Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 48 (1996)
Heft: 11

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

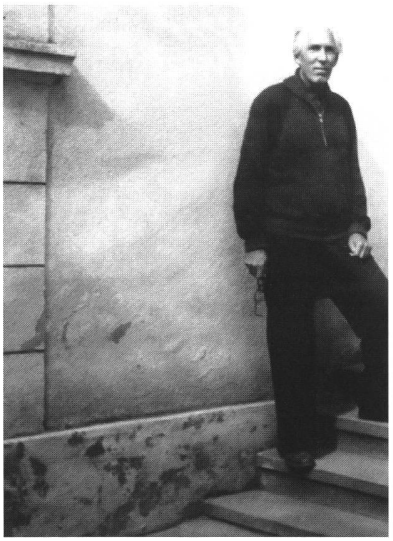
Noel Field – der erfundene Spion

Regie: Werner Schweizer
Schweiz/Deutschland 1996

Alexander J. Seiler

Mehr und mehr wird der Dokumentarfilm zu einem eigenständigen Zweig der Geschichtsschreibung – oder soll man sagen, mehr und mehr geschieht Geschichtsschreibung im Medium des Dokumentarfilms? So oder so: Die gegenseitige Annäherung ist nicht nur die Folge, sondern zugleich auch ein Vehikel beiderseitiger Emanzipation. Während der Dokumentarfilm sich nicht zuletzt in der Auseinandersetzung mit der Zeitgeschichte zusehends von der blossen «Dokumentation» löst, erschliesst das komplexe Instrumentarium des Films der Geschichtsschreibung gleichsam eine neue Syntax zwischen Indikativ und Konjunktiv, zwischen Feststellung und Vermutung, zwischen Objektivität und Subjektivität.

Nach «Er nannte sich Surava» (ZOOM 4/95) von Erich Schmid und «Devils Don't Dream!» (ZOOM 4/96) von Andreas Hoessli ist Werner Schweizers «Noel Field – der erfundene Spion» innerhalb von knapp zwei Jahren bereits der dritte lange Dokumentarfilm eines Schweizer Autors, in dessen Zentrum eine umstrittene Figur der Zeitgeschichte steht. Den drei Figuren ist gemeinsam, dass sie Zeitgeschichte nicht nur machten und prägten, sondern – eben weil sie es taten – aus ihr auch mehr oder weniger buchstäblich *verschwanden*. Den Journalisten Peter Hirsch beraubten die Schweizer Behörden seines legal erworbenen *nom de plume* und damit seiner beruflichen Identität; die Spuren des politischen Reformers Jacobo Arbenz Guzmán wurden vom amerikanischen Geheimdienst CIA systematisch verwischt; Noel Field, im Osteuropa der Nachkriegszeit als «der freundliche Amerikaner» bekannt, verschwand 1949 für mehr als fünf Jahre spurlos hinter dem Eisernen Vorhang. Und gut fünf Jahre hat der gelernte Historiker Werner Schweizer, «angestiftet» von seinem und Fields inzwischen verstorbenem Freund Theo Pinkus, damit verbracht, diesem Verschwinden, seinen Gründen und Hintergründen, seinen Zusammenhängen und Folgen nachzugehen: in den Archiven und bei Zeitzeugen in der Schweiz, in Ungarn, Polen, der Tschechoslowakei und der DDR, in Frankreich und England, in den USA und in Moskau.



Entstanden ist aus diesen ebenso umfangreichen wie akribischen Recherchen ein Film, den ich ohne Zögern als eines der wichtigsten Werke der jüngeren Schweizer Produktion bezeichnen möchte – ein Film aber auch, der nicht nur seines Themas wegen, sondern ebensosehr aufgrund seiner formalen Qualitäten internationale Aufmerksamkeit und Anerkennung finden wird.

Wer war Noel Field? «Ein Name wie ein Fluch» – so der Filmkommentar – sei er während der Zeit seines Verschwindens gewesen, und wirklich sagte mir nach der Vorpremiere des Films ein sehr prominenter Zürcher Publizist und ehemaliger Kommunist, als Bekannter Fields habe er sich nach dessen Verschwinden nie mehr hinter den Eisernen Vorhang getraut...

In Zürich aufgewachsener amerikanischer Staatsbürger, nach dem Studium an der Elite-Universität Harvard während zehn Jahren Beamter des U.S.-Aussenministeriums, später Leiter des amerikanischen kirchlichen Hilfswerks «Unitarian Service Committee» mit Sitz in Genf, hatte Field – von Jugend auf glühender Pazifist und nach eigenen Angaben «seit den frühen dreissiger Jahren aktiver Kommunist» – im Lauf seiner karitativen Tätigkeit im Nachfeld des Spanischen Bürgerkriegs und später in Osteuropa ein weitgespanntes Netz von Freundschaften und Bekanntschaften mit Genossinnen und Genossen aufgebaut, die nach dem Krieg in hohe und höchste Partei- und Regierungsstellungen aufstiegen; von Genf aus unterhielt er aber auch enge Beziehungen zu seinem früheren Kollegen Allan Dulles, dem in Bern residierenden Leiter des amerikanischen Nachrichtendienstes OSS (und späteren Direktor des Geheimdienstes CIA). Seine Verhaftung durch den sowjetischen Geheimdienst im Herbst 1949 in Budapest löste nicht nur in Ungarn, sondern auch in der Tschechoslowakei und in Polen eine ganze Kette von Verhaftungen aus, die dann in die Schauprozesse gegen László Rajk bzw. Rudolf Slánský «und Konsorten» mündeten und zu deren Hinrichtung aufgrund von Geständnissen führten, die durch die Folter erzwungen worden waren. Verhaftet und gefoltert wurden aber auch Fields engste Mitarbeiterinnen in Wien, Budapest und Warschau. «Kennen Sie Noel Field?» war in jenen Jahren in den Verliesen und Folterkammern jenseits des Eisernen Vorhangs eine stereotype Eröffnungsfrage der Sicherheitsbeamten...

Wer war Noel Field? Ein selbstloser Idealist, «ein naiver, anständiger Mensch», wie ein ehemaliger Beamter der ungarischen Sicherheitspolizei vor der Kamera sagt? Ein «Quäker-Kommu-

nist», wie der amerikanische Historiker Arthur M. Schlesinger jr. es ausdrückt? Jedenfalls: Ein zutiefst wohlmeinender Komparse der Zeitgeschichte war, wie zur selben Zeit sein Freund Alger Hiss in den USA, als angeblicher «Superspion» unvermutet zu einer Schlüsselfigur des Kalten Kriegs und zum konkreten Verhängnis nicht nur für seine Gesinnungsfreunde, sondern auch für seine eigene Familie geworden. Und – besondere Ironie – die Partei, an die er glaubte und der er dienen wollte, hatte ihm stets misstraut und ihn nie für voll genommen. «Erst mit seiner Verhaftung», kommentiert Schweizer, «wird er richtig brauchbar. Ein Glücksfall für Stalins Geheimdienst.» Noel Field: das Inbild eines «negativen Helden», nicht Akteur, sondern Spielball der Geschichte – die Spinne gleichsam, die in einem Netz gefangensitzt, an dem sie mitgesponnen hat, ohne es zu überblicken.

Es ist die entscheidende Qualität von Werner Schweizers Film, dass er den quasi unendlichen Verästelungen des «Falles Field» zwar ebenso neugierig wie geduldig nachgeht, sich aber nie darin verliert. Den Kalten Krieg als wahrhaft schreckliches «Gleichgewicht des Schreckens» (oder des Verfolgungswahns) demonstriert er aufs eindrücklichste durch die Parallelität der Ereignisse in den USA und im Ostblock: dort die Hexenjagd McCarthys auf Fields Freund Alger Hiss und andere, hier die Verhaftungswelle in Ungarn; dort die Verhaftung des Ehepaars Rosenberg, hier jene von Slánský und Genossen in der Tschechoslowakei. Wir sehen Alger Hiss halb verdeckt von den breiten Schultern Roosevelts und Churchills im Hintergrund der Konferenz von Jalta; wir hören von Fields Mitarbeiterin Rosa Demeter, dass sie während ihrer Verhöre kein einziges Mal weinte, bei der Nachricht von Stalins Tod aber einen Weinkrampf bekam: «Ich bin nach sechs Jahren als Kommunistin aus dem Gefängnis gekommen.» Stets aber führen die Fäden zurück zu den konkreten Schicksalen Noël Fields und seiner Frau Herta sowie ihrer Adoptivtochter Erica Wallach, die in Sibirien überlebte und deren ungemein dezidierte, ungeschminkte und zugleich sehr differenzierte Aussagen so etwas bilden wie das eigentliche Rückgrat des Films.

«Man war entweder dafür oder dagegen», beschreibt Erica Wallach die Zeit des Kalten Kriegs, der seinen ersten Höhepunkt erreichte, als Tito so etwas wie einen «dritten Weg» zu gehen versuchte. Dass der Kalte Krieg nichts anderes war als ein zwar säkularisierter, aber gegenüber den Folterkampagnen der Inquisition um nichts weniger absoluter Glaubenskrieg, zieht sich wie ein Leitmotiv durch die Aussagen der Augen- und Ohrenzeugen. «Unseren Glauben haben sie ausgenützt», sagt Rosa Demeter. Gläubig bis fast zuletzt blieb auch Noel Field, der am gleichen Tag, dem 17. November 1954, aus der Haft entlassen wurde wie jenseits des Atlantiks sein Freund Alger Hiss. Sein dringendstes Anliegen und seine grösste Befriedigung im politischen Exil in Ungarn war die Parteimitgliedschaft, die ihm in den USA und der Schweiz verwehrt geblieben war; den ungarischen Aufstand 1956 schilderte er im «Zürcher Zeitdienst» als «Konterrevolution», und erst nach der Unterdrückung des Prager Frühlings von 1968 zahlte er keine Parteibeiträge mehr...

Wer war Noel Field? Werner Schweizers Panorama oder besser Vedute des Kalten Kriegs ist im besten Sinn konkret, nennt Leute und Dinge beim Namen, ergreift aber keine Partei. Der Film lässt den guten, aber auch schwachen und verblendeten Menschen Noel Field in selbstanklägerischen wie anklägerischen Aufzeichnungen ausgiebig zu Wort kommen, ohne ihn festzulegen – «ein Mensch in seinem Widerspruch» wie alle andern auch, die *als* Gläubige zu Opfern dieses hoffentlich letzten Glaubenskriegs der Menschheit wurden. Vernichtend das Urteil von Erica Wallach über die Erklärungen ihres Adoptivvaters nach der Entlassung: «Das ist nicht der Noel Field, den ich gekannt habe.» Kein Wort des Entsetzens habe er verloren über das, was ihm, seinen Angehörigen und vielen anderen widerfuhr – ein «Parteimensch, kein Mensch». Und unmittelbar darauf der Bruder Hermann Field, mit seiner Frau der einzige heute Überlebende der Familie: Noel war trotz allem «ein sehr schöner Mensch». Ich denke, Werner Schweizers Erzählung aus einer ganz undialektischen Welt von Gut und Böse – von These und Antithese ohne jede Möglichkeit von deren «Aufhebung» in der Synthese – ist darum so beklemmend wie spannend geworden, weil sie, bis in technische Details wie die weich verlaufenden Masken bei gegenüberstellenden Teilungen des Filmbilds, eben nicht antithetisch, sondern wahrhaft dialektisch gebaut und gestaltet ist. Und weil sie – im Bild wie im Text – mit authentischem Material souverän umgeht, ohne ihm je Gewalt anzutun.

«Noel Field»: ein sanfter, ein zögernder, verweilender und doch nie schleppender Film über eine gewaltsame, ungeduldige und voreilige Zeit. Und – dies vielleicht vor allem – ein Film, der den Menschen die Gefühle, die Subjektivität zurückgibt, die sie um ideologischer Abstraktionen wegen unterdrücken zu müssen meinten. Womit *die* Geschichte erst auch zu *ihrer*, der Menschen Geschichte wird. ■

The Van

Fisch & Chips

Regie: Stephen Frears
Irland/Grossbritannien 1996

Peter Hasenberg

Alles beginnt in depressiver Stimmung: Bimbo Reeves (Donal O'Kelly) erzählt seinem Freund Larry Curley (Colm Meaney) in der Stammkneipe, dass man ihn entlassen hat und fragt verzweifelt, was er nun tun solle. Ein Schnitt, und schon ist man in einer lachenden Männerrunde. Bimbo und Larry, von Freunden umringt, heben die Biergläser und stossen an: auf die Arbeitslosigkeit! Dieser Auftakt ist Programm. Depression und Lebensfreude liegen nur eine Schnittsekunde auseinander in Stephen Frears neuem Film.

Nach Alan Parkers «The Commitments» (ZOOM 19/91) und Frears «The Snapper» (ZOOM 1/94) ist «The Van» die Verfilmung des dritten Teils der Barrytown-Trilogie – benannt nach der gleichnamigen Dubliner Satellitenstadt – des irischen Autors Roddy Doyle. Um die Freude am Leben und die Kunst des Überlebens geht es in allen Barrytown-Geschichten: Wie der Sohn, der eine Soul-Band gründet («The Commitments»), die Tochter, die sich zu ihrem unehelichen Kind bekennt («The Snapper»), so sucht nun in «The Van» der Vater mit seinem Freund einen Ausweg aus der hoffnungslosen Situation der Arbeitslosigkeit. Larry kommt mit dem Herumhängen scheinbar gut zurecht, wenn ihm Zeit und Geld für ein Bier in der Stammkneipe und ein Golfspiel am Nachmittag bleiben. Bimbo hingegen will sich nicht mit der Untätigkeit abfinden. Fast ist er schon so weit, dass er sich bei «McDonald's» bewerben will, da kommt ihm eine bessere Idee: Er will eine eigene Imbissbude eröffnen.

Ein Freund besorgt ihm einen völlig heruntergekommenen Lieferwagen. Nachdem dieser auf Vordermann gebracht ist, beginnen Bimbo und Larry – während der Fussballweltmeisterschaft 1990 – mit ihrer Geschäftstätigkeit. Irland feiert im World Cup Erfolge, und die hungrigen Fussballfans stürmen «Bimbo's Burgers». Mit dem wachsenden Erfolg ergeben sich jedoch Spannungen: Bimbo, der sein Geld für die Anschaffung des Wagens investiert hat, führt sich zunehmend als Arbeitgeber auf, seine Frau agiert als Managerin im Hintergrund. Larry fühlt sich zurückgesetzt, da er sich immer als gleichwertiger Partner verstanden hat, und kontert, indem er auf seine gewerkschaftlich zugesicherten Rechte pocht...

Colm Meaney, Donal O'Kelly

Die Geschichte, die in «The Van» erzählt wird, ist an sich kaum der Rede wert: Im Mittelpunkt stehen kleine alltägliche Vorgänge und Konflikte, tiefschürfende Probleme werden keine gewälzt. In erster Linie geht es in Frears Film um die liebevoll gezeichneten Charaktere und deren Lebensgefühl. Die Curleys leben nicht auf der Sonnenseite des Lebens: Sie müssen sparen und selbst auf Weihnachtsgeschenke verzichten, aber sie und ihre Freunde geben nie einfach auf. Der Lieferwagen steht geradezu symbolisch dafür: Wenn man zum ersten Mal das vor Dreck strotzende, völlig heruntergekommene Fahrzeug sieht, kann man sich kaum vorstellen, dass daraus jemals eine ansehnliche mobile Imbissbude werden kann. Aber mit vereinten Kräften wird die zentimeterdicke Schicht von Fett und Schmutz entfernt. So kehren auch die Figuren in ihrem Leben den Dreck weg und bringen die schöneren Seiten zum Glänzen.

Der Film konzentriert sich stark auf Larry und Bimbo, die ein glänzendes Komikergespann abgeben, setzt aber auch bei Nebenfiguren Akzente. Larrys Frau Mary (Caroline Rothwell) ist der ruhige Pol in der Familie, eine besonnene und warmherzige Frau, die ganz unspektakulär ihren eigenen Weg geht und sich in Abendkursen weiterbildet. Und Maggie (Ger Ryan), Bimbos Frau, ist fast wichtiger als ihr Mann: Sie plant und managt alles und leidet darunter, dass Larry sie ablehnt. Doch die Figuren sind nie ganz allein auf sich gestellt: Sie sind Teil einer Gemeinschaft, die an ihrem Schicksal Anteil nimmt, auch wenn sich gute Freunde mal böse Scherze ausdenken.

Als der verdreckte Lieferwagen zu Bimbos Haus gebracht wird, ist das ein Triumphzug, der die ganze Anwohnerschaft aus den Häusern holt. Und die Fussballspiele der irischen Nationalmannschaft vereinen Männer und Frauen im irischen Freudentaumel. Die positive Stimmung, die die Figuren ausstrahlen, überträgt sich auf Zuschauerinnen und Zuschauer. Frears Film hat sicherlich auch seine Schwächen – die dünne Story, die der Autor Roddy Doyle selbst für die Leinwand bearbeitet hat oder die enttäuschend langweilige Musik von Eric Clapton –, aber nur zu selten sieht man heute im Kino Filme, die eine derart positive Lebenseinstellung vermitteln. «The Van» hat seine Qualitäten – sein Problem ist nur, dass die beiden anderen Filme der Trilogie besser waren. ■

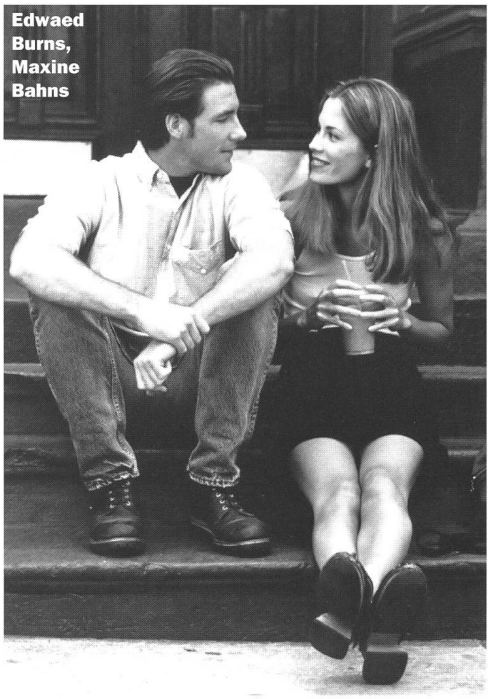
She's the One

Regie: Edward Burns
USA 1996

Michael Lang

Die irisch katholische Einwandererfamilie Fitzpatrick lebt eigentlich nicht übel in der New Yorker Wahlheimat. Das Elternpaar geniesst – scheinbar – den Ruhestand und wohnt etwas ausserhalb, die zwei ungleichen Söhne üben das Leben in Manhattan. Der jüngere, Francis (Mike McClone), hat es im Businessdschungel an der Wall Street sogar zu Wohlstand gebracht und ist verheiratet. Ganz im Gegensatz zu seinem jüngeren Bruder Mickey (Edward Burns), der immer noch seiner vermeintlich grossen Liebe Heather (Cameron Diaz) nachtrauert, die er einst wegen deren Untreue verlassen hat. Jetzt schlägt sich Mickey als Taxifahrer und Single durchs Leben. Das ergibt natürlich noch keine Story, aber Regisseur, Drehbuchautor, Hauptdarsteller (Mickey) und Produzent Edward Burns sorgt bald dafür, dass es eine wird. Er zeigt auf, dass Francis, ein wahrer Schürzenjäger, nur deshalb nicht mehr mit seiner attraktiven Gemahlin Rene (Jennifer Aniston) turteln mag, weil er eine fordernde Geliebte hat. Doch die ist keine andere als Heather, die Ex-Verlobte von Bruder Mickey. Der drehbuchmässige Zufall deckt die diesbezüglichen Beziehungskarten auf, und schon ist es aus mit der scheinbaren Harmonie im Hause Fitzpatrick, wo das männliche Oberhaupt, der knorrige Papa (John Mahoney), eifrig bemüht ist, seine Nachkommen mit Strenge in Richtung Lebensglück zu lotsen – obwohl er selber, das ist bald einmal zu vermuten, vom vollkommenen Glück ein ganzes Stück entfernt ist.

«She's the One» erzählt also von Menschen aus Fleisch und Blut, von Männern und Frauen, vom delikaten Widerstreit der Gefühle, von alltäglichen Lustbarkeiten und lustvollen Alltäglichkeiten. Erschütternde Katastrophen sind in dieser intelligent geschriebenen, famos gespielten Komödie nicht zu erwarten, aber exquisite Minikatastrophen schon. Um zu begreifen, was los ist, muss man kein Psychologiestudium absolviert haben, sondern das Leben ein wenig kennen und auf die Stimme des Herzens hören. Und genau das macht den Reiz dieses Films aus. Auch Hollywoodstar Robert Redford hat das übrigens früh erkannt und als bekanntermassen rühriger Förderer des unabhängigen amerikanischen Filmschaffens diesen zweiten Spielfilm von Edward Burns als ausführender Produzent unterstützt. Der hochtalentierte Burns war 1995 mit der 25'000 Dollar billigen, thematisch ähnlich gelagerten Komödie «The Brother's McMullen» (ZOOM 3/96)an Redfords Sundance Festival aufgefallen.


Edwaed Burns, Maxine Bahns

«She's the One» durfte nun immerhin drei Millionen Dollar kosten, was für US-Verhältnisse immer noch ein Pappenstiel ist. Doch die Investitionen haben sich offensichtlich gelohnt. Technisch sind gegenüber Burns Erstling Verbesserungen auszumachen, und mit dem renommierten Charakterdarsteller John Mahoney («Barton Fink», «In the Line of Fire») sowie dem schauspielerisch durchaus überzeugenden Ex-Model Cameron Diaz («The Mask») wurde die Besetzungsliste adäquat aufgewertet. Positiv sind zudem die eigens für den Film komponierten Songs des swingenden Rockstars Tom Petty anzumerken. Das Beste aber ist, dass der intelligente Dialogcharme, der freche, irische Mutterwitz des Edward Burns auch in «She's the One» voll zum Tragen kommt. Das weist auf Klasse und Können hin, zeigt, dass der Filmemacher genau weiss, wie eine Geschichte zu erzählen ist und wie seine archaischen Charaktere in ein Ensemble integriert werden müssen.

Burns konstruiert also einen familiären Mikrokosmos, mit Verve, mit der seltenen Sensibilität für das Abbilden des Allzumenschlichen. Und er hat die Regeln der Kunst der Reduktion begriffen, weiss, dass man gerade in einer knapp budgetierten Produktion nicht alles vorführen muss, um fast alles zeigen zu können: Das Personendreieck, bestehend aus dem schwerenöterischen Vater und dem ungleichen Brüderpaar, orientiert sich verbal auffällig an der Persönlichkeit der Mutter. Doch genau sie ist nie zu sehen – und doch omnipräsent, gewissermassen die vierte, handlungsauslösende Kraft im Lebensrondo der Fitzpatricks.

Und wie entwickelt sich der eingangs erwähnten Konflikt der gebrochenen Herzen? Der irritierte Taxifahrer Mickey fällt der klugen, schönen Werkstudentin (Maxine Bahns) in die Arme, und sie lotst das Fitzpatrick-Männertrio auf den Pfad der Besserung. Das ist keine Überraschung, denn die bezaubernde, moderne Fee trägt den Namen Hope. Damit ist nicht zuviel verraten, aber einiges gesagt über «She's the One», diese feine Komödie mit *human touch*, in der das Wie der Handlung mehr Gewicht hat, als das, was am Schluss dabei herauskommt. ■

Fargo

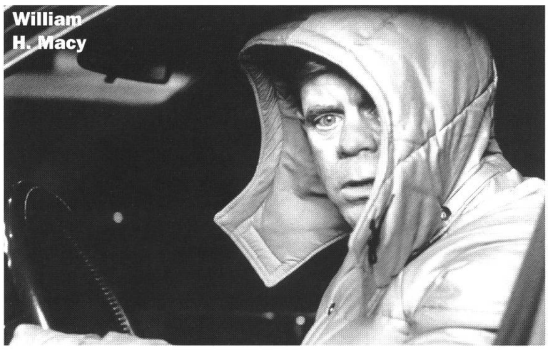
Regie: Ethan Coen
USA 1996

Michael Lang

In Fargo, einer kleinen Grenzstadt zwischen Minnesota und North Dakota, soll es verdammt kalt sein, frostig und vor allem auch ziemlich öde. Das zeigt der aktuelle Film von Ethan und Joel Coen, ein spannender, ungewöhnlich packender, famos erzählter und formal subtiler Thriller mit jedwelchen tragikomischen Facetten. Die Geschichte basiert zwar auf tatsächlichen kriminalistischen Ereignissen, doch für die Coens ist dieser Sachverhalt kaum entscheidend. Die Gebrüder (Ethan zeichnet als Regisseur und Joel als Produzent, obwohl beide an allem beteiligt sind) lieben das freie Spiel mit Fakten ebenso wie das gerissene Jonglieren mit allen denkbaren Formen des Filmemachens.

Winter 1987 in Minnesota. Der Autoverkäufer Jerry Lundegaard (William H. Macy) aus Minneapolis ist ein Mann in argen Nöten, durch eigenes Unvermögen: Er ist verschuldet bis über beide Ohren, hat gravierende Existenzängste, ist fast schon ruiniert. Kommt hinzu, dass es auch in seinem Privatleben nicht optimal läuft. Zwar hat er Frau und Sohn, doch leider ist der wohlhabende, strenge Schwiegervater auch gleich Jerrys Chef. Finanzielle und moralische Hilfe ist von ihm jedoch nicht zu erwarten, denn er hält den angeheirateten Sohn für einen Jammerlappen ohne Charakterstärke und Profil. Es sieht also schlecht aus für Jerry, und weil er nicht der Gescheiteste ist, sucht er sein Heil in einem ebenso riskanten wie dümmlichen Plan. Er heuert in Fargo zwei Ex-Sträflinge an, den teuflischen Carl Showalter (Steve Buscemi) und den psychopathischen Gaear Grimsrud (Peter Stormare). Sie sollen Jerrys Gattin Jean entführen und vom Schwiegerpapa ein Lösegeld erpressen.

Ein idiotisches Unterfangen, das von Beginn weg das Krebsgeschwür des Scheiterns in sich trägt. Zwar glückt das Kidnapping, doch auf dem Fluchtweg in ein Versteck in Nord-Minnesota kommt es zu einer Katastrophe. Bei einer Routinekontrolle verliert einer der Taugenichtse die Nerven völlig und erschiesst einen Mann der Highway-Patrouille sowie zwei zufällig auftauchende Automobilisten. Tote bleiben liegen im tristen Winterland. Was nun? Jetzt tritt die eigentliche Hauptfigur des Films endlich in Aktion. Es ist die hochschwangere, erdig sympathische, kluge Provinzpolizistin Marge Gunderson (Frances McDormand, im wahren Leben die Ehefrau von Joel Coen). Dass der strammen Person ausgerechnet zwei Monate vor der Niederkunft des ersten Kindes der heikelste Fall ihrer Karriere ins Revier schneit (durchaus wörtlich gemeint), ist wirklich schicksalshaft. Plötzlich gilt es, wie im Kino Morde aufzuklären, einen vertrackten Fall von Kidnapping zu lösen. Zum Glück lassen die Coens schnell ahnen, dass die werdende «Mutter Courage» die Sache regeln wird, mit Witz, mit katzenhafter Schlauheit, einer verblüffenden Kombinationsgabe, mit der Hartnäckigkeit eines Polizeihundes gewissermassen.


William H. Macy

Es beginnt ein gerissener Suchlauf, und die beiden Coens spinnen mit gewohnt kunstvoller Raffinesse diverse Handlungsfäden. Die Fragen sind: Was passiert mit den kruden Ganoven? Was mit der entführten Frau? Wie verhält sich der armselige Jerry, der alles ins Rollen gebracht hat? Wie reagiert der Schwiegervater? Und vor allem: Was muss die wakkere Polizeifrau anstellen, um im Dickicht von Fehlinformationen, Notlügen, halben Spuren, provinzieller Klüngelei und Vetternwirtschaft weiterzukommen? Die Coens wissen – natürlich – auf alles eine süffige Antwort. Und sie setzen ein homogenes, tolles Schauspiel-Ensemble ein. Dazu kommt – in diesem Fall besonders wichtig – das atmosphärisch dichte Naturdekor, eine karge, grauweisse Winterlandschaft, die Kontraste schafft zum Schock des Blutroten, zum bildhaften Hauch des Todes.

«Fargo» ist ein pechschwarzer Thriller, nicht zu knapp mit brutalen, durchaus irritierenden Szenen versetzt. Ein Filmtrip ins Herz des Wahnsinns, gnadenlos realistisch zuweilen, schonungslos direkt, aber ohne den verfremdenden surrealen Gestus, den die Coen-Brüder früher zuweilen gepflegt haben. «Fargo» ist aber auch eine geniale Clownerie des Makaberen, durchaus in der Tradition eines Alfred Hitchcock und eines Stanley Kubrick. Von ersterem wird die hohe Kunst und Schule des *suspense* entlehnt, vom anderen das unerreicht messerscharfe, kompromisslose Porträtieren des Bösen in Menschengestalt.

Dass Joel und Ethan Coen dennoch niemals zu Kopisten ihrer Vorbilder (oder präziser gesagt: Leitfiguren) werden, bedarf der näheren Erklärung nicht: Sie haben seit langem ihren Stil, ihre unverwechselbare Handschrift entwikkelt. Dies manifestiert sich hier in einem ausgeklügelten Drehbuch, einer grundsoliden, doch innovativen Inszenierung und nicht zuletzt in einer bestechenden Kamera-Arbeit und Montage. Wie in «Blood Simple» (1984), «Miller's Crossing» (1989) oder «Barton Fink» (1991) zeigt sich auch in «Fargo» die Passion der Coens am Stöbern in den Dunkelkammern der menschlichen (oder unmenschlichen) Seele, am Herausdestillieren von morbid-komischen Elemente,

am Puzzlespiel mit dem Abgründigen.

Dass in «Fargo» für einmal eine ungemein starke, proletarisch-heroische Frauenfigur den Dirigentenstab führt, erhöht den Reiz an dieser filmischen Moritat zusätzlich. Als «erste unter gleichen» darf die Polizistin ohne Fehl und Tadel eine daunenjackenbewehrte Amazone aus dem tiefsten Hinterland abgeben, eine Provinzmadonna mit Herz und ohne Leichtsinn. Ihr Charakter verstrahlt Magie, und diese Magie bildet einen unzerstörbaren Schutzschild gegen allen maskulinen Stumpfsinn, gegen alle virile Primitivität und ihre blutrünstigsten Schrecken. Gegen soviel Frau haben die Schmalspur-Mephistos Carl und Gaear mitsamt ihren vereinten perversen Allüren keine Chance. Das ist schön, aber das Allerschönste an dieser Story ist, dass es der sanftharten Heldin nicht darum geht, hollywoodmässig die Welt mit Revolver und Gesetzbuch zu verbessern. Sie hat weit Grösseres im Sinn und erfüllt ihre Beamtenpflicht mit ebenso egoistischen wie einleuchtenden Hintergedanken: Bald wird sie ja Mutter werden, muss den verträumten Gatten und das Kind versorgen. Und da scheint es ihr doch besser, wenn kriminalistische Hürden schnell weggeräumt sind. So hat man die Botschaft vom Sieg des Guten über das Übel in einem amerikanischen Kinothriller selten gesehen – und eine so moderne Jeanne d'Arc der Schneefelder ist einem überhaupt noch nie begegnet. ■

Frances McDormand

«Die Details stimmen, auch wenn sie seltsam wirken»

Gespräch mit Ethan Coen, der für die Regie von «Fargo» zeichnet und mit seinem Bruder Joel, der den Film produziert hat.

Peter Krobath

«Fargo», eine seltsame Version einer Entführung mit Todesfolgen, beruht auf einer wahren Geschichte, die sich vor einigen Jahren in Minnesota zugetragen hat.

ETHAN COEN: «Fargo» ist eine Reise in unsere eigene Vergangenheit. Wir stammen beide aus Minnesota. Dieser Film bot uns die Gelegenheit, in jenen Teil Amerikas zurückzukehren, in dem wir aufgewachsen sind, und etwas über die Menschen zu erzählen, die dort leben.

JOEL COEN: Genau. Minnesota ist ja nicht nur fürs europäische Kinopublikum äusserst exotisch, auch die meisten Amerikaner haben kaum eine Ahnung von dieser gottverlassenen Gegend. Minnesota ist absolut einzigartig – das betrifft sowohl die Landschaft als auch die Menschen, die dort leben.

Sie beschreiben ein ziemlich skurriles Fleckchen Erde. Wie hat die Bevölkerung von Minnesota auf dieses «Porträt» reagiert?

JOEL COEN: Unterschiedlich. Es ist unmöglich, einen Film über die Eigenarten einer spezifischen Volksgruppe zu machen, ohne dabei in so manches Fettnäpfchen zu treten. Manche hassen «Fargo», aber das war vorauszusehen. Andere wiederum mögen den Film sehr, und manche waren geschmeichelt, weil sich überhaupt einmal jemand um sie gekümmert hat. Gleichgültig ist kaum einer geblieben.

Haben sich Ihre persönlichen Erfahrungen auf den Film ausgewirkt?

ETHAN COEN: Enorm sogar. Aber dabei ging es weniger um die Story als um spezifische Details. Immerhin wussten wir beispielsweise ganz genau, wie das Wetter in dieser Gegend aussieht, wie die Leute sprechen, wie sie sich verhalten. Unsere Details stimmen hundertprozentig, selbst wenn sie manchmal seltsam wirken.

JOEL COEN: «Fargo» ist ja keine vordergründige *true-crime*-Geschichte. Als Ausgangspunkt haben wir einen Mordfall genommen, der tatsächlich in dieser Gegend passiert ist, aber damit hat die Recherche auch schon wieder aufgehört. Alle Hintergründe und Dialoge sind pure Phantasie, die stammen von uns. Die Geschichte ist nicht so passiert, aber es hätte ohne weiteres so sein können – das war uns wichtig. ▶

▶ *Dann ist also die hochschwangere Polizistin, die das Verbrechen löst, auch eine Erfindung?*
JOEL COEN: Nur zum Teil. Es hat damals wirklich eine Frau in Uniform gegeben, die sich um den Fall kümmerte. Aber die Schwangerschaft haben wir erfunden.

Haben Sie sich mit der Dame oder anderen in den Fall Involvierten getroffen, um das Drehbuch zu besprechen?
ETHAN COEN: Nein, schliesslich wollten wir keinen Dokumentarfilm machen. Wir haben es im Gegenteil bewusst vermieden, mit diesen Leuten in Kontakt zu kommen. Das hätte unsere Phantasie nur eingeschränkt. Wir hatten die Geschichte, die Charaktere wollten wir selber erfinden.

Ist es nicht eher ungewöhnlich, dass eine schwangere Polizistin auf Verbrecherjagd geht?
JOEL COEN: Als der Film in den USA herausgekommen ist, verkündete unser Verleih in einer Werbeaktion, dass alle Polizistinnen, die schwanger seien und ihren Dienst versehen, kostenlos ins Kino kommen könnten. Die sind hunderte von Tickets losgeworden – so seltsam oder aussergewöhnlich scheint das also gar nicht zu sein.

Nach herkömmlichen Genremustern ist «Fargo» nur schwer einzuordnen.
JOEL COEN: «Fargo» ist sicher keine Komödie, obwohl es im Film natürlich eine ganze Menge komischer Elemente gibt. «Raising Arizona» oder «The Hudsucker Proxy» waren Komödien, dieser Film hat viel mehr von einem Krimi.
ETHAN COEN: Genau. Der Humor hat sich sozusagen einfach so ergeben. Das meiste ist Situationskomik – die Menschen in Minnesota sind eben recht seltsam. Aber jeder Witz ist aus der ehrlichen Bemühung entstanden, möglichst realistisch zu sein.

Irgendwie erinnert mich «Fargo» an die Kriminalromane von Jim Thompson. Würden Sie dem zustimmen?
ETHAN COEN: Ich mag Jim Thompson sehr gerne, denke aber nicht, dass es hier einen Zusammenhang gibt.

Ethan und Joel Coen

JOEL COEN: Ich glaube, ich verstehe, was Sie meinen. Es geht um Wertigkeiten – auch bei Thompson sind oft die Charaktere am wichtigsten, die gewöhnlich nur die Nebenrollen spielen würden. Aber ansonsten geht es bei ihm um ganz normale Menschen, die bei genauer Betrachtung ungewöhnlich psychotisch sind. Das ist bei uns nicht der Fall.

Ein Autoverkäufer lässt seine eigene Frau entführen, weil er Geldprobleme hat und so seinen reichen Schwiegervater erpressen will – ist das nicht psychotisch?
ETHAN COEN: Nicht unbedingt, es geht mehr darum, dass der Autoverkäufer absolut dumpf und unempfindlich gegenüber äusseren Einflüssen ist. Ich weiss nicht, ob das nun eine besondere Fähigkeit oder eine besondere Behinderung ist, aber uns hat an dieser Figur vor allem interessiert, dass sie hundertprozentig in der Gegenwart lebt. Der Kerl verschwendet keine Minute daran, an die Zukunft zu denken. Bis zum Schluss ist er sich nicht bewusst, welche Konsequenzen sein Tun haben kann.

An Filmfestivals, bei Interviews und bei der Arbeit treten Sie ausschliesslich als Duo auf. Waren Sie schon als Kinder unzertrennlich?
JOEL COEN: Wir sind altersmässig drei Jahre auseinander, und als Kind bedeutet das eine ganze Menge. Nein, damals haben wir mit Gleichaltrigen gespielt; ich denke, wir haben erst nach dem College zusammengefunden. Damals habe ich als Schnittassistent für billige Horrorproduktionen gearbeitet. Weil wir zusätzliches Geld gebraucht haben, haben wir begonnen, gemeinsam Drehbücher zu schreiben. Das ging ungewöhnlich gut – und es ist bis heute so geblieben.

Dank Kultfilmen wie «Blood Simple», «Raising Arizona» oder «Barton Fink» eilt Ihnen allerorts der Ruf der coolen Coen-Brüder, von denen man stets etwas ganz Besonderes erwarten darf, voraus. Wie schwer ist es, diesem Image gerecht zu werden?
JOEL COEN: Dieses Image ist schrecklich...
ETHAN COEN: ...andererseits ist es besser, dieses Image zu haben, als überhaupt keines.
JOEL COEN: Auch wieder richtig. Trotzdem: Ich versuche, so wenig wie möglich daran zu denken. Die coolen Coen-Brüder – so etwas hält einen doch nur bei der Arbeit auf. Ausserdem sind wir gar nicht so cool wie unsere Filme. ■

Steve Buscemi

Chacun cherche son chat

... und jeder sucht sein Kätzchen

Regie: Cédric Klapisch
Frankreich 1996

Franz Derendinger

Rhizome sind nährstoffreiche Wurzelstücke, die knapp unter dem Boden verlaufen und die sichtbaren Blatttriebe der Pflanze insgeheim untereinander verbinden. Gilles Deleuze hat das Rhizom als Bild genommen für ein unsystematisches, rhapsodisches Denken, das seine Sprosse ebenfalls ohne sichtbaren Zusammenhang treibt, ein Denken in Sprüngen, das der Unübersichtlichkeit und Vielfalt des modernen, insbesondere des urbanen Lebens entspricht. Und exakt vom Leben in urbaner Umgebung, in der Stadt Paris nämlich, handelt auch dieser Film, den Cédric Klapisch fast zur Hälfte mit Laiendarstellerinnen und -darstellern gedreht hat: Chloé (Garance Clavel) hat über die Ferien ihre Gris-Gris der katzenliebenden Rentnerin Madame Renée (Renée Le Calm) anvertraut; bei der Rückkehr stellt sich heraus, dass ihr Liebling entlaufen ist. Madame Renée ist untröstlich und mobilisiert ihre Bekannten, all die alten Damen des Viertels. Auch Chloé erhält Unterstützung von Freunden und Anwohnern, besonders vom jungen Araber Djamel (Zinedine Soualem).

Garance Clavel

«Chacun cherche son chat» – das nun wohl nicht gerade, aber in der Tat haben wir alle etwas verloren, und die Suche danach ist es, was uns zu andern Menschen hintreibt. Das Verschwinden der Katze lässt in diesem Film die Menschen ihre Beziehungen aktivieren und bringt so ein verbreitetes rhizomatisches Geflecht ans Tageslicht; aber nicht nur das – es regt den Wurzelstock sogar zu weiterem Wachstum an: Chloé lernt nicht allein die vitale Madame Renée und ihren Kreis kennen, sondern beispielsweise auch – als man ihn aus dem Appartement wirft – den Maler, mit dem sie Tür an Tür gewohnt hat. In diesem Mikrokosmos des Quartiers besteht die entscheidende Aufgabe darin, Kontakt zu finden und so die drohende Einsamkeit abzuwenden.

Darum geht es auch in einer andern Welt, die Chloé gelegentlich aufsucht, in der Szene der Bars und Discos; doch da gelten härtere Gesetze. Hier ist das Reich der *mecs*, der penetranten Anmache, wo Beziehungen ausschliesslich der narzisstischen Selbstbestätigung dienen. Chloé hasst es, angebaggert zu werden, überhaupt hat sie ihre Position den Männern gegenüber noch nicht gefunden. Kein Wunder, zieht sie die Wohngemeinschaft mit dem schwulen Michel (Olivier Py) vor und lässt sich die Freundschaftsdienste des tapsig-simplen Djamel gefallen.

Nicht weniger fremd fühlt Chloé sich in einer dritten Sphäre, der ihres Berufs, wo sie die Zeit damit zubringt, Models für ihren Auftritt vor der Kamera herzurichten. Hier bewegt sie sich in einer Welt der Masken und des schönen Scheins, ist Rädchen in einem Getriebe, das ebenso kompetent wie ungerührt Frauen in Puppen verwandelt. Fassade geht vor Kommunikation, aber noch nicht mal die vollständig gelackte Oberfläche bietet eine Garantie gegen Einsamkeit. Das schlimmste jedoch, jene Logik der Dominanz und der Repräsentation, hat längst auf Chloés Viertel übergegriffen: An die Stelle der Quartierläden treten mehr und mehr In-Boutiquen, deren Betreiber sich vom freakigen Ambiente der Umgebung zusätzlichen Chic erhoffen. Wo Renovationen keinen Gewinn mehr versprechen, wird das Verwinkelte kurzerhand weggebaggert.

Die Stadt ist in Bewegung und darin ihren Bewohnerinnen und Bewohnern nicht durchwegs wohlgesonnen; sie können die fortwährende Erosion von Heimat letztlich nur stoppen, indem sie zu reich verzweigten unterirdischen Beziehungsnetzen verwachsen. Das Rhizom bildet aber nicht nur das Thema dieses Films, sondern zugleich auch sein narratives Prinzip: Ohne auf eine lineare Erzählhandlung abzuzielen, fügt Klapisch treffend beobachtete Szenen zusammen, wie beispielsweise jene, in der Chloé beim Frühstück unversehens Michels neuem Freund gegenübersitzt, und überlaute Essgeräusche die Peinlichkeit zum Ausdruck bringen, die auf dieses unvorbereitete Zusammensein drückt. Dabei nimmt der Film leitmotivisch immer wieder bestimmte Themen auf: Bauzäune und Abrisshämmer, welche die drohende Entwurzelung signalisieren, beispielsweise und mehrmals der Blick von Dächern auf die Menschen herunter, die sich winzig in Gassen und Häfen bewegen.

Es ist für diese kleinen, zerbrechlichen Wesen schwierig, sich in der urbanen Steinwüste durchzubringen und fortzupflanzen. Aber das Leben ist zäh; wo immer es nur eine Spur von Humus findet, treibt es seine Würzelchen, wie Moos besetzt es die Ritzen in den Mauern – und wenn diese längst zerfallen sind, wird es immer noch dasein. Chloé, das steht fest, wird das ihrige dazu beitragen. ■

Sennen-Ballade

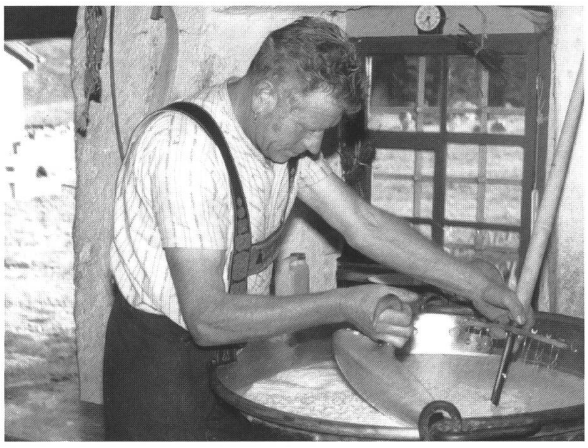
Regie: Erich Langjahr
Schweiz 1996

Franz Ulrich

Erich Langjahrs Dokumentarfilm «Sennen-Ballade» hat mich an Sten Nadolnys Roman «Die Entdeckung der Langsamkeit» (1983) erinnert, eines der merkwürdigsten und faszinierendsten Werke der jüngsten deutschen Literatur. Dessen Held, der britische Seeoffizier und Entdecker John Franklin (1786-1847) ist ein langsamer Mensch und deshalb – im Zeitalter des Reisens, der immer schnelleren Fortbewegungsmöglichkeiten und der industriellen Revolution – ein Fremder in seiner eigenen Zeit. Seine Philosophie der Gründlichkeit und Bedächtigkeit steht der «fatalen Beschleunigung des Zeitalters» programmatisch gegenüber. Und nicht zuletzt handelt das Buch vom Sehen, von der Wahrnehmung und von ihrer Geschwindigkeit.

In diametralem Gegensatz zum fliegenden Puls unserer Zeit stehen auch der Toggenburger Bauer Werner Meile und seine Familie, die in «Sennen-Ballade» porträtiert werden. Ironisch-sarkastisch, ja provokativ wirkt zunächst der Untertitel «Zum 150. Geburtstag der modernen Schweiz», in Anspielung auf das Jubiläum des 1848 gegründeten eidgenössischen Bundesstaates. Denn die bäuerliche Lebensweise der Meiles steht in unvereinbarem Gegensatz zur Welt des Neokapitalismus mit seiner Profitmaximierung, der Shareholder-Values, des New Managment, des Konsumismus, des Raubbaus an den Ressourcen, der Arbeitslosigkeit, der EG-Normen, der esoterischen Sinnsuche und des rasenden Werte- und Paradigmenwandels. Werner Meiles Dasein wird von ganz anderen Gesetzen als die «moderne Schweiz» und eine wildgewordene, entsolidarisierte Marktwirtschaft bestimmt: vom Wechsel der Jahreszeiten, von den Bedürfnissen des Viehs, vom Rhythmus der täglichen Arbeit. Und dennoch steht Meiles Welt mitten in dieser Zeit – als Anachronismus, heile Welt, Provokation? Doch davon später...

Wie John Franklin seine Umwelt nimmt Erich Langjahr das Leben Meiles bedächtig und gründlich wahr. Er schaut mit der Kamera, hört mit dem Tonbandgerät genau hin. Wer sich darauf einlässt, bekommt denn auch mehr als üblich zu sehen und zu hören – «Sennen-Ballade» ist unter anderem auch eine formidable Seh- und Hörschule, ein ethnographisches Dokument, in dem akribisch ein (vom Verschwinden bedrohtes?) bäuerliches «Biotop» festgehalten ist. Wer im Kino den schnellen, flüchtigen Reiz sucht und sich Augen und Gehirn von pausenlos wechselnden Bildern und Ereignissen überfluten lassen will, kommt hier nicht auf seine Rechnung. Dafür schafft Langjahrs Film Zeit und Raum für die Beobachtung kleinster Details, für das eigene Empfinden und Denken. Er überfällt das Publikum nicht mit einer Kaskade von Reizen, sondern breitet eine komplexe, facettenreiche Wirklichkeit aus, mit der man sich identifizieren oder zu der man auf Distanz gehen kann. Jede Tätigkeit – sei es die Alpauffahrt oder das Schnitzen einer Kuh – bekommt die Zeit, die sie braucht, um ihren Sinn, ihre Nützlichkeit oder Schönheit wahrzunehmen.



Beispielsweise das Käsen, eine rund 20minütige Sequenz, in der jeder einzelne Arbeitsvorgang instruktiv gezeigt wird: Entrahmen der Milch, Einfüllen in den Kupferkessel, Holzscheite spalten, feine Späne zuschneiden, um Feuer aus dem Herd zu nehmen und unter den Kessel zu legen, Rühren der Milch mit dem Schöpfer (Schuefe), Einrühren des Labs, Bearbeiten der dickgewordenen Milch mit Harfe und Schuefe, Montieren des Elektrorührers, nochmaliges Anfeuern, Prüfen der körnigen Masse zwischen den Fingern, Herausnehmen mit dem Käsetuch, Einfüllen in Holzformen, Leeren und Reinigen des Kessels und der Milchkannen, Verfüttern der Molke an die (begeisterten Schweine) und anderes mehr. Dazwischen geschnitten ist, was unterdessen sonst noch geschieht: der Bauer sitzt mit Sohn und Tochter beim z' Morge, Zusenn und Sohn drehen das Butterfass, die fertige Butter wird zu Blöcken geformt, im Lager werden die Käselaiber gepflegt und ins Salzwasser gelegt. Immer steht die Kamera möglichst nah, am richtigen Ort und in der richtigen Distanz. Es entsteht der Eindruck eines (fast sakralen) Rituals. Das Hantieren Meiles mit Harfe und Schuefe in der Käsemasse bekommt die rhythmische Eleganz und Schönheit eines Balletts. Von unglaublicher Dichte und Reichhaltigkeit ist auch die Tonspur, die nicht nur hier, sondern im ganzen Film jede zusätzliche Musik überflüssig macht. Verantwortlich für den Ton ist Langjahrs Frau Silvia Haselbach, Mitarbeiterin auch als Kamera- und Schnittassistentin – ein filmischer Mann-Frau-Betrieb sozusagen. Im übrigen enthält der Film keinerlei Kommentar, überhaupt wird fast nie gesprochen (dafür umso mehr nonverbal kommuniziert), und wenn Bauer Meile beim Melken ein kurzes Statement zur misslichen Lage der Bauern abgibt, wirkt dies wie ein aufgepfropfter Fremdkörper.

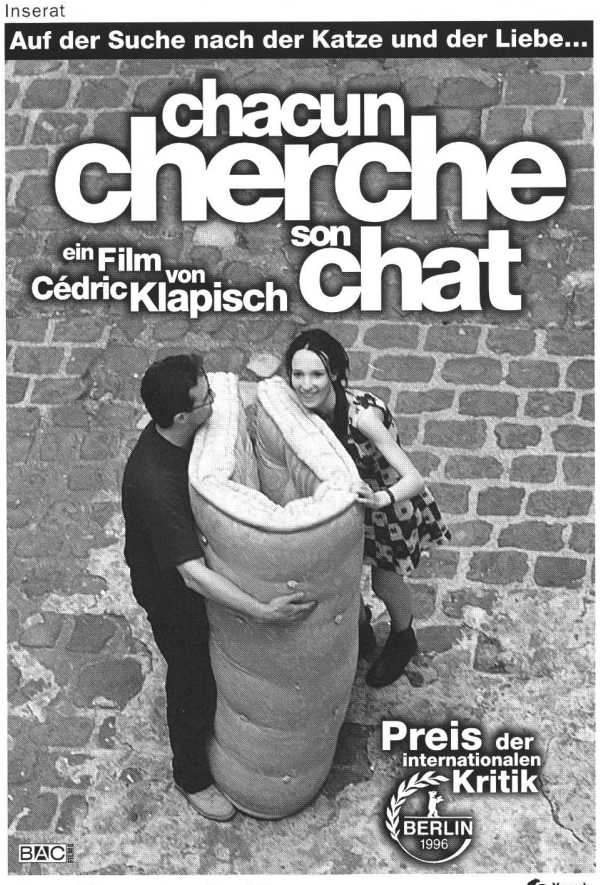
In einem lieb- und verständnislosen Bericht über die Uraufführung an der

OLMA in St. Gallen wurde die «Sennen-Ballade» von *Schweiz aktuell* (14. Oktober) des Fernsehens DRS als langweiliger, zu langsamer und zu idyllischer Film abqualifiziert, der die üblichen Klischees zeige. Ich staune immer wieder, wie rasch insbesondere der Vorwurf Klischee zur Hand ist, wenn es um die Darstellung (mehr oder weniger) intakter Verhältnisse geht, die es neben den kaputten trotz allem eben auch noch gibt. Wenn *Schweiz aktuell* in Drogenberichten monatelang Bilder einer (ebenfalls vorhandenen) kaputten Welt zeigt, könnte man das mit Fug und Recht auch als klischeehaft bezeichnen. Im gleichen Bericht wurde Langjahr vorgehalten, er habe überflüssigerweise auch noch «schöne» und «wüeste» Sylvesterchläuse eingebaut. Verschwiegen wurde aber, dass Werner Meile sich an diesem urtümlichen, bizarren Brauch aktiv beteiligt, dass traditionelles Brauchtum ein Lebenselement im Jahresablauf der bäuerlichen Welt ist. Verschwiegen hat der TV-Bericht auch, dass Meile im Winter zum Künstler wird: Mit seinen klobigen, ungelenk scheinenden Händen schnitzt Meile kleine Tier- und Menschenfiguren, die – bemalt von seiner Frau – in einem Holzschrein mit gemaltem Hintergrund zu einem der berühmten Appenzeller Alpaufzüge zusammengestellt werden.

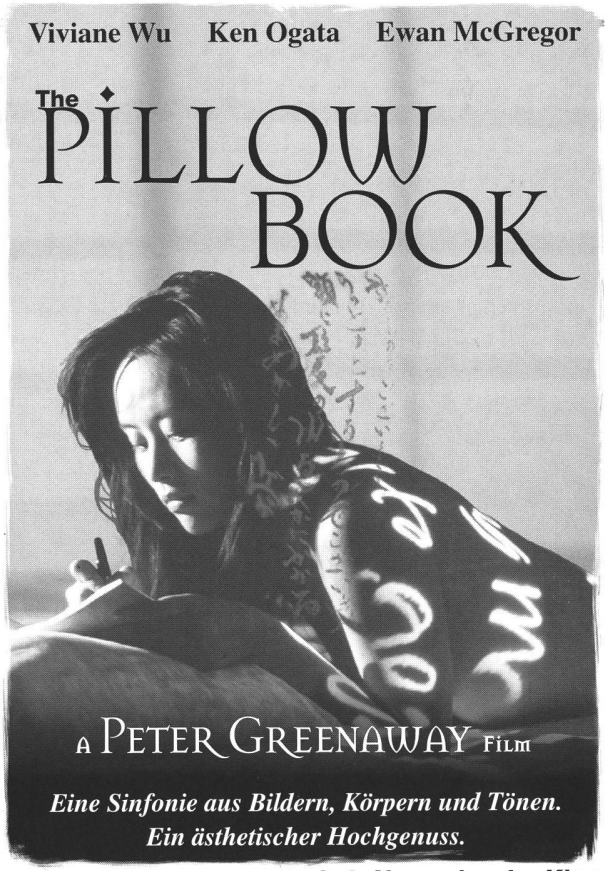
«Sennen-Ballade» schildert ein zwar traditionelles, identitätsstiftendes, aber keineswegs ausserhalb unserer Zeit stehendes Bauerntum: Meile hat eine Melk- und andere Maschinen. Und da gibt es jene – fast möchte ich sagen – widernatürliche Szene einer künstlichen Besamung, in der ein Funktionär im Auto vorfährt, den Stiersamen aus der Tiefkühlbox nimmt und mit einem langen Röhrchen in die Kuh einführt. Langjahr kommentiert dieses Geschehen nicht, sondern schneidet – eine der zahlreichen präzis plazierten Ellipsen im Film – von der Rechenmaschine des Besamers auf den Sohn des Bauern, der einer Ziege, die dabei sichtliches Wohlbehagen zeigt, über Fell streichelt – ein Bild von grosser Wärme und Zärtlichkeit.

Erich Langjahr weiss sehr wohl um die Krise der Bauern, um Rinderwahnsinn, industrielle Tierhaltung und Zerfall der Fleischpreise. Dank der sorgfältig durchdachten Montage seines Films gelingt es ihm aufzuzeigen, was auf dem Spiel steht, wenn Bauern wie Werner Meile, bei dem auf der Alp so gut wie nichts «EG-konform» ist, gezwungen werden, sich dem alleinigen Gesetz von Produktion und Rendite zu beugen. Damit verschwände eine – gewiss kleine – Welt, in der die Umwelt schonend genutzt wird, in der Kinder auf die natürlichste Weise die Kenntnisse und Anforderungen des Bauerns erlernen, in der Tiere nicht als reine Produktionsmaschinen instrumentalisiert werden. Es verschwände eine der in der «modernen Schweiz» nicht mehr allzu zahlreichen Daseinsformen, in der Arbeit, Mensch und Tier ihre Identität und Würde besitzen. ■

Inserat



ab 8. November im Kino



ab 1. November im Kino

Monopole Pathé Films CineNet: http://kino.ch/mpf

Synthetic Pleasures

Regie: Iara Lee
USA 1995

Daniel Däuber

Schon mit dem ersten Bild dieses Dokumentarfilms, der sich verschiedensten Ausformungen künstlicher Realitäten widmet, wähnt man sich vor einem leinwandgrossen Computer, auf dessen Oberfläche – jenen *webbrowsers* gleich, welche die Navigation im Internet ermöglichen – von einem Beitrag zum nächsten «gesurft» wird. Dabei sorgt eine thematische Dreiteilung in die Bereiche «synthetische Umwelt», «künstliche Körper» und «neue Perspektiven» (durch die modernen Technologien) für eine gewisse Struktur in diesem bunten Angebot an scheinbar Ausgeflipptem. Zu Beginn lässt man sich noch gern von einem weiblichen *cyborg* in die «schöne neue Welt» einführen, verfolgt staunend eine computergenerierte «Schöpfung» der Natur oder schliesst die Augen ob der schwindelerregenden Flugsimulation durch eine Stadt, die an Ridley Scotts «Blade Runner» (USA 1982) erinnert.

In eingestreuten Interviewpassagen hört man im folgenden von Computerspezialisten und -freaks, des Menschen Verlangen nach Fortschritt entspringe seiner tiefen Unzufriedenheit. Mit den neuen Technologien habe er sich Macht verschafft und gehe nun daran, seine Umgebung damit soweit zu kontrollieren, dass sie seinen Bedürfnissen immer mehr entspreche. Konkrete, wenn auch extreme Auswüchse dieser Entwicklung werden sogleich anhand des japanischen *ocean dome*, einem überdachten künstlichen Strandabschnitt (Hawaii-Girls und Surfer inklusive) und ähnlicher Einrichtungen vorgeführt. Nahziel davon: Jede und jeder hockt nur noch vor dem Bildschirm (oder stülpt sich den Datenhelm über) und erlebt alles virtuell (die Grenzen zwischen Körper und Geist sind aufgehoben), braucht also weder Schnee noch eine Badehose für den Urlaubstrip.

Kann man Äusserungen, die solche Simulationen für derart perfekt halten, dass sie die Natur überflüssig machen und bewohnten Raumstationen einen Weg bahnen, noch als völlig utopisch abtun, wird einem bei der französischen Performance-Künstlerin Orlan, die sich ihr Gesicht nach dem Vorbild Mona Lisas

zurechtliften lässt (und diesen Prozess auch filmisch dokumentiert), schon etwas mulmig. Ihr Statement, mit der Veränderung des Äusseren strebe sie auch eine Wandlung ihrer Identität an, und letztendlich sei diese Kunst am Körper für sie ein permanenter Kampf gegen die Natur und gegen Gott, wirft erstmals die Frage auf, inwieweit es dem Menschen überhaupt zusteht, in den Bauplan der Natur einzugreifen (den er offensichtlich je länger desto mehr zu durchschauen glaubt). Dieser Teil von «Synthetic Pleasures» wird durch fremdes filmisches Material aufgelockert, etwa durch einen Cartoon mit einem als Weihnachtsmann verkleideten Riesenroboter, was dem verführerischen Ineinander von virtuosen Computergrafiken und wummerndem Ambient-Sound insgesamt gut ansteht.

Mit dem Wechsel zu Drogenexperimenten, deren Involvierte von Bewusstseinserweiterung schwärmen und sich Zugang zu wenig bis gar nicht genutztem Hirnpotential erträumen, ändert sich der Grundtenor vom hippen Cyber-Bilderbogen endgültig zum überdenkenswerten Panoptikum, das so manche Gefahr in sich birgt. An dieser Stelle lässt der Film jedoch jene Stimmen vermissen, welche den als positiv dargestellten Aspekten eine kritische Sichtweise entgegensetzen würden. Auch die Musik – deren Vorgänger in Einkaufszentren und Lifts gern zur Unterdrückung von Klaustrophobie-Schüben eingesetzt wurden – verbreitet ein wenig zu viel *relaxed fun* und läuft Gefahr, einer einseitig akzeptierenden Grundstimmung Vorschub zu leisten.

Doch mit den zahlreichen Themen, die «Synthetic Pleasures» in den 83 Minuten auffächert, will der Film gar nicht mehr sein als ein Überblick über den heutigen Stand der Technik, die den Menschen befähigt, sich eigene Welten zu schaffen. Daneben wird er jedoch auch die eine oder andere (notwendige) Diskussion entfachen. Ob die globale Vernetzung nämlich tatsächlich die beschriebene Raum- und Zeitlosigkeit generiert, ob sie sich als verbindend oder eher entfremdend entpuppt, bleibt weiter zu beobachten (und aktiv mitzugestalten). Klar wird auch, dass die Menschheit mit dem technischen Fortschritt tatsächlich eine Art zukunftsbestimmenden Zustand festgelegt hat, der nicht mehr rückgängig zu machen ist. Hoffen wir einfach, dass nicht plötzlich die Elektrizität ausgeht, wir aus den Paradies- Simulationen aufschrecken und feststellen müssen, dass wir in der Hölle (d. h. auf einem zerstörten Planeten) leben... ■

Maboroshi no hikari

Regie: Hirokazu Kore-Eda
Japan 1995

Das Licht der Illusion

Gerhart Waeger

Lange Einstellungen mit Bildkompositionen, deren Wirkung auf dem Gegensatz von Dunkelheit und Licht beruht, dominieren das Spielfilmdebüt des 34jährigen Japaners Hirokazu Kore-Eda. Oft befindet sich die Szene in einem dunklen Innenraum, der sich im perspektivischen Fluchtpunkt durch ein Fenster oder eine offene Türe zur hellen Aussenwelt hin öffnet. Hirokazu Kore-Eda arbeitet viel mit extremen Totalen und mit Gegenlichtaufnahmen. Er gibt den Farben die Qualität von Schwarzweiss-Aufnahmen und bindet sie in eine eindrucksvolle Hell-Dunkel-Dramaturgie ein. «Ich möchte das Leben der Personen meines Films in den feinen Veränderungen von Licht und Schatten darstellen», erklärt er. Dies ist ihm auch gelungen und trägt viel zur begeisterten Aufnahme bei, die «Maboroshi no hikari» trotz seiner düsteren Grundstimmung an westlichen Festivals gefunden hat. Zahlreiche Auszeichnungen zeugen davon, unter ihnen letztes Jahr in Venedig der Osello d'Oro (Grosser Preis für das beste Debüt) sowie eine Lobende Erwähnung der katholischen OCIC Jury.

Die Aussenaufnahmen des Films – Alltagsszenen in einem ärmlichen Milieu – wirken meist kühl und irgendwie unwirklich. Sie erinnern einige Betrachterinnen oder Betrachter vielleicht an Bilder aus späten Tarkowskij-Filmen, andere werden wohl an die Auffassung des indischen Buddhismus denken, die reale Welt als *maya*, als Illusion, zu verstehen. Wie weit solche Einflüsse tatsächlich hinter den berückenden Bildern dieses Filmes zu suchen sind, kann ein westliches Publikum nur erahnen. In jedem Fall aber kann man «Maboroshi no hikari» als ein kontemplatives Filmgedicht erleben, als eine Art Meditation über den Verlust von geliebten Menschen und über den Sinn des Lebens angesichts des Todes. Allerdings ziehen sich Trauer und Resignation als Grundstimmung durch den ganzen Film, der sich in seiner grüblerischen Art von Grund auf von der heiteren Gelöstheit der spirituellen Sinnsuche unterscheidet, die Yong-Kyun Bae in seinem Film «Dharmaga tongjoguro kan kkadalgun» (Warum Bodhi-Dharma in den Orient aufbrach?, Südkorea 1989) geschildert hat.

Makiko Esumi

Im Zentrum der Handlung, die sich fast beiläufig aus der Beschwörung seelischer Stimmungen ergibt, steht das Schicksal der Japanerin Yumiko – überzeugend gespielt von Makiko Esumi, die hier erstmals vor der Kamera steht. Als Zwölfjährige überrascht Yumiko ihre Grossmutter, wie sie das Haus verlässt und dem bestürzten Mädchen erklärt, sie wolle zu sich nach Hause gehen, um dort zu sterben. Die Erinnerung an dieses Erlebnis begleitet die junge Frau auch noch, als sie später Ikuo (Tadanobu Asano) heiratet und zusammen mit ihm und dem gemeinsamen Sohn ein geruhsames Leben führt. Eines Tages wählt Ikuo den Freitod. Ohne eine Nachricht zu hinterlassen, lässt er sich von einem Eisenbahnzug überfahren. Fünf Jahre später heiratet Yumiko den Witwer Tamio (Takashi Naito) und zieht zu ihm und seiner achtjährigen Tochter in ein kleines Dorf am Meer. Doch ihr Leben bleibt von der Trauer über die beiden Todesfälle überschattet, die sie nie verarbeiten konnte.

Hirokazu Kore-Edas Dramaturgie von Licht und Schatten kann nicht einfach im westlichen Sinn als bildhafter Antagonismus von Gut und Böse, Freude und Leid gedeutet werden, denn das Licht wird im Verlauf des Films immer deutlicher auch zum Symbol der jenseitigen Welt, an welche die junge Frau ihre Grossmutter und ihren ersten Mann verloren hat. Als Yumiko gegen Ende des Films ihrem zweiten Mann gesteht, sie verstehe immer noch nicht, warum sich Ikuo das Leben genommen habe, tröstet sie Tamio mit einem Ausspruch seines Vaters, der Fischer gewesen war: Das wundervolle Licht «Maboroshi» jenseits des Meeres, habe dieser gesagt, ziehe alle Menschen an. Und für jeden komme einmal der Augenblick, wo er dieser Versuchung nicht mehr widerstehen könne. Damit verschmilzt die Dramaturgie des Films mit seiner Handlung: Die immer wiederkehrenden hellen Öffnungen in dunklen Räumen sind eine bildhafte Vorwegnahme der Antwort auf die Frage, die die Hauptfigur des Films ihr Leben lang beschäftigt. Dieses Licht erweist sich als konkrete Grenzerfahrung zwischen Leben und Tod – und damit auch als überraschende Brükke zwischen östlichem und westlichem Denken: Der erregend schöne «Lichtkanal», den in Europa und Amerika verschiedene Patientinnen und Patienten gesehen haben wollen, die nach einer kurzen Todesphase durch die Kunst der Medizin ins Leben zurückgeholt wurden, erinnert fast überdeutlich an Hirokazu Kore-Edas «Maboroshi»-Licht. ■

The Pillow Book

Die Bettlektüre

Regie: Peter Greenaway
Grossbritannien 1996

Charles Martig

Ausgangspunkt ist ein sinnliches Ritual: Der Vater schreibt seiner Tochter Nagiko den Geburtstagswunsch mit einem Pinsel aufs Gesicht. Begleitet werden die japanischen Schriftzeichen von einem kosmologischen Segen, der sich als Leitmotiv durch den Film zieht: «Als Gott den Menschen erschaffen hat, zeichnete er Augen, Lippen und sein Geschlecht...» Die Zeichen sind im Körper eingeschrieben und das Ritual unvergesslich verankert. Bereits in dieser ersten Einstellung verschmelzen Textbild und Körper. Durch Pinsel und Worte entsteht eine fesselnde Metapher. Dann liest die Tante dem kleinen Mädchen aus dem «Kopfkissenbuch» der Sei Shônagon vor. Mit dem Doppelritual des Schreibens und Lesens wird Nagiko in ein Leben der erotischen Obsession und der künstlerischen Reife entführt. Der Inhalt der beiden Rituale ist auch der Inhalt des Films: die Erotik des Schreibens im Wechselspiel von Körper und Bild.

«Makura no soshi» (Das Skizzenbuch unterm Kopfkissen), von der Hofdame Sei Shônagon verfasst, stammt aus der späten Heian-Zeit (898 bis 1186 n. Chr.), in der die japanische Literatur einen bemerkenswerten Aufschwung nahm. Die Kaiserin Sadako schenkte der Sei Shônagon ein Bündel Papier erlesenster Qualität, und diese benützte es als Notizbuch, in das sie alles niederschrieb, was man sonst nur seinem Kissen anvertrauen würde: Einfälle, Stimmungen, literarische Zitate, Erlebnisse und Liebesabenteuer; so wie es der Zufall ergab. So entstand ein kleines Skizzenheft über das Hofleben in Japan um das Jahr 1000 und zugleich ein klassisches Meisterwerk der japanischen Dichtung. Der lakonische Stil und das improvisierte Springen von einer Assoziation zur nächsten wirken modern. Die Schriftzeichen im eleganten Kursivstil Sôsho des Originaltextes sind auch dem ungeübten Auge in ihrer poetisch verspielten Leichtigkeit erkennbar. Gleichzeitig vermittelt die snobistische Überheblichkeit der Lebensweise am kaiserlichen Hof den Eindruck einer seltsamen Entrücktheit.

Greenaway nimmt diese Impulse auf. Sein «Pillow Book» kreist um die Formen, die Sensibilität und die Künstlichkeit der Quelle. Das ästhetische Konzept steht im Mittelpunkt. Die Hommage an Sei Shônagon ist zuerst einmal eine visuelle. Die Bildassoziation entspricht dem Stil der Hofdame: Verschiedene Bildformate sind ineinander verschachtelt, Ein- und Überblendungen ermöglichen ein sprunghaftes Schauen, Zuordnen, Verweilen oder Abschweifen. Die Bildkompositionen entsprechen dem raffinierten Gleichgewicht zwischen Symmetrie und Asymmetrie der Kanji, der japanischen Bildzeichen. Gleichzeitig arbeitet Greenaway mit der künstlichen Ambiance des «Kopfkissenbuchs», was sich vor allem in der bizarren Konstruktion der Geschichte niederschlägt. Nagiko (Vivian Wu) ist von ih-

---

«Wir haben 100 Jahre einer altmodischen Technologie namens Kino hinter uns...»

Gespräch mit Peter Greenaway

Michel Bodmer

Seit einigen Jahren arbeiten sie mehr und mehr mit neuen Technologien, mit verschachtelten Bildern, Ausschnitten...

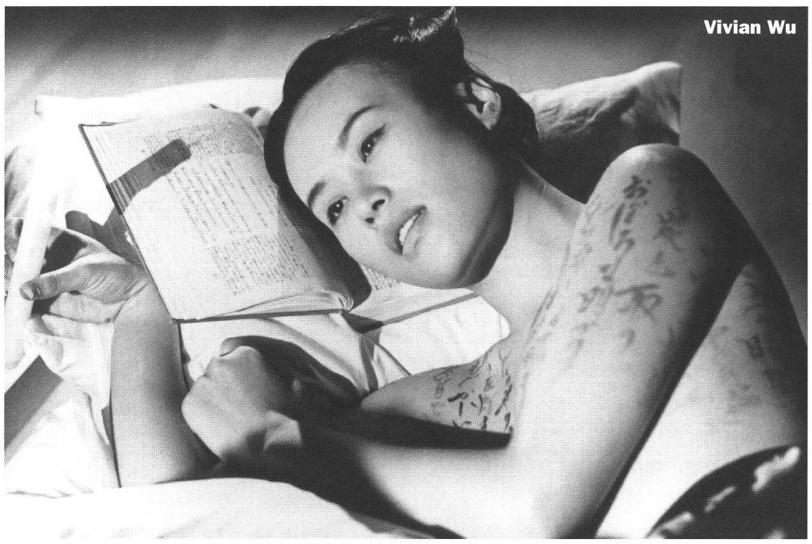
...ich glaube, es ist unsere Pflicht, jene Technologien zu verwenden, die in gewissem Sinne unsere Denkweise prägen. Darum ist es für mich sehr wichtig, all diese posttelevisuellen, hochraffinierten Bilderzeugungsverfahren anzuwenden. Wir haben nun hundert Jahre einer sehr altmodischen Technologie namens Kino hinter uns. Wenn wir also Dinge auf moderne Weise sagen wollen, müssen wir moderne Werkzeuge verwenden.

Dieses Neben- und Übereinander der verschiedenen Bilder in «The Pillow Book» – gibt es, was deren Sinn anbelangt, übergreifende Prinzipien?

Wir leben, was die Herstellung von Bildern in allen Bereichen angeht, in einer postkubistischen Zeit. Diese postkubistische Sensibilität prägt unsere Wahrnehmung der Welt. Ich kann Ihr Gesicht als Nahaufnahme betrachten, aber mein Verstand braucht nur eine kleine Umstellung zu machen, und schon sehe ich Sie in Cannes (wo dieses Interview stattgefunden hat, Anm. d. Red.). Für diese Mannigfaltigkeit der menschlichen Erfahrung sollten wir im Rahmen des Kinos Äquivalente finden können.

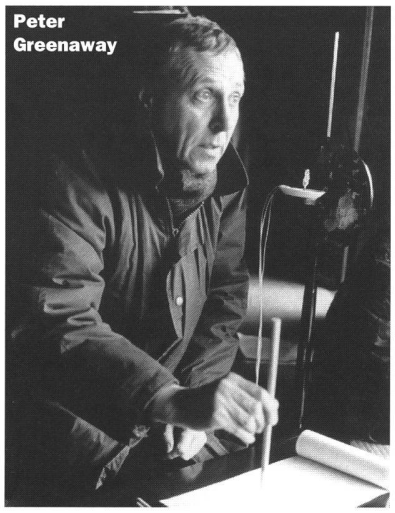
Immer wieder stellt sich im Kino die Frage nach der Vorrangigkeit des Bildes oder des Texts.

Dies ist nach «Prospero's Books» der zweite Film, den ich gemacht habe, in dem das Wort «Buch» im Titel erscheint. Es ist gefährlich für einen Filmemacher, immer wieder von Büchern zu reden. Aber gerade weil ich dieses Problem anpacken will und ein Kino anstrebe, das primär vom Bild herkommt und nicht vom Text, reite ich darauf herum. Im Osten, sagt man mir, sei die Geschichte der Literatur zugleich die Geschichte der Malerei. Das gestische Zeichen der Hieroglyphe enthält sowohl Bild als auch Text, beide sind untrennbar verbunden. Wäre das nicht ein hervorragendes Muster für die Organisation des Kinos? In England und der mitteleuropäischen


Vivian Wu

rem Gesichtsbemalungsritual und der Lektüre des „Kopfkissenbuchs" derart geprägt, dass sie als junge Frau nur erotische Lust empfinden kann, wenn sie sich am ganzen Körper mit kalligraphischen Schriftzeichen bemalen lässt. Diese Obsession führt zu fatalen Ereignissen: Eine Zwangsheirat geht in die Brüche, und Nagiko flieht nach Hongkong. Experimente mit Liebhabern scheitern, weil die ideale Kombination des kalligraphierenden Liebhabers, der ihren Körper bemalt und sie sexuell befriedigt, nicht zu finden ist.

Nagiko nimmt nun den Pinsel selber in die Hand. Aus einer Zweckgemeinschaft mit dem jungen Übersetzer Jerome (Ewan McGregor), dessen Körper sie als Unterlage für japanische Liebesgedichte benutzt, wird eine leidenschaftliche Liebe bis in den Tod Jeromes. Die kreative Entwicklung Nagikos vom beschrifteten Papier zum schreibenden Pinsel entlädt sich in einer Serie von dreizehn Männerkörpern – die «dreizehn Bücher» –, die sie mit Kunstwerken des japanischen *body painting* beschriftet. Die gezeichneten Männer begeben sich als Botschafter des Kunstwerks zum (homosexuellen) Verleger, der von dieser Art der Präsentation fasziniert ist und die Texte jeweils abschreiben lässt. Nagikos Werk ist visuelle Kunst am Körper, Poesie sowie Instrument der Rache in einem. Greenaway sorgt mit der Überkonstruiertheit der Erzählung zuerst einmal für eine gehörige Portion Irritation. Das unsichtbare Zentrum bildet aber nicht die Story, sondern der ästhetische Geist der Poetin aus der Heian-Zeit. Sei Shônagon liebte die Aufzählung, und Greenaway nimmt dieses gestalterische Prinzip der «Liste» auf. Anstatt Texte werden in «The Pillow Book» Männerkörper aneinandergereiht. Das Ergebnis ist ernüchternd: Die betörende Erotik des Schreibens verliert sich in einem Labyrinth der Bedeutungsebenen. ■


Peter Greenaway

Kultur überhaupt hatten wir immer diese furchtbare Spaltung: hier die Malerei und dort die Literatur. Das Kino ist der ideale Ort, um diese zwei Dinge zusammenzubringen.

Obschon ich allerlei neue Technologien verwende, steht der menschliche Körper im Mittelpunkt. Wir haben uns ein Szenario ausgedacht, in dem diese Körperlichkeit im Vordergrund steht, in ihrem Bezug zur Literatur. Sei Shônagon sagte – viel ausführlicher als ich –, im Leben gäbe es zwei Dinge, auf die man sich immer verlassen könne: die Sexualität und die Literatur. Ich wollte einen Film machen, der die beiden Dinge zusammenbringt.

Genau deswegen war ich bei einigen der im Film vorkommenden «Büchermänner» frustriert: weil man eben vom Inhalt des Texts nichts mitbekommt.

Mein ideales Publikum wäre eines, das perfekt Japanisch und Englisch spricht... Die Texte sind komplizierte Prosagedichte, die ich geschrieben habe, über die Vereinigung des Fleisches mit dem Buch. Zu «The Pillow Book» wird ein Buch erscheinen, in welchem alles übersetzt werden wird. Jetzt im Kino müssen Sie hinsehen, auch wenn Sie kein Japanisch verstehen – wie ich auch nicht, beziehungsweise sehr wenig – sie müssen den Text anschauen, wegen der gestischen Zeichen und ihrer Schönheit. Deswegen möchte ich auch, dass sich das Publikum die japanische Sprache im Film anhört.

Nagiko ist einerseits eine der wenigen Künstlerfiguren in Ihrem Werk, die am Ende überleben, und sie ist ausserdem die erste Künstlerin...

... und zudem ist dies wohl mein erster Film mit einem Happy- End. Der Greenaway-Feelgood-Faktor! – es ist ja auch eine Liebesgeschichte. Der Umstand, dass die Hauptperson eine Frau ist, hat natürlich mit Sei Shônagon zu tun, die das «Kopfkissenbuch» vor rund 1000 Jahren schrieb. Es ist unglaublich, dass dieses Buch geschrieben werden konnte, wenn wir uns die Stellung einer gebildeten Frau in Europa zu jener Zeit vorstellen. «The Pillow Book» hat die gleiche Struktur wie mein 1982 entstandener Film «The Draughtsman's Contract»: Er beginnt auf patriarchalische Weise und mündet, hoffe ich, in einen matriarchalischen Schluss. Dies insofern, als was zuerst passiv war, allmählich aktiv wird. ■

The Spitfire Grill

USA 1996
Regie: Lee David Zlotoff

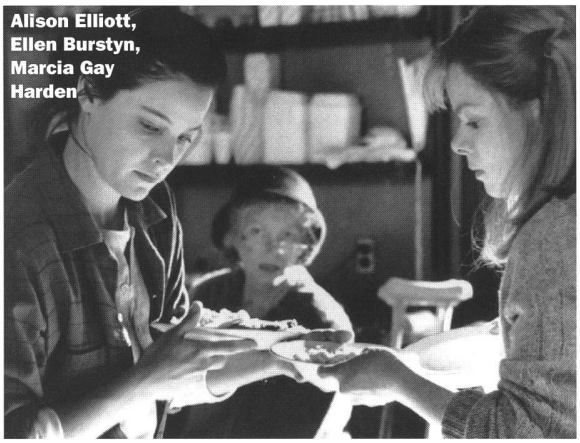
Die Geschichte vom Spitfire Grill

Daniel Däuber

Mit «The Spitfire Grill» kämpfte diesen (Kino-)Sommer in den USA ein kleiner, ungewöhnlicher Film mit einer liebevoll märchenhaften Geschichte und grossen Gefühlen gegen die Action-Übermacht an – und machte sich erstaunlicherweise gar nicht schlecht. Nun geht die berührende Mischung aus «Fried Green Tomatoes» (USA 1991), «Gas Food Lodging» (USA 1991) und «Nell» (USA 1994) daran, auch hierzulande die Herzen eines Kinopublikums zu erobern, das entweder gar nichts mit «Indepedence Day» und Konsorten anzufangen weiss, oder dieser überdimensionalen «Dröhnkisten» schlicht und einfach überdrüssig ist.

Erzählt wird von einer jungen Frau (Alison Elliott), die schon in der ersten Einstellung nicht so recht in die Umgebung passen will: Sie sitzt im Gefängnis von Maine und arbeitet dort für das örtliche Fremdenverkehrsamt. Im Gegensatz zu den anderen, fürs gleiche Amt tätigen Insassinnen, welche die Anrufenden einsilbig abfertigen, schwärmt Percy diesen von den Landschaften Neuenglands vor. Nach ihrer Entlassung zieht sie in das verschlafene Nest Gilead, wo es neben der nach aussen hin so tadellosen amerikanischen Kleinfamilie, der neugierigen Posthalterin und dem gutmütigen Sheriff einige eigenbrötlerische und vor allem misstrauische Leute gibt.

Kinoregie-Neuling Lee David Zlotoff, der auf eine 15jährige Karriere beim Fernsehen zurückblicken kann («Remington Steele», «MacGyver»), begleitet in der Folge mit angemessener Zurückhaltung die sich langsam entwickelnde Beziehung zwischen der scheuen, auf einen geordneten Neuanfang hoffenden Percy und der vorerst starrköpfigen und wortkargen älteren Wirtin Hannah (Ellen Burstyn). Im Restaurant «Spitfire Grill», wo offensichtlich das ganze Dorf zusammenkommt, sich Nachrichten verbreiten und Gerüchte entstehen, geht die Ex-Gefangene der gesundheitlich angeschlagenen Alleinstehenden zur Hand. Ihre gemeinsame Liebe zur Natur lässt Hannah schon bald ihre anfängliche Skepsis überwinden. Die dritte Frau im Bunde, die als einfältig etikettierte Shelby, erweist sich in der Küche des Lokals als wahre Perle und damit als willkommene Hilfskraft.


Alison Elliott, Ellen Burstyn, Marcia Gay Harden

Die Darstellerin dieser Figur, Marcia Gay Harden, komplettiert ein hervorragend agierendes Frauentrio, das einen von Beginn weg für sich einnimmt: Alison Elliott als zutiefst verletzte Frau, die ihren Schmerz auch in der aufkeimenden Beziehung zu Joe (Kieran Mulroney) nicht überwinden kann, Ellen Burstyn bravourös als verschrobene Alte, die sich in der ihr Anvertrauten wiedererkennt, aber ihrerseits ebenfalls seelische Verwundungen mit sich herumträgt, und schliesslich Marcia Gay Harden, die sich von Haus und Herd emanzipiert, um ihren Freundinnen in Freud und Leid beizustehen. Davon gibt es in der Folge wahrlich genug, immerhin möchte Hannah ihr Restaurant (mit einer ungewöhnlichen Aktion) verkaufen, und einige Dorfbewohner stehen der zugezogenen Percy noch immer misstrauisch gegenüber...

Diese Verfilmung «von Wünschen und Sehnsüchten, die jeder Mensch hat und – im Gegensatz dazu – von Intoleranz und Angst» (Regisseur Zlotoff) ist nicht nur vom Plot her, sondern auch in ihrer Entstehungsgeschichte ungewöhnlich: Als Produzentin fungierte nämlich eine katholische Wohlfahrtsorganisation (die *Sacred Heart League*), die sich erhofft, damit ihre Unterstützung für den Bau von Schulen und Krankenhäusern im Staat Mississippi verstärken zu können. Vielleicht weil deren Direktor seinem Aufsichtsrat zusichern musste, dass der Film «das Publikum zu besserem Verständnis der Werte christlicher Tradition führen» kann, schmälert das melodramatische Ende den positiven Gesamteindruck etwas.

Zugegeben, einiges ist zu märchenhaft positiv geraten, und im letzten Drittel häufen sich jene Elemente amerikanischen Erzählkinos, auf die so gern zurückgegriffen wird (und die sich damit abgenützt haben). Diese vorhersehbare Wiederholung von Klischees wird auch von James Horners Musik nicht abgeschwächt; der gefragte Komponist («Apollo 13», USA 1994), der die sonst bescheidenen Kosten der Produktion gleich um 50 Prozent über das Budget trieb, steuerte mit seiner reichlich verkitschten musikalischen Sosse, welche er über die gesamten zwei Stunden Film goss, einen weiteren Wermutstropfen bei.

Am diesjährigen Sundance Film Festival (USA) wurde «The Spitfire Grill» mit stehenden Ovationen bedacht und erhielt verdienterweise den Publikumspreis. Bisher drei Millionen Dollar gingen übrigens auf das Konto der *Sacred Heart League*, womit sich eine neue Schule bauen lässt, deren Cafeteria selbstverständlich den Namen «The Spitfire Grill» tragen wird. ■