Frauen darauf geeinigt haben, doch noch einen Kaffee trinken zu gehen, sitzen sie in einem Coffee-Shop. Die lange Reihe der Tische ist leer. An einem Tisch sitzt Hortense, links daneben Cynthia. Beide schauen frontal zur Kamera. Ohne einen weiteren Schnitt zeigt nun der Film während neun Minuten die Frauen in einer Halbtotalen. Der Regisseur vertraute wohl zu sehr auf das Improvisationstalent der Schauspielerinnen. Deswegen liess er einfach die Kamera laufen. Und deswegen hatte er vielleicht später für den Schnitt keine weiteren Optionen mehr, um die Szene zu verdichten. Denn wenn Cynthia zu weinen anfängt, gibt es keine dramaturgische Steigerung mehr. Hortense schaut betreten weg, ihre Mutter verzieht schluchzend das Gesicht. Was kann eine Schauspielerin noch tun, wenn sie einmal zu weinen angefangen hat? Im Weinen sind ihre mimischen Möglichkeiten erschöpft. Die Kamera läuft dennoch Minuten weiter.


Timothy Spall, Brenda Blethyn

Filmt Leigh nicht gerade integral eine Szene mit der gleichen Kameraeinstellung durch, so löst er sie in einem konventionellen Schnitt-Gegenschnitt auf. Wer spricht, ist im Bild, und das oft in derselben einfallslosen halbnahen Einstellung. So bewegt sich «Secrets and Lies» gemächlich und viel zu absehbar auf den Höhepunkt zu, den 21. Geburtstag von Roxanne. Hier treffen erstmals, durch Regie und Drehbuch umständlich vorbereitet, alle Hauptdarsteller zusammen. Denn Cynthia hat mit Maurice (Timothy Spall) noch einen wohlhabenden Bruder, der – zusammen mit seiner Frau Monica (Phyllis Logan) – zum Gartenfest einlädt. Cynthia kündigt an, dass sie mit Hortense eine «Arbeitskollegin» mitnehme. Die Gäste treffen hintereinander ein. Monica zeigt stolz das neue Haus. Sie macht auf die verschiedenen Badezimmer und die sorgfältig von ihr ausgewählten Möbel aufmerksam. Endlich kommt etwas Bewegung in den Film, Wortwitz keimt für einen kurzen Augenblick auf. Doch schon die nächste Szene deckt alles wieder zu.

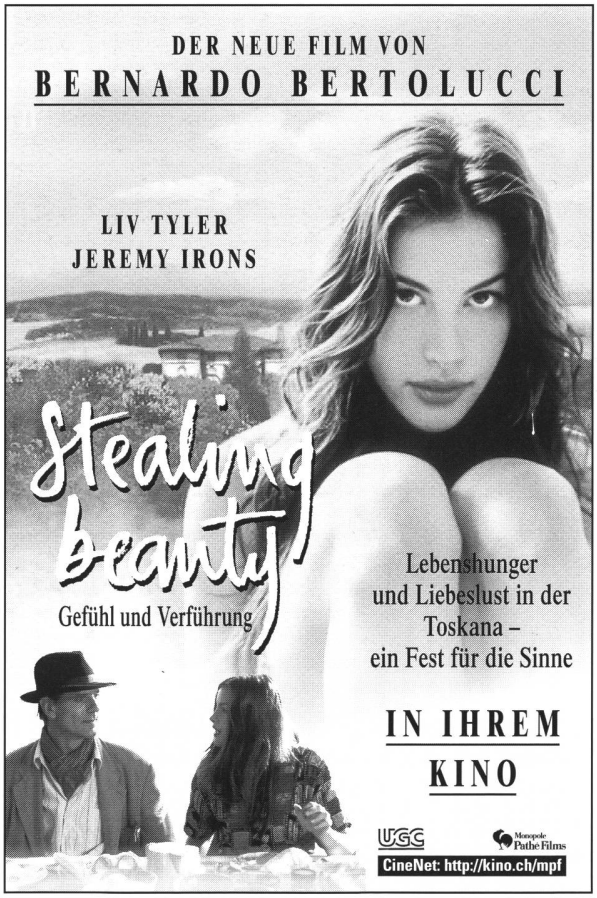
Die Gäste sitzen draussen im Garten um den runden Tisch. Nur ein Platz ist frei, und dort steht ausgerechnet die Kamera, die nun, in der bereits bekannten Coffee-Shop-Manier, die Dialoge ohne weitere Auflösung abfilmt. Nichts passiert wirklich in dieser Szene, aber die Kamera filmt stur weiter. «Der soziale Realismus ist müde», sagte in ZOOM 8/96 der Produzent von «Trainspotting», Andrew Macdonald, in einem Interview. «Er ist nicht mehr eine so wirksame Waffe wie in den fünfziger Jahren, vor dem Aufkommen des Fernsehens. Im Kino will man etwas Grosses, Extremes, Phantastisches sehen, etwas, das die Emotionen ausdehnt». «Secrets and Lies» aber kämpft sich 142 Minuten lang dahin. Langweiliger als das Leben. Immer wieder wird geweint und die Kamera schaut zu. Ratlos, so scheint es fast. Die Geschichte ist ausserdem völlig durchschaubar und didaktisch aufgebaut. Es diskutieren die beiden Geschwister Cynthia und Maurice über ihre seit langem verstorbenen Eltern. Sie stehen im ehemaligen Elternschlafzimmer, das mittlerweile Cynthia als Abstellkammer dient. Oder die beiden «neuen» Schwestern Roxanne und Hortense reden über

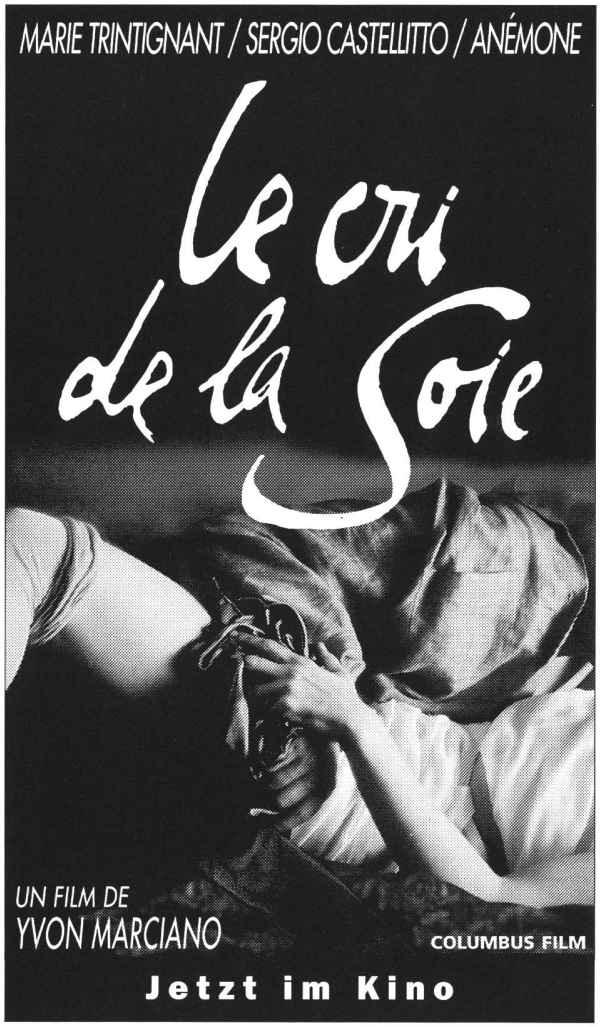
ihre Kindheit. Sie schauen in das verfallene Glashaus im Garten, in dem Roxanne früher gespielt hat und heute noch ihre Spielsachen liegen.

«Secrets and Lies» wirkt in seiner Machart veraltet. Das ist doch alles schon mal viel besser da gewesen. Unverständlich, warum ein solcher Film in Cannes gewinnen konnte. Man kann das höchstens als Abwehrreflex gegen die grossen Sommerkisten aus Hollywood interpretieren. Tränen gegen MG-Salven, statische Kamera gegen Schnittgewitter. Aber die Rechnung geht nicht auf. Jedes Genre leidet an seinem eigenen Malaise.

Marianne Jean-Baptiste, Brenda Blethyn

Irgendeinmal während der Geburtstagsparty, als alle Lügen aus den Figuren kathartisch herausbrechen – man weint und steht zu seinen Schwächen – kommt die grosse Rede von Maurice. Er spricht über die Menschen in seiner Familie, die er am meisten liebt, die sich aber gegenseitig am meisten hassen. Er aber stehe dazwischen, müsse sich das ansehen, und es bringe ihn fast um. Dabei bräuchte man nur zusammen zu reden. Das scheint auch die Hauptaussage des Film zu sein: Sprecht doch endlich miteinander. Um dies auf die Reihe zu bekommen, braucht «Secrets and Lies» fast zweieinhalb Stunden. Etwas lange, finde ich. ■





Motor nasch

Regie: Sabine Gisiger, Marcel Zwingli
Schweiz 1995

Vier Generationen russische Frauen

Franz Ulrich

Als im Dezember 1991 die Sowjetunion formell aufgelöst wurde, der Kalte Krieg zu Ende ging, und der «siegreiche» Westen triumphierte, kam auch in den Medien die Aufarbeitung der Geschichte der UdSSR in Gang – eine Geschichte aus der Siegeroptik, von Männern (Lenin, Stalin, Chruschtschow, Breschnjew, Gorbatschow) geprägt. Die «kleinen Leute» oder gar die Frauen gerieten dabei kaum je ins «Visier der Geschichte». Aber gerade für diese «Kehrseite» der Geschichte interessierten sich Sabine Gisiger und Marcel Zwingli, als sie 1992 nach Russland reisten, um einen Dokumentarfilm zu drehen: «Der Gedanke, die Öffnung Russlands für persönliche Begegnungen, für einen Blick auf die Alltagsgeschichte und besonders die Geschichte von Frauen in der Sowjetunion zu nutzen, liess uns nicht mehr los. Die Idee einer Familienchronik entstand und der Plan, nach Moskau zu fahren, um in der Stadt, die uns jahrelang beschäftigt hatte, nach einer Familie zu suchen, die uns über ihr Leben in der Sowjetunion erzählen konnte.»

Gisiger und Zwingli hatten Glück, sie fanden eine Familie mit sechs zwischen 1892 und 1985 geborenen Frauen aus vier Generationen, die bereit waren, aus ihrem Leben zu erzählen. Alexandra Konstantinowna Koslowa (1892 – 1994), Tochter eines weissrussischen Goldgräbers in Sibirien, bringt 1916 ihr erstes Kind, Inokentji, zur Welt. Sie folgt 1917 ihrem Mann, einem Opernsänger, nach Moskau, wo sie während des Bürgerkriegs noch zwei Töchter, Nadjeschda (1919) und Nina (1921), bekommt. Um Politik habe sie sich nie gekümmert, sie habe ihre Kinder grossziehen müssen. Hochbetagt zieht sie von ihrer Kommunalwohnung zu Nadjeschda, in deren Wohnung ihre andere Tochter Nina, ihre Enkelin Jelena (geboren 1943, Tochter Inokentjis) und ihre beiden Urenkelinnen Warwara (geboren 1968, Tochter Jelenas) und Nastja (geboren 1985, Enkelin Nadjeschdas) zusammenkommen und dem Filmteam aus der Schweiz freimütig aus ihrem Leben berichten. Die Diskussionen, Gespräche und Erzählungen wirken derart spontan und offenherzig, wie sie nur auf der Grundlage gegenseitiger Sympathie und vollen Vertrauens zwischen Porträtierten und Filmern zustande kommen können, obwohl man sich nur über eine Dolmetscherin verständigen konnte.

Nina, Nastja, Nadjeschda

«Motor nasch (unser Motor)», sagt eine der Frauen, «ist unsere Familie, unser Leben, und er läuft weiter und weiter». Die unbändige Energie, die diese Frauen beseelt und Schicksalsschläge und bittere Enttäuschungen überwinden lässt, beziehen sie aus ihrem privaten Leben, aus ihrem Familien- und Freundeskreis. Ihr Verhältnis zu Partei und Staat zeigt alle Facetten von der Euphorie bis zur Ernüchterung und Scham. Dass die Vitalität der Frauen so frisch und ungebrochen über die «Rampe» kommt, dürfte daran liegen, dass in allen Theaterblut pulst, wohl ein Erbe jenes Opernsängers, den die Urahne 1915 geheiratet hatte. Als begnadete Schauspielerin und Selbstdarstellerin erweist sich noch immer Nadjeschda, die nach der Schauspielschule 1938 zum renommierten Jermolow-Theater kam, während des Krieges an der Front spielte, 1945 den Schriftsteller und Dramaturgen Wiktor Rosow heiratete, den Drehbuchautor von «Ljetat schurawli» (Wenn die Kraniche ziehen, 1957, einem der wenigen Welterfolge des sowjetischen Films der fünfziger Jahre). 1960, nach der Geburt ihres zweiten Kindes, muss Nadjeschda ihre Theaterkarriere aufgeben und wird Hausfrau.

Gewiss, das Leben dieser Frauen verlief nicht ausserhalb der gesellschaftlichen und politischen Entwicklungen in der Sowjetunion. Durch eingefügte Ausschnitte aus alten Wochenschauen, Propagandafilmen und TV-Sendungen werden das private Leben der Frauen, ihre intimen Wünsche und Hoffnungen, mit dem historischen Geschehen verknüpft, das auch ihr Leben nachhaltig beeinflusst und geprägt hat. Wenn das Leben der sechs Frauen auch nicht repräsentativ ist, so ist es doch sicher symptomatisch für eine relativ privilegierte Schicht der Bevölkerung. So macht denn dieser intensive, respektvolle und dank den «Darstellerinnen» höchst lebendige Dokumentarfilm manche unbekannte, von der «offiziellen» Geschichtsschreibung vernachlässigte Aspekte des Lebens in der Sowjetunion sichtbar. ■

Le cri de la soie

Regie: Yvon Marciano
Frankreich/Schweiz/Belgien 1996

Michael Lang

Eine jüngere, attraktive Frau betritt die Stoffabteilung eines Warenhauses, interessiert sich auffällig für exquisite Seidenbahnen und scheint darob immer nervöser zu werden. Plötzlich zieht sie eine Klinge aus ihrem Muff. In der folgenden Sequenz liegt sie, eine Stoffbahn wollüstig an sich gepresst und auf verwirrlichste Weise erregt, auf dem Boden. Natürlich durfte man solches schon im Paris des Jahres 1914 nicht ungestraft tun. Die unglückliche Schneiderin Marie Benjamin (sphinxhaft verkörpert von Marie Trintignant) wird folgerichtig festgenommen und der Sachbeschädigung sowie des versuchten Diebstahls bezichtigt.

Marie Trintignant

Auf den ersten Blick ist ersichtlich, dass es sich hier keineswegs um ein alltägliches Delikt handelt, der Fall über das Routinehafte hinausweist. Darum wird die Delinquentin zwar ins Untersuchungsgefängnis gesteckt, aber zugleich an die Spitalabteilung überwiesen. Der Psychiater Gabriel Villemer (vom Italiener Sergio Castellitto mit diskreter Eleganz gespielt) schickt sich nun an, die Frau zu verhören. Der rührige Wissenschaftler will natürlich herausfinden, was hinter dem unerklärlichen Vorfall steckt, wie er psychologisch zu beurteilen ist, wie die Passion der Frau verstanden, interpretiert werden muss, wie sie zu heilen wäre.

So beginnt «Le cri de la soie» des 1953 im algerischen Marnia geborenen Yvon Marciano. Nach einem Studium an der Ecole National Louis Lumière in Paris ist er seit 1982 mit Kurzfilmen aufgefallen, hat aber auch am Fernsehen verschiedentlich Regie oder die Kamera geführt. Mit «Le cri de la soie» debütiert der handwerklich begabte Filmemacher jetzt im Bereich des Spielfilms. Seine erste Arbeit vereint, vor allem im formalen Bereich, die Tugenden des *cinéma français*: stimmige, sinnliche, exquisite Bildgestaltung, dazu eine beachtliche Schauspielerführung und ein sicheres Flair für die sorgfältige Ausstattung. Dass sein Film leider allzusehr im Plakativen, Kulissenhaften, Starren verhaftet bleibt, wirkt sich jedoch nachteilig aus: Diese faszinierende, dunkel-erotische Geschichte bedürfte eines emotionaleren Rahmens. Dass der weitgehend fehlt, degradiert die Handlung allzu schnell auf ein intellektuelles Planspiel.

Bei den Vernehmungen im Gefängnishospital zeigt sich, dass Marie Benjamin Analphabetin ist und der Dialog mit ihr stellt sich als schweres Stück Arbeit heraus. Doch gerade diese Hindernisse scheinen Arzt und Patientin augenscheinlich zusammenzuschweissen. Bald entwickelt sich eine enge Verbindung zwischen den beiden, die aber von Beginn weg den Keim des Fatalen, des Gefährlichen in sich birgt. Der Arzt tastet sich willentlich zaghaft, doch wie von unsichtbaren Kräften gedrängt an die Psyche der geheimnisvollen Marie heran, verfällt aber gleichzeitig der Frau. So wird Marie zum verhängnisvollen Objekt seiner Begierde, wird weit mehr als ein wissenschaftlicher Studienfall. In diesem Reizklima schreibt er ein Buch und eine Vorlesungsreihe über ihre exemplarische Krankheitsgeschichte.

Die elektrisierende Kombination aller Elemente führt schliesslich zu einer ätzenden Beziehung, zu Gefühlswirren, die kaum anders zu entwirren sind als durch unausweichliche tragische Entwicklungen. «Le cri de la soie» erzählt von einer unmöglichen, aber grossartigen Liebe und von schmerzlichen Trennungsphasen: Marie ist bei allen Therapiebemühungen dazu verdammt, ihren Trieb auszuleben und somit straffällig zu werden. Und der Doktor leistet patriotisch aufrecht sinnlosen Kriegsdienst im fernen Marokko, wo er verwundet wird. Erst nach ein paar Jahren trifft sich das Paar wieder, ein noch tragischeres Liebesduo, durch gegenseitigen Respekt zwar engstens vereint, aber unfähig, innigst bis zum Letzten beieinander zu sein. Marie kann sich eben sexuelle, erotische Befriedigung nur durch die Projektion ihrer Lüste auf den Seiden-Fetisch verschaffen. Und Gabriel bleibt Gefangener (und im wahrsten Sinne des Wortes ein Blinder) von prüden Konventionen eines verharzten Bürgertums. Somit muss er unfähig sein, Maries geheime Leidenschaft gefühlsmässig zu verarbeiten – und das wäre deutlicher zu zeigen gewesen in diesem Film. Doch Yvon Marcianos gestalterische Kraft reicht dazu noch nicht aus. Es gelingt ihm kaum, das kopflastig konstruierte Handlungskorsett mit emotionaler Kraft filmisch aufzusprengen und damit die Verquickung von menschlicher Perversion mit dem sozialen Kontext der damaligen Zeit nachhaltig zu spiegeln. ■

Stealing Beauty

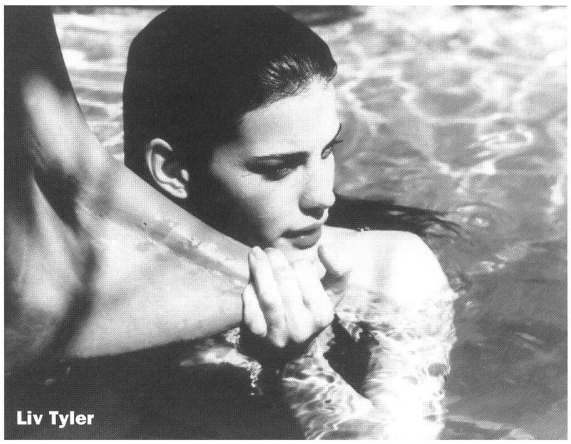
Io ballo da sola/Gefühl und Verführung

Regie: Bernardo Bertolucci
Italien/Frankreich/Grossbritannien
1996

Gerhart Waeger

Nach 15jähriger Tätigkeit im Ausland ist Bernardo Bertolucci nach Italien zurückgekehrt. «Es war eine vorsichtige Heimkehr», erklärt er, und meint damit, dass «Stealing Beauty» kein Film über die Zustände im heutigen Italien ist. Er handelt vielmehr, nach Bertoluccis eigenen Worten, «von einer Gruppe von Leuten, die Italien lieben und in einer Art kosmopolitischer Gemeinschaft in einem Haus auf einem toskanischen Hügel leben». Dieser Rückzug ins Private mag beim Autor politisch motivierter Frühwerke wie «Prima della rivoluzione» (1964) und «Il conformista» (1969) sowie des historischen Freskos «Novecento» (1976) ebenso überraschen wie die Beschränkung auf einige wenige ländliche Schauplätze bei einem Filmemacher, der mit «The Last Emperor» (1987) und «The Sheltering Sky» (1990) bewiesen hatte, wie sehr er dort den exorbitanten Aufwand und hier die grosse Geste zu schätzen wusste. Vielleicht hat Bertolucci den Sinn für innere Ruhe und die Verbundenheit mit der Landschaft während der Dreharbeiten zu «Little Buddha» (1993) und seiner Auseinandersetzung mit dem Buddhismus tibetischer Prägung entdeckt. Die für Bertolucci so ungewohnte elegische Leichtigkeit und kontemplative Ruhe verdankt «Stealing Beauty» zu einem guten Teil der Amerikanerin Susan Minot, die das Drehbuch schrieb. «Susan hat einen Ruf als Minimalistin, während ich mich mehr zu italienischem Barock und zum Melodrama hingezogen fühle», sagt der Filmautor. «Deshalb war die Zusammenarbeit mit ihr so faszinierend.»

Zu der erwähnten «kosmopolitischen Gemeinschaft» von Künstlern und Intellektuellen, die sich auf einem Landsitz inmitten der toskanischen Weinberge und Olivenhaine vor allem mit sich selber beschäftigen, stösst die 19jährige Amerikanerin Lucy Harmon (Liv Tyler). Sie ist auf der Suche nach zwei Männern, nach ihrem Vater, den sie aufgrund einer Tagebuchnotiz ihrer verstorbenen Mutter hier vermutet, und nach jemandem, den sie zum ersten Liebhaber ihres Lebens machen möchte. Die grössten Chancen hierzu hat zunächst der in der Nachbarschaft lebende junge Italiener Nicolo (Roberto Zibetti), in den sie sich anlässlich eines Besuches vor vier Jahren verliebte. Und bald stellen sich andere Bewerber ein.


Liv Tyler

Die quicklebendige Amerikanerin bringt Bewegung in die überalterte Gesellschaft, die sich in der ländlichen Kommune um Diana (Sinead Cusack), die einstige Freundin ihrer Mutter, geschart hat. Da sind Dianas Gatte, der Bildhauer Ian (Donal McCann), dessen expressive Plastiken das Anwesen beleben, der todkranke britische Schriftsteller Alex (eine eindrückliche Leistung von Jeremy Irons), Lucys Landsmann Richard (D. W. Moffett), der hier mit seiner Partnerin Miranda (Rachel Weisz) dem Nichtstun frönt, nicht zu vergessen der zynische Kunsthändler Guillaume (eine amüsante Chargenrolle für den über 80jährigen Jean Marais) sowie andere Gäste der ungezwungenen Zusammenkünfte, bei denen klug oder auch weniger klug über Gott und die Welt diskutiert wird. Die ziellos und unberührt vom politischen Alltag in den Tag hineinlebende Runde, die zuweilen entfernt an Gorkis «Sommergäste» und an Figuren aus Tschechow-Stücken erinnert, erfährt durch die Sinnlichkeit Lucys ein letztes Aufglimmen von eigener Lust und die Erkenntnis der unbarmherzig verrinnenden Zeit. «Stealing Beauty» trägt die überraschenden Züge eines Alterswerks.

In einem gewissen Sinne ist Bertoluccis neue Arbeit eine Art Umkehrung und Weiterentwicklung des 1972 entstandenen, damals als Skandalfilm gewerteten «L'ultimo tango a Parigi». Dort spielte Marlon Brando einen 45jährigen Amerikaner, der seine Lebensängste durch sexuelle Exzesse kompensiert. Wäre er von seiner Partnerin, der von Maria Schneider verkörperten 21jährigen Französin, am Ende nicht erschossen worden, hätte er 24 Jahre später gut in die Altherrenrunde der Freidenker aus «Stealing Beauty» gepasst. Der verzweifelte Tango zu zweit, der jenem Film den Titel gab, findet in «Stealing Beauty» sein Pendant in Lucys gelöstem Solotanz bei einem Mondscheinfest im benachbarten Herrenhaus. Die *Huis-clos*-Situation der leeren Wohnung schliesslich, in der sich das Paar aus «L'ultimo tango a Parigi» zu seinen Liebesspielen traf, erweitert sich in «Stealing Beauty» zur offenen, sonnendurchfluteten Landschaft. Beide Werke spiegeln das Lebensgefühl junger Menschen der Epoche, in der die Filme entstanden sind. In diesem Sinn hat «Stealing Beauty» gerade durch den Gegensatz zu Bertoluccis früheren Arbeiten einen festen Platz in dessen Gesamtwerk. ■

«Nur Steine und Idioten bleiben immer gleich» Gespräch mit Bernardo Bertolucci

Peter Krobath

Bernardo Bertolucci, war «Stealing Beauty» so etwas wie ein Arbeitsurlaub, den Sie nach den Grossprojekten der letzten Jahren nötig hatten?
Da mögen Sie recht haben. Die Dreharbeiten waren unglaublich friedlich und relaxed. Ich liebe die Toskana, und oft sass ich abends vor dem Haus, trank ein Glas Wein und dachte: «Das hier macht mir viel zuviel Spass, das kann kein guter Film werden.» Die Dreharbeiten meiner letzten Filme waren voller Hektik und Chaos, ich wusste schon gar nicht mehr, dass es auch anders geht. Nach «The Last Emperor» und «Little Buddha» war ich mir gar nicht mehr so sicher, ob ich jemals wieder einen kleinen Film machen kann, einen Film, der nicht gleich die ganze Welt in Aufregung versetzen will, sondern einfach nur Lebensfreude vermitteln soll.

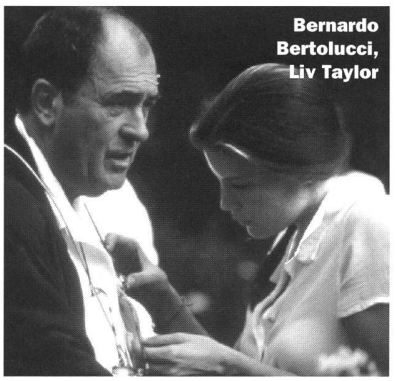
Sie sind jetzt 56 Jahre alt, im Film sehen Sie das Leben mit den Augen einer sehr jungen Frau. Kommt da zum Urlaub auch noch die Verjüngungskur?
Das war sicher nicht beabsichtigt, niemand macht Filme, um jünger zu werden. Aber ich hatte ein gutes Gefühl bei den Dreharbeiten, weil ich die Harmonie spürte, die sich zwischen mir und den jungen Menschen entwickelte. Wir verstanden uns quer über die Generationen.

Jeremy Irons spielt einen todkranken Dichter, den die Begegnung mit der jungen Frau Lucy einen letzten Moment lang mit frischer Kraft und Lebensfreude erfüllt. Ist das eine Rolle, in der Sie selber zu finden sind?
Nein, ich stecke in allen drei Hauptfiguren. Ich bin der Dichter, der Bildhauer und am meisten wohl die junge Frau. Ich habe auch Gedichte geschrieben als ich achtzehn war, ich sah die Welt mit ähnlichen Augen. Flaubert sagte: «Madame Bovary, c'est moi.» Ich sage: «Lucy, c'est moi.»

Ihr Vater, der selber ein berühmter Schriftsteller und Filmkritiker ist, sagte, dass «Stealing Beauty» eigentlich Ihr Debütfilm sei...
Damit meinte er wohl, dass ich ein völlig neues Gesicht von mir zeige. Ich nehme das als Kompliment. Für mich ist nichts schlimmer als die Vorstellung, mich im Kino zu wiederholen. Nur Steine und Idioten bleiben immer gleich. Es gibt so viele Regisseure, die im Lauf der Zeit zu manieristischen Abziehbildern ihrer selbst verkommen sind. Davor fürchte ich mich seit dem Tag, als mir ein Produzent vorschlug, eine Fortsetzung von «L'ultimo tango a Parigi» zu drehen. Eine schreckliche Idee, finden Sie nicht?

In Italien ist Ihr Film ein grosser Publikumserfolg, am Festival in Cannes wurde er von einem Teil der Presse geradezu frenetisch vernichtet. Wie verarbeiten Sie derartige Misstöne?
Wer drei Jahre mit buddhistischen Lamas verbracht hat, steht negativen Kritiken unglaublich gelassen gegenüber. Was sollte ich auch sonst tun? Da wird geschrieben, dieser Film wäre nicht typisch Bertolucci. Das ist für mich aber keine Beleidigung, sondern ein Kompliment. Genau das wollte ich machen: keinen typischen Bertolucci.

Planen Sie, nun wieder mehr Filme in Italien zu drehen?
Anfang der achtziger Jahre musste ich Italien verlassen, weil ich das allgegenwärtige Klima der Korruption nicht mehr ertragen konnte. Ich konnte nicht mehr atmen, nicht mehr arbeiten, ich begann, meine Heimat zu hassen. Und als ich nach mehr als zehn Jahren zurückkam, musste ich mir Italien erst wieder erobern. Ich wollte das Land mit den Augen eines Touristen sehen – das ist quasi die Optik von «Stealing Beauty». Jetzt bin ich bereit, einen anderen Film zu machen. Ich möchte eine Art weiteren


Bernardo Bertolucci, Liv Taylor

Teil von «Novecento» drehen, einen Film, welcher der heutigen Generation die Werte der 68er-Bewegung erklärt. Wir wollten damals die Welt verändern, wir lagen im ständigen Konflikt mit unseren Eltern, aber die Kinder von heute haben nur noch Konsum im Kopf. Was ist da geschehen? Ich möchte ihnen zeigen, dass es auch noch andere Werte gibt. Die 68er sind die Eltern der heutigen Generation. Hoffnung, Leidenschaft, Liebe – warum konnten sie die Werte, für die sie damals so leidenschaftlich gekämpft haben, nicht weitergeben?

Das klingt, als wollten Sie zu Ihren politischen Wurzeln zurückkehren.
Mir geht es nicht um die 68er-Bewegung, sondern um die Gegenwart in Bezug darauf. Als mir während der letzten Wahlen klar wurde, welche Faszination die extreme Rechte auf die heutige Jugend ausübt, machte mich das nervös. Wie können junge Menschen diese Parteien wählen? Die Antwort ist: Sie wissen gar nicht, was die extreme Rechte ist. Es gibt kein Geschichtsbewusstsein mehr, und das möchte ich ändern.

Mit der Erinnerung an 1968 ist auch viel Enttäuschung verbunden...
Ja, doch die positiven Erinnerungen überwiegen. Wir wollten etwas verändern, wir hatten Utopien. Genau darum geht es – ich vermisse Utopien. ■

Independence Day

Regie: Roland Emmerich
USA 1996

Franz Everschor

Während auch andere Filme dieses Sommers (zum Beispiel «Mission: Impossible» oder «Eraser») mit der Wiederbelebung von Vorbildern spekulieren, hat Roland Emmerich die amerikanische Kinogeschichte geradezu pauschal für ein Sammelwerk der unfehlbaren Effekte ausgeplündert. «Independence Day» macht Anleihen bei den Science-Fiction-Filmen der fünfziger, bei den Katastrophenfilmen der siebziger Jahre und bei den Kriegsfilmen aller erdenklichen Perioden. Angeblich schrieb er die Story mit seinem Partner Dean Devlin in knappen vier Wochen. Sie erschien den Produktionschefs der Fox wohl so überzeugend, dass die Autoren nicht einmal die heute üblichen Überarbeitungen hinnehmen musste. Bei Licht betrachtet sind es auch nicht die Story und ihre Helden, die den Film in Bewegung halten, sondern die lexikografischen Bezüge auf vertraute Action-Muster, für deren Initiierung Geschichte und Personen nichts als Stichworte liefern.

Ohne viel Federlesens annonciert die Ankunft eines riesigen Mutterschiffs von fernen Planeten den Beginn eines «Kriegs der Welten». Eines ungleichen Kriegs, wie es zunächst scheint, denn die Ausserirdischen sind den Erdlingen in der Entwicklung weit voraus. Sie nötigen dem noch sehr jungen Präsidenten der Vereinigten Staaten (Bill Pullman) beständige Sorgenfalten ab. Die *aliens* lassen keinen Zweifel daran, dass sie es mit der Eroberung ernst meinen. Eine Stadt nach der anderen geht in Flammen auf. Doch dann kommt ein rettendes Computer-Genie (Jeff Goldblum) ins Spiel, das einen Plan hat, wie man den Eindringlingen das Handwerk legen könnte. Zu dessen Realisierung bedarf es nur noch eines todesmutigen Kampffliegers aus dem Golfkrieg (Randy Quaid) und eines Präsidenten, der nicht – wie einst Bill Clinton – den aktiven Militärdienst ablehnt. Der Kalte Krieg ist endgültig zu Ende. Angesichts des Weltuntergangs reichen sich ehemalige Feinde zum gemeinsamen Kampf die Hände – der Sieg bleibt allerdings letztlich allein den amerikanischen Superhelden zu verdanken.

Natürlich haben die Drahtzieher des Katastropheneinsatzes auch Angehörige. Man trifft seine entfremdete Frau im Weissen Haus wieder, schleppt einen besserwisserischen Vater hinter sich her, ehelicht nach geschlagener Schlacht die verlassene Freundin oder verliert sogar die First Lady im Chaos der zerstörten Städte. Emmerich weiss, dass man selbst im Special-Effects-Kino die Grundregeln des Popcorn-Movies nicht ausser acht lassen darf. Doch die Beziehungen, die hier aus den Trümmern aufblühen, sind ebenso kalkuliert wie die Spannungskurve. Amerikanisches Publikum muss man bei allem packen, was ihm heilig ist: seiner Hochachtung vor Ehre und Tapferkeit (sei sie noch so dämlich), seinem Familiensinn (sei er noch so gegenwartsfremd) und – vor allem – seinem Patriotismus (sei er noch so hohl und unbegründet). «Independence Day» reüssiert auf all diesen Gebieten wie ein übertalentierter Musterschüler.

Der eigenen «Rehabilitierung» sollen dann Szenen wie die in der Wüste von Nevada dienen, wo der Film überraschenderweise an reale Debatten in Teilen der amerikanischen Öffentlichkeit anknüpft. Ein auch im europäischen Fernsehen gezeigter Dokumentarfilm setzte unlängst die Diskussion über die sogenannte «Area 51» wieder in Gang. Augenzeugen behaupten, dass Ende der vierziger Jahre in Roswell (New Mexico) ein ausserirdisches Raumschiff niedergegangen sei, dessen Insassen von der US-Regierung nach Nevada gebracht worden seien – ein Vorkommnis, das vom Pentagon bis heute reiner Phantasterei zugeschrieben wird, obwohl die «Area 51» noch fünf Jahrzehnte nach dem Desaster unter strengstem Verschluss bleibt. «Independence Day» öffnet die Tore für alle Ufo-Gläubigen und gestattet dem Publikum eine «unheimliche Begegnung» mit dem ersten Ausserirdischen, der je amerikanischen Boden betrat.

So grobgerastert die Story aussieht, so berechnend trifft sie die Anfälligkeiten des Publikums. Niemand scheint ihr übelzunehmen, dass Filme wie Robert Wises «The Day the Earth Stood Still» (1951), Byron Haskins «The War of the Worlds» (1953) oder Andrew Martons «Crack in the World» (1964) ähnliches mit begrenzten Mitteln schon vor langem besser umgesetzt haben. Emmerich kann sich heute über weite Strecken ganz auf das beeindruckende Arsenal der Tricktechnik verlassen, wiewohl diese nur selten die Qualität eines «Jurassic Park» erreicht. Auch wenn man sich bei der so plakativen wie fragwürdigen Ideologie des Films nicht wohl fühlt, muss man zugeben, dass er auf seine unverfrorene Art für die Mehrzahl des Publikums funktioniert. Es bekommt, was es für sein Geld erwartet: die grösste Katastrophen-Show der Welt.

Bereits sechs Tage nach seiner Premiere übersprang «Independence Day» in den USA die Marke von 100 Millionen Dollar Kasseneinnahmen. Niemand glaubt im Ernst, dass der Film diesen Ansturm ohne massive Nachhilfe von Marketing-Leuten geschafft hätte. Rund 25 Millionen Dollar hat Fox für die Werbung ausgegeben, doch es war weniger der Aufwand als die Planung und das Timing, die den Effekt ausgelöst haben. Von Anfang an stand das Startdatum fest: 4. Juli 1996, der amerikanische Unabhängigkeitstag. Auf dieses Datum schoss sich das Marketing ein. Beispielsweise erschien bereits im Weihnachtsmonat 1995 ein Trailer, der zu Bildern der Vernichtung des Weissen Hauses das Weltende für den 4. Juli annoncierte. Die US-Kinos gaben dem Film mehr Raum als je einem zuvor: In fast 3000 Theatern wurde «Independence Day» gleichzeitig gestartet und in einigen von ihnen rund um die Uhr, also auch nachts, gezeigt. Ausverkaufte Häuser waren die Folge. Wenn schon nicht für besondere Originalität, so doch für wirksames Marketing wird «Independence Day» in die Filmgeschichte eingehen. ■

Twister

Regie: Jan De Bont
USA 1996

Daniel Däuber

Hätte das Filmfestival Locarno dieses Jahr den amerikanischen Sommer-Kinohit «Twister» des holländischstämmigen Regisseurs Jan De Bont auf der Piazza Grande zeigen können wie dessen Erstling «Speed» vor zwei Jahren, hätte nicht nur die monumentale Leinwand (26 mal 14 Meter) samt modernster Projektionstechnik ihre Leistungsfähigkeit unter Beweis stellen können. Auch die 10'000 Watt der Tonanlage wären bei diesem Wirbelsturm-Abenteuer gefordert gewesen. Sie hätten dem Open-air-Publikum selbst bei wirklichem krachenden Donner an den Ufern des Lago Maggiore weismachen können, solch befürchtetes Wetterpech beschränke sich auf die Filmillusion. Welch böses Erwachen, wären die Leute dann von einem Gewitterregen heimgesucht und von dem Bild- und Tonbombardement von «Twister» durchgeschüttelt worden!

Damit sei angedeutet, wohin der Film zielt: auf die Sinne und Eingeweide eines nach immer spektakuläreren Erlebnissen (in der Art eines Trips im Vergnügungspark) dürstenden Publikums. In Amerika erreichte «Twister» mit dieser Ausrichtung ein Massenpublikum und spielte in zwölf Wochen mehr als 230 Millionen Dollar ein. Dass für einen solcher Kassenerfolg zugkräftige Namen in der Besetzung und ein vielschichtiges Drehbuch eher hinderlich sind, kann zwar nicht belegt, soll aber als Vermutung angemerkt werden.

Geradlinig schreitet der Film vom traumatischen Erlebnis der kleinen Jo – bei dem ihr Vater von einem Tornado getötet wird – voran zur jetzt erwachsenen Wissenschaftlerin (Helen Hunt), die sich mit einer gehörigen Portion Intuition und Eigensinnigkeit in die Erforschung der unberechenbaren Wirbelstürme verbissen hat. Dabei ist die Versöhnung mit ihrem scheidungswilligen Mann (Bill Paxton) und die Bekanntschaft mit dessen neuer Verlobten, einer hysterischen Therapeutinnen-Karikatur (Jamie Gertz), bloss Nebensache.

Helen Hunt, Bill Paxton

In erster Linie geht es darum, den Stürmen, die mit ihrer unbändigen Kraft Mensch und Tier bedrohen und alljährlich Spuren verheerender Verwüstung hinterlassen, nachzujagen und dabei den eigens für aufschlussreiche Messungen konstruierten Apparat – augenzwinkernd nach der Hauptfigur aus Victor Flemings «The Wizard of Oz» (1939) benannt – im Zentrum eines Tornados zu plazieren. Das gab der für die Spezialeffekte zuständigen Crew die Möglichkeit, der neuesten Computer-Hard- und Software allerlei unglaubliche, noch nie gesehene Bilder zu entlocken. Denn welches Kamerateam begibt sich schon in das Auge einer Windhose, die sogar ganze Bäume und Häuser wie Utensilien aus dem Sandkasten durch die Luft wirbelt? Leider zeigt sich da ein weiterer Schwachpunkt des Films, dem dritten neben der eindimensionalen Story und den flachen Charakteren: Man stellt sich auf die zunehmende Zerstörungskraft der gezeigten Tornados ein und erwartet immer noch ein bisschen mehr. Werden zu Beginn «bloss» Häuser abgedeckt und Bäume entwurzelt, fliegen später immerhin Kühe durch die Gegend, durchbohren fliegende Autos eine Scheune oder kracht ein tonnenschwerer Tanklaster in freiem Fall auf eine Überlandstrasse. Dass einem dieses ganze Getöse, verstärkt noch durch die zitternde Kamera, sobald Action in Sicht ist, trotzdem ziemlich kalt lässt, dürfte an der mangelnden emotionalen Anbindung liegen (die beispielsweise Steven Spielberg meisterhaft wachzurufen versteht): Niemand wächst einem ans Herz, um den/die einem bange würde, sobald sich die Blätter unheilschwanger im Wind zu bewegen beginnen. Zudem kommt auch kein Zweifel daran auf, dass es schlussendlich doch gut ausgehen wird und die «Richtigen» überleben werden.

Böse Zungen mögen anfügen, Mitproduzent Steven Spielberg habe «Twister» absichtlich nicht auf das Niveau von «Jurassic Park» (1993) gehoben, um den Titel des Blockbuster-Königs für sich allein in Anspruch nehmen zu können. Immerhin soll ja die Fortsetzung um das Dinosaurier-Eiland (Titel: «The Lost World»), für die er sich ausnahmsweise überreden liess, auch wieder ein Knüller werden und «Twister» in der einen oder anderen Weise übertreffen... ■

Kansas City

Regie: Robert Altman
USA 1996

Michel Bodmer

Carolyn (Miranda Richardson), die laudanumsüchtige Gattin des demokratischen Politikers Henry Stilton (Michael Murphy), staunt nicht schlecht, als ihre neue Maniküre plötzlich eine Knarre zückt. Aber Blondie (Jennifer Jason Leigh), eine Telegrafenbeamtin, die zu viele Jean-Harlow-Filme gesehen hat, hat sich in den Kopf gesetzt, Carolyn zu entführen, um sich Henrys Einfluss in Kansas City zu erpressen und so ihren eigenen Ehemann Johnny O'Hara (Dermot Mulroney) zu retten. Johnny hat nämlich, als Schwarzer verkleidet, den schwarzen Glücksspieler Sheepshan Red (A.C. Smith) ausgeraubt und ist alsbald von den Leuten des schwarzen Gangsters und Jazzklub-Besitzers Seldom Seen (Harry Belafonte) geschnappt worden. Nun will Seen an Johnny ein Exempel statuieren und überlegt sich die wirksamste Methode dafür, derweil sich nebenan im Hey-Hey-Club Jazz-Grössen wie Coleman Hawkins und Lester Young mit ihren Saxophonen duellieren, unter dem verzückten Blick des 14jährigen Charlie Parker.

Blondies Odyssee mit Carolyn führt durch die Höhen und Tiefen von Kansas City im Jahre 1934, wo der korrupte Demokrat «Boss» Pendergast mit Hilfe von brutalen Handlangern mitten in der Wirtschaftskrise einen Freiraum für Jazz und Alkohol offengehalten hat. Henry Stilton wird unterwegs nach Washington ausfindig gemacht und setzt die komplizierte politische Maschinerie zwischen Pendergast, dem Mafioso Lazia und der schwarzen Unterwelt in Gang. Unterdessen erfahren die beiden gegensätzlichen Frauen mehr voneinander; vom traumatischen Verlust eines Kindes ist da die Rede, von der Liebe zum Ehemann und von anderem, das Frauen jenseits von Klassenfragen beschäftigt. Carolyn lässt eine Fluchtmöglichkeit ungenutzt verstreichen.

Altman wäre nicht Altman, wenn er die etwas kolportagehafte Geschichte linear und als konventionellen *film noir* erzählte. Vielmehr macht er den etwas abgewetzten Plot zum roten Handlungsfaden, der durch eine komplex verschachtelte, leicht romantisierende, aber keineswegs rosige Hommage an seine Heimatstadt führt. Kansas City ist ein quasirechtsfreier Raum; die Politik hat mit Demokratie wenig zu tun. Wahlen werden getürkt, und wer nicht spurt, wird halbtot geschlagen. Die Bemühungen der weissen Sozialarbeiterinnen um die unterprivilegierten Schwarzen wirken unbeholfen und nutzlos; Seldom Seen und Johnny O'Hara tragen mit fataler Konsequenz den Rassenkonflikt aus, während sich die soziale Kluft zwischen der cleveren, aber chancenlosen Blondie und der opiumbenebelten, aber wohlbestallten Carolyn trotz scheinbarer Annäherung letztlich als unüberbrückbar entpuppt.

Altmans und Frank Barhydts (Buch) Blick zurück ist eher noch pessimisti-

«Ein logischer Ablauf hat mich nicht interessiert»

Gespräch mit Robert Altman

Michel Bodmer

«Kansas City» sollte ursprünglich ein einstündiger Fernsehfilm werden und lag dann eine Zeitlang in der Schublade, während Sie an anderen Filmen arbeiteten.
Die Geschichte war ursprünglich ein Dialog zwischen den beiden Frauen, es hätte also ein Hörspiel sein können. Frank Barhydt und ich schrieben das Buch, während wir am Schnitt der Harold-Pinter-Stücke «The Room» und «The Dumb Waiter» arbeiteten, die ich fürs Fernsehen gedreht hatte. Die Leute sagten uns: Bitte gebt uns noch mehr Fernsehmaterial. Also unterbreiteten wir ihnen diese Idee. Doch sie sagten: Wir wollen keine historischen Stoffe. Da legte ich das Projekt beiseite, aber es liess mich dann doch nicht los. Allmählich erkannte ich, dass es eine ideale Möglichkeit bot, Jazz in einem Film zu verwenden.

Aber Sie hatten nie im Sinn, daraus ein Jazz-Musical zu machen?
Man versucht, Jazz auf viele mögliche Arten im Film zu verwenden, und doch kommt man immer auf dasselbe zurück: Die Story muss letztlich immer von einem Jazz-Musiker handeln, denn sonst kann man die Musik nicht gut integrieren. Doch das wollte ich nicht machen, ich wollte keine Mingus-Story, Glenn-Miller-Story oder Charlie-Parker-Story realisieren. Und da fiel mir plötzlich ein: Wenn unsere Story wie Jazz gestaltet wird und unsere Darsteller imstande sind zu improvisieren, dann können sie wie Musikinstrumente improvisieren.

Ich möchte, dass das Publikum den Film impressionistisch aufnimmt. Es erfährt nicht viel darüber, was wirklich geschehen ist, es bleiben viele Fragen unbeantwortet. Ich könnte sie logisch beantworten, und in einer bestimmten Art von Film könnte man zeigen, welche Manipulationen das, was letztlich passiert, zuwege gebracht haben. Aber das hat mich nicht interessiert, denn in einem Lied macht man das auch nicht. Vielmehr lässt man dem Publikum Spielraum, und es begreift irgendwie.

Wie alt waren Sie, als Sie von Kansas City wegzogen?
Achtzehn.

Enthält der Film autobiografische Elemente?

Robert Altman mit Darstellern während den Dreharbeiten

scher als ihr illusionsloses Gegenwarts-Fresko «Short Cuts» (ZOOM 1/94). Im Unterschied zu diesem allerdings lassen die Figuren und ihre Geschicke in «Kansas City» trotz beachtlicher schauspielerischer Leistungen von Jennifer Jason Leigh, Miranda Richardson und Harry Belafonte weitgehend kalt; daran ändert auch die Liebe zum historischen Detail wenig. Liegt es vielleicht just an jenem musikalischen Konzept, das Altman dem Film zugrundelegt und wonach die Figuren nur «Soli spielen» statt wirklich zu interagieren? Diese reichlich abgehobene Idee, die Figuren und ihre Darsteller wie Instrumente eines Jazz-Orchesters zu handhaben, erweist sich als zweischneidig: Zur Illustration einer existentialistischen Welt, wo Gegensätze zwischen Rassen und Klassen unlösbar sind, mag dieser Ansatz dienen, aber für das Publikum wird die Identifikation mit solchen Figuren schwierig – das angestrebte filmische Jazz-Erlebnis gerät zu *cool* für die Ära eines Lester Young oder eines Coleman Hawkins. So bleiben denn die musikalischen Einlagen im Hey-Hey-Club, die Hal Willner mit seiner gewohnten Sorgfalt rekonstruiert hat, zumindest für Jazz-Fans das einzige, was nicht nur Respekt gebietet, sondern auch etwas Begeisterung aufkommen lässt.

Man mag dafür dankbar sein, dass Altman sich nach seinem oberflächlichen Mode-Jux «Prêt-à-porter» (ZOOM 3/95) wieder substantielleren Dingen zugewandt hat und auf Themen aus Frühwerken wie «McCabe & Mrs. Miller» (1971) oder «Thieves Like Us» (1973) zurückgreift. Im Vergleich zu solchen Vorläufern jedoch wirkt «Kansas City» allzu spröde und repetitiv und muss sich einen klassischen Jazz-Vorwurf gefallen lassen: It don't mean a thing if it ain't got that swing. ■

Eine ganze Menge, aber wenig private. Der Film erzählt Geschichten, die man sich damals erzählte. Charlie Parkers Mutter Addie zum Beispiel war wirklich Putzfrau bei Western Union. Ihr Haus im Film ist dem, das sie besass und in dem Charlie aufwuchs, sehr ähnlich. Alle Figuren haben reale Vorbilder, mit Ausnahme von Blondie, die eine reine Erfindung ist.

Wie kamen Sie dazu, Harry Belafonte zu besetzen?

Harry war vor allen anderen involviert. Er sollte Seldom Seen spielen, und so fingen wir an, mit ihm über diese Figur zu sprechen. Er entwickelte die Figur, er schrieb eine Menge ihrer Monologe, er brachte auch die schwarze Einstellung hinzu. Es wäre ziemlich albern, wenn ich versuchen wollte, einen Monolog zu schreiben, der besagt, was zu jener Zeit in Amerika einem Schwarzen durch den Kopf ging. Aber er hat da eine Haltung, die auf persönlicher Erfahrung beruht.

Offenbar wollen Sie nach «Kansas City» einen zweiten «Short Cuts»-Film drehen, aber nun haben Sie Krach mit der Produktionsfirma Ciby 2000.

Allerdings. Ich hatte einen Vertrag mit der Firma, und jetzt wurde mir gesagt, dass sie den Film nicht machen wollen. «Short Cuts» war in Europa ein grosser Erfolg, aber in Amerika war es ein Flop.

Was wird aus dem Film? Werden Sie ihn trotzdem drehen?

Ich verklage Ciby 2000. Einstweilen kann ich nicht damit anfangen. Die Produktionsfirma will den Film nicht machen, weil man ihr gesagt hat, es würde in Amerika kein kommerzieller Erfolg werden. Der Gesellschaft geht es allgemein nicht sehr gut. Ich zweifle, dass sie noch lange im Geschäft sein wird, und so hat man entschieden, dieses Projekt nicht zu realisieren. Aber die Firma ist verpflichtet, mich zu bezahlen, weil ich eineinhalb Jahre in die Arbeit am Drehbuch und andere Vorbereitungen gesteckt habe. Das muss nun zuerst geklärt werden. Und wenn es soweit ist, gehe ich mit dem Stoff zu jemand anderem.

Welches Projekt würden Sie als nächstes machen wollen, wenn Sie das Geld dazu hätten? Eine Verfilmung des Theaterstücks «Angels in America»?

Das Geld für «Angels» wird sich zu meinen Lebzeiten wohl kaum auftreiben lassen. Es ist ein Schwulen-Thema und zwar ganz offen, also nicht eines von diesen Stücken, wo man nur davon spricht, was hinter der Schlafzimmertür vor sich geht. Wenn Sie das Stück kennen, wissen Sie, dass es nun mal ist, wie es ist. Zudem hat es zwei Teile, es gäbe also zwei Filme. Zeigen Sie mir eine Filmgesellschaft oder einen Verleiher, die bereit sind, in zwei solche Filme zu investieren. Denn wenn der erste durchfällt, hat auch der zweite keine Chance. Alle fragen mich: Wann wirst du «Angels» machen? Und ich sage: Schickt mir jemanden mit einem Sack voll Geld, dann fangen wir morgen früh damit an. ■

James and the Giant Peach

James und der Riesenpfirsich

Regie: Henry Selick
USA 1995

Daniel Kothenschulte

In «Nightmare Before Christmas» (1994), Henry Selicks und Tim Burtons erstem gemeinsamen Puppentrickfilm, gibt es eine Szene, in der ein Kind in seinem Weihnachtspäckchen einen Schrumpfkopf entdeckt: In den Alpträumen der beiden Filmemacher haben Kinder nicht viel zu lachen. Dass man sich diesmal einem im angelsächsischen Sprachraum bekannten Kinderbuchklassiker zuwandte, ändert wenig. «James and the Giant Peach» ist ein Kunstwerk zwischen den Stühlen: Roald Dahls Riesenpfirsich haben Selick und Burton geradewegs in die schmale Spalte zwischen Kinder- und Erwachsenenwelt gesteuert. Es ist ein in seinem Stimmungsgehalt wie in seiner visuellen Phantasie ebenso imponierender wie schwer fasslicher Film, in seiner künstlerischen Autonomie so radikal wie widerborstig gegenüber Publikums-Erwartungen.

Das kommerzielle Desaster scheint bewusst in Kauf genommen. Dass Kinder als Publikum hier kaum erwünscht sind, wird schon in den ersten Minuten klar. In einer stilisierten Postkartenidylle – Anfang und Ende sind als Realfilm gedreht – erlebt der junge James mit seinen liebevollen Eltern einen Badetag am Meer. Den Blick in die Wolken gerichtet, lassen sie ihre Vorstellungskraft schweifen. Welche Assoziation auch genannt wird, schon zeigt sich am Himmel die entsprechende Form. Dabei bemerkt der Erzähler ohne einen Hauch Erschütterung in der Stimme, dass James an dem Tag seine Eltern verlieren werde. Aus den Wolken rast ein riesiges Nashorn – und macht James zum Waisenkind. In der nächsten Sequenz erlebt man ihn, zu Aschenputteldiensten degradiert, in der schäbigen Hütte seiner beiden sadistischen Tanten. Selick inszeniert diese Spielszenen vor windschiefen Pappkulissen. Auch der geistreiche Charme dieses Verfremdungseffekts, eines Ambientes zwischen Laientheater, frühem Fernsehen und «Das Cabinet des Dr. Caligari» (1919), dürfte sich nur einem erwachsenen Publikum erschliessen.

Trost im Unglück ist für James der Besuch eines geheimnisvollen alten Mannes, der ihm eine Tüte mit leuchtenden grünen Würmchen schenkt. Zwar hüpfen die meisten gleich heraus, doch ereignet sich am Ort kurz darauf ein geheimnisvolles Schauspiel: Aus einem knorrigen Baum wächst ein Pfirsich, der bald riesige Ausmasse annimmt. Was für die Tanten ein Anlass für einen Einstieg ins Schaustellergewerbe ist, erlaubt James die Flucht. Im Inneren der Frucht findet er neue Freunde: Herrn Würmle, Fräulein Marienkäfer, Herrn von Heuschreck, Frau von Glühwurm, Mademoiselle Spinne und Herrn Tausendfuss. Letzterer ist es, der den Stengel des Pfirsichs durchnagt und die Freunde damit auf eine abenteuerliche Reise schickt.

Der Animationsfilm ist auch in seinen Sternstunden oft eine Mixtur aus divergierenden Stilmitteln, aus hoher und trivialer Kunst, Anspruch und Unterhaltung. Vielleicht ist es gerade dieser Mut zum Experiment, der ihm seine künstlerische Legitimation erhalten hat und noch immer auf weitere Entwicklungen neugierig macht. Gerade angesichts der uniformen Glätte moderner Zeichentrickfilme muss man dies verteidigen – auch bei einem partiell gescheiterten, in anderen Teilen aber genialischen Film wie diesem. Er zeigt Höhepunkte der Animation, oft allerdings wirkt die Kombination von Puppen- und Computeranimation auch steril. Daneben stehen ermüdende Passagen, an denen die deplaziert wirkenden, lieblosen Songs Randy Newmans entscheidenden Anteil haben. Es ist nahezu unverständlich, dass der Komponist von «Toy Story» (ZOOM 4/96) hier seine charakteristische Ironie völlig aus dem Spiel liess und sich in die Niederungen zweitklassiger Broadway-Revuen begab.

Obwohl Dahls Buch 1961 erschienen ist, scheinen es die Autoren der Filmvorlage wie ihr Komponist in die Ärmlichkeit der unmittelbaren Nachkriegszeit zurückdatieren zu wollen. Eine bittere Melancholie liegt über dem Überlebenswillen dieses greisenhaften Kindes, dessen traurige Augen den Tränen näherstehen als dem Lachen. Eine Empfindung solch schmerzlichen Verlustes ist seit «Pinocchio» (1940), «Dumbo» (1941) und «Bambi» (1942) nicht mehr im Trickfilm artikuliert worden. Kinder möchte man davor verschonen, gerade weil die Emotionalität so kunstvoll und treffend evoziert worden ist. Die Geschichte selbst, die in ihrer episodischen Struktur ein wenig an Disneys «Alice in Wonderland» (1951) erinnert, wirkt brüchig und uneben. Leider entschloss man sich, das erste Drehbuch Dennis Potters («The Singing Detective», 1986) aufzugeben. Einer zweiten Fassung von Jonathan Roberts («The Lion King», 1994) folgte die dritte von Karey Kirkpatrick, bis Roberts erneut zugezogen wurde. Viele Köche wirkten an diesem Brei, der nur wegen seiner immer wieder erstaunlichen Zutaten geniessbar ist. Es ist, wie Roald Dahl formulierte: «Ein Pfirsich ist sehr nett, eine wunderbare Frucht. Er ist hübsch, er ist gross und matschig. Man kann hineinkriechen, und in der Mitte befindet sich ein wunderbarer Kern, mit dem man spielen kann.» Es ist dieses Spiel, das immer wieder Erstaunliches zutage fördert. ■

Moonfleet

Regie: Fritz Lang
USA 1955

Das Schloss im Schatten

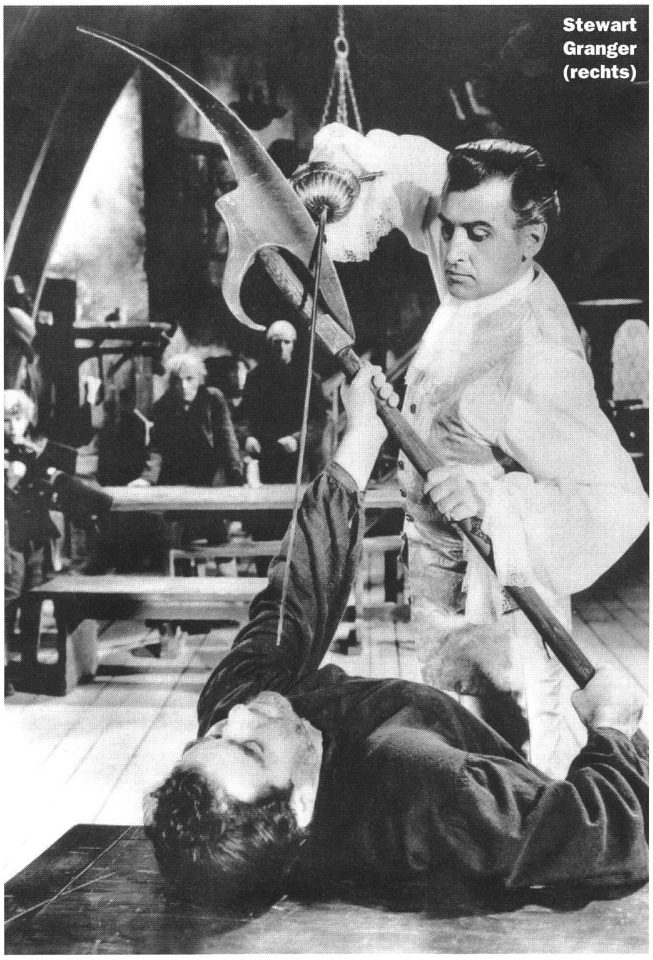
Martin Schlappner

«Moonfleet», nach einem Roman von John Meade Faulkner gedreht, ist zum romantischen Abschied Fritz Langs von Hollywood geworden. Oder sagt man besser: Der Romantiker Fritz Lang hat mit diesem Film, der seine eigene Poesie hat, von Hollywood Abschied genommen? Zwei Kriminalfilme folgten danach noch, «While the City Sleeps» (1955) und «Beyond a Reasonable Doubt» (1956). Dann kehrte der Meister nach Europa zurück, nach Deutschland, das er Hitlers wegen einst verlassen hatte.

Was unter dem Titel «Moonfleet» allerdings in die Kinos gekommen war, war der Film nicht ganz, den Fritz Lang gedreht hatte. Seine Enttäuschung war es, dass nach seinem Weggang bei MGM, die ihn doch gerade für diesen Film, zwanzig Jahre nach «Fury» (1936), wieder in ihre Ateliers geholt hatte, die Dramaturgen den Schluss gegen den Sinn, den der Autor «Moonfleet» gegeben hatte, abänderten.

Seinem Inhalt nach ist «Moonfleet» eine Schmugglerballade, die an Südenglands Küste im achtzehnten Jahrhundert spielt. Sieht man von Fritz Langs Western ab, ist «Moonfleet» so der einzige in Amerika entstandene Film, der in der Vergangenheit spielt. Held ist John Mohune (Jon Whiteley), und aus der Sicht dieses Jungen ist der Film psychodramatisch aufgebaut. Die Handlung folgt nicht einem diskursiven Zusammenhang, sondern ist subjektiv den Erlebnissen des Knaben zugeordnet. So geht Beunruhigung von ihr aus, denn sie entwickelt sich gemäss diesen Erlebnissen – unzusammenhängend also.

Von seiner Mutter, die fernab von ihrem Geburtsort im Herrenschloss von Moonfleet gestorben ist, auf den Weg nach Hause geschickt, taucht der Junge eines Nachts in diesem jetzt verfallenen Haus auf. Bei Mister Fox (Stewart Granger), dem einstigen Verehrer der Mutter, den deren Familie seinerzeit aus dem Herrensitz hatte peitschen lassen, hofft er Aufnahme zu finden. Fox ist im Kreis einer hedonistisch ausufernden Gesellschaft zu einer Art von respektiertem Edelmann aufgestiegen. Er ist der Räuberhauptmann, der die Reichen und die Feinen, ohne dass sie es ahnen, ausnimmt; doch nicht, um den Armen zu helfen.


Stewart Granger (rechts)

Unwillig zum Adoptivvater geworden, entdeckt Fox, der zunächst nur mit Abweisung und Grobheit reagiert, in sich Verantwortung; zuletzt gar wird er für den Jungen sterben. Eben diesen Tod unterschlägt der neu montierte Film. Entgegen der erklärten Absicht Fritz Langs, bei dem die Flucht des Bandenbosses auf einer Segelbarke die Flucht eines Toten ist, dessen Hand das Segel führt. Und doch leuchtet es wohl jedermann ein, dass der Schluss nur so, wie Fritz Lang ihn geplant und gefilmt hat, beschaffen sein musste – denn so nur erhält die Fatalität, die im Mass, wie Fox seinen guten Kern wieder entdeckt, Sinn macht, ihre Glaubwürdigkeit. Und an der Fatalität war Fritz Lang denn doch gelegen.

Dass sie sich vollziehen muss, erhellt einzig schon die Szenerie des Films, ein Schloss auf hoher Klippe überm Meer, ein Haus im Verfall, ein Spielort der schiefen Ebenen, brüchigen Böden, der Gräben, geheimen Keller und abgründigen Brunnen. Da gibt es im Abgleiten zuletzt kein Halten mehr. Und schliesslich spielt Stewart Granger den Schmugglerkönig zwar mit der ihm eigenen Eleganz, doch ganz gegen sein sonstiges Image des Leichtsinnigen, mit der Melancholie dessen, der im tiefsten seinen Untergang akzeptieren wird. Das war an diesem 1993, kurz nach seinem achtzigsten Geburtstag verstorbenen Schauspieler eher ungewohnt. ■