Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 49 (1997)
Heft: 1

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: 08.01.2026

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

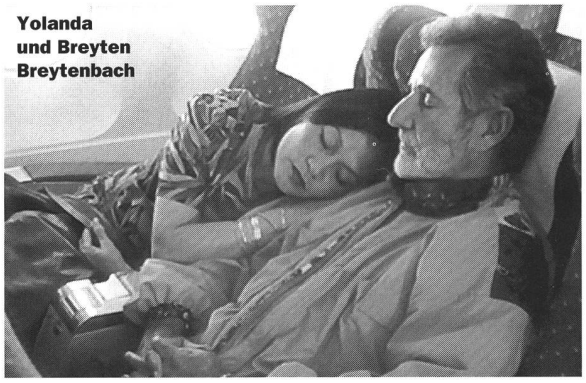
Une saison au paradis

Regie: Richard Dindo
Schweiz/Frankreich 1996

Michael Lang

Richard Dindo ist unbestritten der aktivste, eigenständigste Dokumentarfilmer hierzulande. Sein fachliches Können, sein Schaffen seit einem Vierteljahrhundert, sein intellektuell-emotionaler Stil, seine Kontinuität sind offensichtlich. Doch Dindos Qualitäten sind damit natürlich nicht erschöpfend aufgelistet. Was er vor allem leistet, ist Erinnerungsarbeit, die selbstredend Trauerarbeit einbettet und vor allem auf exemplarische Persönlichkeiten, ihre Biografien und Schicksale fokussiert. Getragen wird diese Methode der «Recherche am Menschen» – wie man sie bezeichnen könnte – von der festen Überzeugung dieses hochpolitischen Zeitgenossen, dass es eine zwingende Notwendigkeit für diese Art der Archäologie gibt.

Dindos Werkzeuge dazu sind die Mittel des filmischen Aufbereitens, immer mit der Sprache als Basis. So sichtet, durchdringt, positioniert er nicht die lexikalisch-nüchterne Faktenlage der Ereignisgeschichte, sondern legt sie wie ein Mantel um Menschen, die seinem Herzen verwandt sind. Deshalb verwendet Dindo denn auch gerne die Formel, dass ihm die Objekte seiner Forscherleidenschaft zu «Vätern» oder «Brüdern», zu intimen Weggefährten werden. Der vorletzte in der Reihe der «Brüder» war der vielfach fast obszön zur Karikatur verklärte kubanische Revolutionär Che Guevara, dessen bolivianische Tagebücher für Dindo zu einem roten Faden für einen Suchlauf an den Originalschauplätzen geworden sind, mit dem hohen Ziel, Ches Geist, die Tragik des Scheiterns und die Grösse der Hoffnung neu zu beleben. «Ernesto Che Guevara, das bolivianische Tagebuch» (ZOOM 11/94) war einem Toten zugedacht, Dindos aktueller Film ist einem Lebenden (oder Auferstandenen) gewidmet: «Une saison au paradis» erzählt vom südafrikanischen Schriftsteller und Apartheidsaktivisten Breyten Breytenbach (geboren 1939). Der Film beinhaltet und rekonstruiert ein Nebeneinander von Vergangenheit und Gegenwart, beginnend in den siebziger Jahren, als der inzwischen in Frankreich lebende Breytenbach bei einer Reise in seine Heimat wegen regimekritischer Tätigkeit verhaftet, dann im November 1975 zu neun Jahren Gefängnis verurteilt wurde, von denen er zwei Jahre in Isolierhaft absass. 1982 wurde der Dichter vorzeitig entlassen und ging wieder nach Frankreich. 1992 dann bereiste er mit seiner vietnamesischen Frau Südafrika erneut und beschrieb die Reise im Buch «Rückkehr ins Paradies».



Yolanda und Breyten Breytenbach

Das ist die Ausgangslage für Dindos Film. Er begleitet das Ehepaar Breytenbach auf seiner Südafrika-Reise, als Gefährte, als Chronist, als sensibler Beobachter. Der Weg führt zu den unterschiedlichsten Stationen, Örtlichkeiten, Menschen. Was so entsteht, ist eine Art Porträt des Intellektuellen und Dichters Breytenbach, aber auch ein spannender Blick ins Südafrika nach der Apartheid – immer gesehen mit den Augen und über die beigestellten Texte Breytenbachs, der 1993 gesagt hat: «Ich habe freiwillig darauf verzichtet, mich an der nationalen Versöhnung zu beteiligen. Wir werden keine Revolution haben.» So betrachtet macht es Sinn, wenn Dindo sich nicht anschickt, die komplexe Problematik Südafrikas zu analysieren, dafür aber mit seiner unverkennbaren filmischen Methode den Erinnerungs- und Bewältigungsprozess eines Individuums anordnet und so auf übergeordnete, universelle Themen wie Liebe, Heimat, Tod, Exil, Gefängnis zusteuert. Dindo hat «Une saison au paradis» sogar als ein «etwas anderes road movie» bezeichnet, das Vergangenheit und Gegenwart vermischt. Diese Dualität wird optisch spürbar durch die Verwendung von 35mm-Film- und Hi8-Videomaterial. Letzteres wird eingesetzt, um Breytenbach in der Gegenwart zu dokumentieren, seine Befindlichkeit zu spiegeln, Authentizität zu erzeugen.

«Une saison au paradis» ist eine äusserst respektvolle Annäherung an Breytenbach und sein Lebensschicksal geworden. Sie ist – was die Beurteilung seines Werks betrifft – wohlwollend, manches ausklammernd (es wird beispielsweise nur angedeutete, welche literarischen Faktoren Breytenbachs Verfolgung durch das Apartheidsregime mit ausgelöst haben). Dieses mag da und dort als Mangel beurteilt werden, doch Dindos Film strebt ja keine Bewältigung der unrühmlichen südafrikanischen Vergangenheit an; dieses einfordern zu wollen, wäre demnach ein Missverständnis. Der Regisseur hat erwartungsgemäss wieder eingelöst, was ihm in allen seinen Filmen oberstes Gebot ist: «Ich mache Filme über Menschen, mit denen ich mich total identifizieren kann, sei es nun auf dem Feld des Denkens, der Aktion oder des Lebens. Das heisst, dass jedes Thema, das ich bearbeite, jedes Porträt, das ich entwerfe, von meiner eigenen Philosophie durchwirkt ist.» So sollte dieser Film gelesen und gesehen werden, dann entfaltet er sein herztiefes, intellektuelles, menschenfreundliches Charisma. ■

Das Wissen vom Heilen

Regie: Franz Reichle
Schweiz 1997

Pierre Lachat

Thema ist die tibetische Medizin, aber kaum ein bewegtes Bild dieses Dokumentarfilms von Franz Reichle entstand in Tibet selber. Aus den wohl bekannten politischen Gründen konnte der Autor in dem sagenumwobenen Bergland nicht drehen, das heute mehr denn je, wie in den alten Zeiten des Kolonialismus, «verboten» scheint. Schon sehr lange, wenn nicht seit Menschengedenken, hat China – egal ob kaiserlich, republikanisch, kommunistisch oder postkommunistisch – die abgelegene Bergregion als einen Teil seines klassischen nationalen Bestands betrachtet.

Wenn «Das Wissen vom Heilen» mindestens so sehr über die internationale Ausstrahlung der tibetischen Medizin berichtet wie über diese selbst, dann hat das mit den gegenwärtigen Gegebenheiten zu tun. Aber es entspricht offenbar auch weitgehend den realen Verhältnissen. Die Chinesen haben notorisch einiges daran gesetzt, mit der Kultur der Tibeter gerade auch deren Medizin zu zerstören (auch mittels Artillerie), worauf die Ärzte emigrieren mussten. Dabei haben Han durchaus selber eine medizinische Tradition, die grundsätzlich von gar nicht so viel anderer Art ist (oder wäre oder gewesen wäre) als die der permanent verfolgten und verkannten Minderheit hoch oben auf dem Dach der Welt.

Die Ausstrahlung der tibetischen Heilkunst trägt denn hinaus in die Welt: ins nordindische Dharamsala (wo die Exiltibeter ihre Regierung haben) und ins mongolische Ulan-Ude samt den Steppen im Norden dieser Stadt, aber auch nach Tel Aviv, nach Wien und selbst in die Tiefen der ländlichen Schweiz. An allen diesen Orten (und sicher noch an vielen andern) praktiziert man, wie der Film zu berichten weiss, die Überlieferung aus den alten heiligen Stätten Tibets weiter, oder man befasst sich forschend mit ihr, deren älteste bekannte Ursprünge viertausend Jahre zurückreichen. Aufwendige Programme versuchen in Kliniken und Laboratorien Österreichs und Israels den Geheimnissen der tibetischen Heilerfolge im Kampf gegen Arteriosklerose und Krebs auf die Schliche zu kommen, während sich die

Schweizer, wen wundert's, mehr der kommerziellen Seite der Angelegenheit annehmen und in Lizenz fleissig Pillen drehen und pressen.

Alle, die da nun eine modische esoterische Verklärung und Schwärmerei vom Film erwarten, werden von den präzisen, sachlichen Recherchen Reichles bitter enttäuscht sein. Die tibetische Medizin hat nun einmal nichts mit Magie oder der Einwirkung des Übernatürlichen oder Unerklärlichen zu tun oder mit gehobener Scharlatanerie, mit dem buddhistischen Glauben oder einem sonstigen leuchtenden Pfad. Auch wenn es offensichtlich ist, dass die Ärzte religiöse Ergriffenheit wohlweislich als hilfreichen Kraftspender für Patienten bewusst empfehlen, aber was tun sie denn anderes bei uns im Westen? Dass das Gebet hilft, ist schliesslich schon fast banal wahr und eine universelle Einsicht.

Seit alters ist demnach die tibetische Schule nichts anderes als eine historische Heilkunst unter andern, die hauptsächlich auf Medikamenten gründet, die heute noch praktiziert wird und neuerdings sogar wieder einen gewissen Aufschwung erlebt trotz der ausgesprochen ungünstigen historisch-politischen Umstände. Sie kennt, wie jede andere ihrer Art, ihre Erfolge und ihre Misserfolge, ihre Stärken und Schwächen. Sie ist auf komplementäre Disziplinen angewiesen, das Penicillin kann je nachdem auch in Tibet Wunder wirken, allerdings eben nur gewisse. Gegen ansteckende Krankheiten scheint ihr Nutzen begrenzt, gegen nichtansteckende hingegen oft sehr hoch.

Sie beruht statt auf sogenannter naturwissenschaftlicher Beobachtung (die jede andere Art von Observation von vornherein ausschliesst, ein gravierender Fehler), auf praktischer Erfahrung, ohne dass sie ursächliche Zusammenhänge zwingend erklären wollte. Eine ihrer Grundlagen ist zweifellos eine ganz bestimmte, sehr eigenwillige Abgrenzung von Begriffen wie Krankheit, Gesundheit und Heilung, vor allem aber die Idee der Ganzheit, wie wir es nennen: der Wechselwirkung zwischen physischen und psychischen (und einer Reihe weiterer) Faktoren. Wohl ignoriert die westliche Medizin derlei Effekte nicht einfach, schätzt sie aber nicht besonders hoch ein, weil die Erfolge unserer Lehren auf dem Gegenteil beruhen, nämlich auf der Beobachtung des physischen Details.

Reichle verkauft uns keine angeblich überlegenen asiatischen Weisheiten. Er verabsolutiert nichts, er relativiert. Das macht seinen Film glaubwürdig und informativ, wiewohl selten wirklich packend. Dass Medizin ausser einer nützlichen Lehre und Disziplin auch eine Passion sein kann, davon spürt man wohl zu wenig. Selbst der 14. Dalai-Lama wirkt vor der (wie immer erstklassigen) Kamera Pio Corradis merkwürdig nüchtern und abwägend statt charismatisch. ■

Fallen Angels

Duoluo tianshi

Hongkong 1995
Regie: Wong Kar-wei

Dominik Slappnig

Es ist noch kein Meister vom Himmel gefallen, sagt das Sprichwort. Auch Engel fallen eher selten vom Himmel. Aber mit Wong Kar-weis «Fallen Angels» kommt das erste Meisterwerk im noch jungen Kinojahr auf die Schweizer Leinwände.

«Sind wir noch Partner?», fragt der Killer (Leon Lai-ming) seine Agentin (Michele Reis). Die Agentin nimmt einen Zug von ihrer Zigarette. Ihre Hände zittern. «Partner sollten sich gefühlsmässig nicht allzusehr binden», fügt der Killer hinzu. Die Szene in Schwarzweiss steht am Anfang von «Fallen Angels». Sie nimmt das Scheitern der Liebesbeziehung zwischen dem Killer und der Agentin vorweg. Dann folgen Bilder in Farbe aus dem Alltag von Hongkong.

Im September 1984 bestätigte Grossbritannien die Übergabe der Kronkolonie Hongkong an China mit Stichtag 30. Juni 1997. Am Morgen des 1. Juli 1997 werden die sechs Millionen Einwohner Hongkongs in einer kommunistischen Stadt aufwachen. Die Umwälzungen werden gewaltig sein. Schon jetzt ist die Verunsicherung gross. Vermögen werden aus der Stadt abgezogen, Firmensitze verschoben. In der Metropole gehen langsam die Lichter aus. Die grossen Reklamewände verschwinden, Restaurants und Bars schliessen früher.

Wong Kar-wei dokumentiert in seinen Filmen diese Entwicklung. War in «Chungking Express» (ZOOM 6–7/95) die Grundstimmung der Stadt noch humorvoll und heiter, weicht sie in «Fallen Angels» der Angst und der Isolation. Künstler haben ein besonderes Sensorium für gesellschaftliche Veränderungen. Wong Kar-wei hat sich dies zunutze gemacht. In «Fallen Angels» erzählt er zwei Geschichten. Die erste handelt vom Killer, der seit rund drei Jahren mit der Agentin zusammenarbeitet. Mord auf Bestellung ist ihr Business. Die Agentin nimmt die Aufträge entgegen, der Killer führt sie aus. Dies könnte noch lange so weitergehen, würden sie sich nicht ineinander verlieben. Zusammen teilen sie ein Versteck. Ein kleines Zimmer neben der Eisenbahn. Hier putzt sie regelmässig und füllt den Kühlschrank mit Bier. Er zieht sich vor und nach seinen Aufträgen hierhin zurück. Sie durchwühlt seine Abfälle nach Erinnerungen an ihn. Er riecht den kalten Rauch ihrer Zigaretten, wenn er ins Zimmer kommt. Doch sie halten sich hier immer nur zeitverschoben auf, treffen tun sie sich nie.

Die zweite Geschichte handelt von Ho (Takeshi Kaneshiro, Polizist 223 in «Chungking Express»), dem stummen 25jährigen, der in Geschäfte einbricht, die in der Nacht früher schliessen, und sie für die Kundschaft wieder öffnet. Er lebt zusammen mit seinem Vater in der Portierloge eines Hotels. Ho wird durch einen Restaurantbesitzer inspiriert, Videofilme zu drehen. Er macht ein Porträt von seinem Vater. Als der Vater unerwartet stirbt, schaut er sich das Video an. Wie alle Personen in «Fallen Angels» sind auch Hos Gedanken im *voice-over* zu hören, was ihnen so eine Stimme verleiht. Er sagt: «Nun werde ich nie mehr Vaters Steaks essen können, aber ihren Geschmack werde ich für immer behalten.»

Wong Kar-wei braucht für beide Geschichten verschiedene Stile. Die Story von Killer und Agentin erzählt er wie ein Comic, in schnellen, fahrigen Bildern, meistens mit Handkamera aufgenommen (virtuos von Christopher Doyle). Die Geschichte um Ho wirkt formal ruhiger, dafür ist Ho umso aktiver. In einer Mischung aus Veitstanz und Faxen bietet er eine absurde One-Man-Show. Die beiden Geschichten werden nun im Film ineinander verwoben. Was beim ersten Betrachten wie ein loses Patchwork aussieht, entpuppt sich bei genauerem Hinsehen als grossartiges Mosaik. Wong Kar-wei bringt es darin fertig, den Machtwechsel in Hongkong im Film ebenso zu reflektieren wie die zunehmende Isolation der einzelnen Menschen in der Grossstadt. Die sich Liebenden können nicht zusammenfinden. Personen werden durch extreme Weitwinkelobjektive aufgenommen und erscheinen soweit voneinander entfernt wie Planeten, die auf verschiedenen Umlaufbahnen um einander kreisen.

Am Schluss finden die beiden Geschichten auch inhaltlich zusammen. Ho wird in einer Imbiss-Stube, die er für die Nacht geöffnet hat, zusammengeschlagen. Die Agentin sitzt dort und isst ihre Nudeln. Ho wird sie diese Nacht auf seinem Motorrad nach Hause fahren, und ihre Stimme wird im *voice-over* sagen: «Ich war schon lange nicht mehr einer Person so nahe. Ich empfinde eine grosse Wärme.» Erstmals in «Fallen Angels» sind zwei Personen räumlich und gedanklich vereint.

Wong Kar-wei hat einen eigenen Erzählstil gefunden, ein Mittel, den Zuschauer in seinen Bann zu ziehen. Dabei erfindet er das Kino nicht neu. Aber er gibt ihm einen dringend nötigen Vitaminschub. Er hat viel gewagt, viel in seinen Film hineingepackt und dabei gewonnen. Dass Wong Kar-wei ein grosser Könner ist, hat er mit «Fallen Angels» bewiesen. ■

Michele Reis

«Ich bin der DJ meiner Filme»

Gespräch mit Wong Kar-wai

Daniel Kothenschulte

Ihre Filme zeigen einen besonders grosszügigen Umgang mit der Zeit. Wir können ihrem Verrinnen auf der Leinwand zusehen...

Diese Passagen, in denen scheinbar nichts geschieht, sind Teil der Geschichte. Es geht um die Leere. Die Schauspieler fragten mich: «Warum müssen wir Wochen damit zubringen, einfach umherzugehen, zu waschen oder das Haus zu putzen?» Dabei charakterisiert dies die Figuren, die sich verhalten wie Maschinen. Ich liebe das. Ich bin nicht sehr analytisch. Ich denke nur: Was könnte jetzt passieren? Trifft der Killer vielleicht einen alten Freund wieder? Das entscheide ich intuitiv. Das Drehen ist der Teil für das Unterbewusste. Das Schneiden hingegen ist der bewusste Teil. Hier überlege ich mir auch den *voice-over*, der die Szenen manchmal völlig umdeutet. Beim Drehen erwarten wir etwas bestimmtes, aber beim Schneiden möchten wir uns überraschen lassen. Als ob man ein Mädchen kennenlernt: Zuerst gefällt sie einem so, wie sie ist, aber dann hätte man sie lieber ganz anders...

Wong Kar-wai

© Stephan Holl

Wie entwickeln Sie Ihren visuellen Stil?

Der erwächst aus der Art, wie wir arbeiten. Wir hatten zum Beispiel bei «Chungking Express» und «Fallen Angels» keine Dreherlaubnis, also kaum Zeit für sorgfältiges Einleuchten und aufwendige Kameratechnik. Also machten wir Anleihen beim Dokumentarfilm. Wir machen dann immer Spass und sagen: Jetzt spielen wir CNN. In «Fallen Angels» sieht ein Schauspieler direkt in die Kamera, als wäre es ein Amateurfilm. Ich habe ihn darum gebeten. Er fragte, warum, und ich sagte: Mach es einfach. Wir haben alle die Godard-Filme der sechziger Jahre gesehen, und ich beruhigte ihn damit, dass ich sagte, das sei nichts Neues. Er solle sich also nichts daraus machen. Das hat es alles schon gegeben. Altes Zeug.

Apropos «altes Zeug»: Hat Sie der Japaner Seijun Suzuki eigentlich beeinflusst?

Ich habe einen seiner alten Filme voriges Jahr auf Video gesehen. Ein sehr interessanter Regisseur.

Auch seinen «Tokyo Drifter» umgeben Popsongs von einsamer Stimmung...

Aber seine Helden sind nicht wirklich einsam. Die tun nur so. Ich glaube, in ihrem Innern sind sie sehr glückliche Menschen.

Anders als Ihre Figuren: Schon in Ihren ersten Filmen «As Tears Go By» und «Days of Being Wild» interessieren Sie sich für die Einsamkeit jüngerer Menschen.

Es sind nicht einmal besonders einsame Menschen. Sie sind Durchschnitts- ▶

▶ menschen, die wie wir alle ihre einsamen Momente haben können. Wie die beiden Polizisten in «Chungking Express». Die können ja auch sehr glücklich sein. Aber wenn die Geliebte weg ist, gibt es nun einmal diese Augenblicke der Einsamkeit. Ich glaube, ein anderer Grund für mein Interesse daran entspringt meiner Abneigung gegenüber Menschenmassen. Ich verwende zum Beispiel keine Statisten. Selbst ein Passant muss ein wirklicher Charakter sein. Meistens arbeite ich nur mit ein oder zwei Menschen am selben Ort.

Dies überträgt sich wortlos auf den Zuschauer, der diese Vertrautheit nacherlebt.
Deswegen haben wir auch im wirklichen Hotel «Chungking Mansion» gedreht. Wir hätten da doch keine fremden Statisten reinbringen können. Also sind wir selbst mit unserer ganzen Crew dort eingezogen und haben es mit Leben erfüllt. Der Hotelier spielt sich selbst.

Der Zusammenhalt Ihres Mitarbeiterstabs ist imponierend. Kann man sagen, dass Sie den Kern einer «Neuen Welle» im gegenwärtigen Hongkong-Kino bilden?
Wir sind wie eine Familie: Mein Ausstatter macht manchmal auch den Schnitt, wie bei «Chungking Express» und «Fallen Angels». Mein Kameramann, Christopher Doyle, macht manchmal die Untertitel, weil er die Übersetzungen meistens furchtbar findet, und er hat auch immer Musikvorschläge.

Wie kamen Sie auf den effektvollen Einsatz des extremen Weitwinkels?
Meine Vorliebe für das Weitwinkelobjektiv in «Fallen Angels» kam daher, dass wir in einem winzigen Teehaus zu drehen angefangen haben. Aber Weitwinkel schien mir zu gewöhnlich, also hatte ich die Idee mit dem Superweitwinkel. Ich fragte also Christopher Doyle, ob wir so etwas dabei haben, und der sagte: «Ja klar, aber dann können wir keine Grossaufnahmen machen, oder die Gesichter sehen aus wie Bananen...». Und ich sagte: Warum versuchen wir das nicht, das klingt doch sehr interessant! Nach den ersten Mustern war ich wirklich begeistert, denn durch die Verzerrung erscheint mir Hongkong auf einmal riesig. Sie suggeriert aber auch einen psychologischen Raum. Denn die Personen erscheinen soweit entfernt von ihren Mitmenschen, die doch eigentlich so nahe sind. Genau dieses Gefühl wollten wir erzeugen.

In den meisten Ihrer Filme spielt Musik eine wichtige Rolle. Ist es Ihr eigener musikalischer Geschmack, den Sie uns mitteilen, oder haben Sie einen Berater?
Meistens verwende ich die Musik, die ich täglich höre. Ich wurde in Schanghai geboren und kam mit fünf Jahren nach Hongkong. Ich weiss noch, dass ich zuerst durch den Klang dieser Stadt beeindruckt war. Ich achte immer auf das Akustische. Wenn ich einen neuen Film plane, überlege ich mir zuerst den Ort. Mit dem Ort kenne ich dann auch die Charaktere, natürlich auch die Klänge und manchmal sogar den Geruch. Wie in «Fallen Angels», wo ich die Hongkonger Nächte durch Radio-Programme entstehen lasse. Leider lässt sich dies nicht untertiteln, aber es sind bei uns sehr bekannte Radioprogramme. Während der Szene mit dem Mädchen im Fast-Food-Lokal läuft zum Beispiel eine Sendung für Menschen mit Liebeskummer. Normalerweise würde man ja über solche Dinge mit seinen Freunden reden, aber die Leute neigen inzwischen dazu, es lieber völlig Fremden zu erzählen. Oder in der Schlussszene des Films, wenn die Agentin Nudeln isst, scheint sie doch eigentlich sehr ruhig zu sein. Aber im Hintergrund hört man leise den Wetterbericht, der eine Sturmwarnung enthält. So bin ich der DJ meiner Filme.

Einmal umarmt die Agentin in «Fallen Angels» die Jukebox, und es erklingt eine wunderbare Ballade, die mir sehr wichtig erscheint. Ist das ein bekannter Hit in Hongkong?
Sie war in den frühen achtziger Jahren sehr populär durch die berühmte Sängerin Juresa Tang, von der man sagt, sie sei in China ebenso populär wie Deng Hsiao-ping. Letztes Jahr ist sie bei einem Autounfall in Bangkok gestorben, so dass es allerlei Tribut-Aktivitäten gibt. Für die

Killerszene wollte ich «Massive Attack» haben, aber die waren leider zu teuer. Also haben wir etwas in ihrem Stil imitiert. Es ist Trip-Hop, also sehr schwindelig, und mir gefällt der Beat.

Die Jukebox ist ein Beispiel für die intime Beziehung, die Ihre Figuren zu Gegenständen aufbauen – einem Stofftier oder einer CD in «Chungking Express»...
Ich selbst empfinde diese Leidenschaft für Sachen, für Details und Kleinigkeiten. In diesem Augenblick habe ich mich zum Beispiel in dieses Marmeladentöpfchen hier verliebt. Ich wollte immer schon einen Interviewfilm drehen und dabei nur den Tisch zeigen. Und wie er hinterher aussieht.

Benutzen Sie ausgearbeitete Drehbücher?
Das ist unterschiedlich. Bei «Days of Being Wild» hatten wir ein detailliertes Drehbuch. Bei «Fallen Angels» hatten wir gar keines. Aber es ist nicht ganz so chaotisch, denn zum Drehtag schreibe ich dann schon irgend etwas auf.

Wie sind Sie auf den ungewöhnlichen Stil der Monologe im voice-over *gekommen?*
Nun, ich bin leider sehr oft weg von zu Hause. Als ich einmal nach Hause kam, bemerkte ich, dass meine Frau sich angewöhnt hatte, mit sich selbst zu sprechen. Einsame Menschen tun das offenbar. Das fand ich sehr interessant.

Leon Lai-ming

Wie haben Sie in «Fallen Angels» diese aussergewöhnliche Einstellung von Ho und seiner ersten Liebe am Tisch gedreht, die in ihrem brüchigen Schwarzweiss an zersetztes Nitrat erinnert?
Das machten wir im Labor. Wir haben das nicht in Schwarzweiss gedreht, weil man den Rohfilm dazu praktisch nicht mehr bekommt. Auch im Labor war das sehr schwer zu entwickeln. In «Chungking-Express» gibt es einen ähnlichen Moment, von dem die Figuren möchten, dass er ewig andauern möge. Das ist das Geheimnis des Kinos. Man kann eine Sekunde bis in alle Ewigkeit andauern lassen.

In Hongkong werden die meisten Filme sehr schnell abgedreht. Wieviel Zeit steht Ihnen zur Verfügung?
Das kommt darauf an. Vor zwei, drei Jahren galt ich als sehr langsam. «Days of Being Wild» hat eineinhalb Jahre Drehzeit gekostet, «Ashes of Time» sogar zwei Jahre. Jetzt gelte ich als zu schnell (drei Monate Drehzeit für die letzten beiden Filme). Aber viele Kollegen kommen auf fünf bis sechs Filme im Jahr.

Kommen nicht einige Stars auf zehn Filme im Jahr? Brigitte Lin, Ihr Star in «Chungking Express»...
...hat schon über 100 Filme gedreht!

Ist es nicht furchtbar schwierig, sich auf den engen Zeitplan eines solchen Superstars einzurichten?
Es ist ziemlich schwierig. Aber Brigitte oder Leslie Cheung sind echte Profis. Manchmal macht das auch wirklich Spass, weil sie aus der alten Schule des Hongkong-Kinos stammen. Sie sind absolut pünktlich, arbeiten selbständig... Brigitte Lin trägt ja immer einen Regenmantel, hat aber darunter das volle Kostüm an. Ich arbeitete mit Schauspielerinnen, die zum *close-up* in Jeans und Pantoffeln erschienen! Das mag ich gar nicht. Ich mag die alten Profis. Ich habe aber auch keine Probleme damit, Laien und Profis zusammenzubringen, solange es passt.

Als wir «Chungking Express» drehten, entdeckten wir den Hotelier, der auch als Vater in «Fallen Angels» auftritt. Der Mann ist eine Legende. Er spricht kein Kantonesisch, sondern nur Taiwanesisch. Was ist das nur für ein Mann, dachte ich, der aus Taiwan kommt und immer so ruhig ist und bescheiden. Ich musste ihn einfach in meinem nächsten Film haben. Er ist der beste Schauspieler von allen. Und er dachte wirklich mit. Einmal gaben wir ihm eine Packung Zigaretten, und er beanstandete die Marke – er habe in der letzten Einstellung eine andere Marke geraucht.

Können Sie mir verraten, was Sie vor Ihrem ersten Film, «As Tears Go By», gemacht haben?
Ich habe Drehbücher geschrieben. Nach der High School habe ich ein Grafiker-Studium angefangen, bin aber nach einem Jahr zum Fernsehen gegangen, wo man eine Ausbildung zum Regisseur bekommen konnte. Das war 1982, zur Zeit des grossen Umbruchs im Hongkonger Filmgeschäft. Viele Fernsehleute haben damals zum Kino gewechselt, und ich habe Drehbücher geschrieben, sechs Jahre lang. Einer der Regisseure hat mich dann gefragt, ob ich es nicht auch einmal versuchen möchte. Damals war gerade die Zeit von John Woo und «A Better Tomorrow», und jeder in Hongkong wollte Gangsterfilme sehen. Ich wollte es aber ein bisschen anders machen, und da MTV sehr populär war, habe ich einen Film mit einem achtzigprozentigen Musikanteil gedreht, aber in den entscheidenden Momenten ist es still. Bei «Days of Being Wild» habe ich das Verfahren umgedreht. Es gibt fast keine Musik im ganzen Film, bis auf die entscheidenden Wendepunkte. Ich ändere mich immer.

Das unterscheidet Sie von John Woo. In seinen Filmen glaubt man meist schon vorher zu wissen, wann es Musik geben wird. Er ist da nicht zimperlich und überhöht auch profane Augenblicke durch exzessiven Musikeinsatz...
Seine Musik ist sehr funktional. Ich glaube nicht, dass er ein grosser Musikliebhaber ist.

Komponieren Sie selbst?
Nein.

Haben Sie auch Popvideos gedreht?
Nur zweimal, aus Gefälligkeit für Freunde aus der Musikbranche.

Sie werden oft gefragt, ob Sie nach Hollywood gehen wollen...
Dazu müsste ich den Ort schon sehr gut kennen. Ich finde es im Augenblick in Hongkong einfach viel interessanter. Ich bleibe auf jeden Fall noch ein paar Jahre und versuche, dort Filme zu machen.

Wie ist das Verhältnis zu Quentin Tarantino?
Er ist mein amerikanischer Verleiher. Wir haben uns ein paarmal getroffen und über Filme geredet. Er ist wirklich ein Experte für Hongkong-Filme.

Mögen Sie seinen Stil?
Ich mag seine Filme, weil er sie selber mag. Man kann erkennen, ob ein Regisseur seine eigene Arbeit liebt. Vielleicht kommen wir einfach aus der selben Generation. Es gibt heute Filmemacher, die nicht aus den Akademien kommen, sondern aus den Videotheken und Kinos und Filme machen, weil sie Filme lieben. Tarantino und ich lieben Filme und bestimmte Genres und versuchen, etwas ähnliches zu machen.

Welche Regisseure haben Sie besonders beeinflusst?
Ganz viele und immer wieder andere.

Einer besonders?
Erwähnen Sie einfach jeden Namen, der Ihnen einfällt.

Das hätte Andy Warhol auch gesagt.
Ja!

Der schönste Film des letzten Jahres?
Ein italienischer Film aus dem Jahre 1981, «Storie di ordinaria follia» von Marco Ferreri. ■

Qunian dongtian

Regie: Hsu Hsiao-ming
Taiwan 1995

Heartbreak Island/ Insel des Kummers

Pierre Lachat

Von einer bleiernen Zeit hat man in Europa gesprochen, und das tat man mit dem Titel eines unvergessenen Films von Margarethe von Trotta, der so präzis den Kern der ganzen leidigen Sache traf. Bis heute meint der Ausdruck die Jahre jenes hilflosen, verzweifelten, selbstzerstörerischen Terrorismus, der vor allem im Deutschland und Italien der Periode von 1972 bis 1990 den Lauf, den die Welt eingeschlagen hatte, noch einmal umzuleiten versuchte. Offensichtlich nicht praktikable politische und soziale Konzepte sollten gewaltsam doch noch durchgesetzt werden.

Im fernen Taiwan spielten sich, von der Welt nur flüchtig beachtet, in den Siebzigern und Achtzigern vergleichbare Dinge ab. Studenten hatten sich im Zug des sogenannten Formosa-Aufstands gegen ein verkrustetes nationalistisches Einheitsregime erhoben, und sie waren teilweise zu gewaltsamen Aktionen gegen die seit den zwanziger Jahren herrschende Guo Min Dang des historischen Diktators Dschang (des unterlegenen Gegenspielers des Kommunisten Mao) übergegangen.

Die Heldin des Films von Hsu Hsiao-ming hat für ihre Mitwirkung an politisch motivierten Anschlägen zehn Jahre im Gefängnis gesessen. Man schreibt das Jahr 1987, da Lin-Lang (Vicky Wei) endlich begnadigt und entlassen wird, und die Herrscher Taiwans erste zaghafte Anstalten machen, das politische Leben zu liberalisieren. Die notorische Bombenlegerin erlebt daraufhin ihre «seconda volta»: ihr zweites Zusammentreffen, heisst das – um es mit dem Titel des Films von Mimmo Calopresti zu sagen, der eine auffällig ähnliche Geschichte aus der bleiernen Zeit Italiens erzählt (ZOOM 10/96).

Im einen wie im andern Kinostück bekommt es eine freigelassene Aktivistin (lange nach den blutigsten Zeiten) zum zweiten Mal mit einem ehemaligen Professor zu tun. In Calopresti's Version der Geschichte handelt es sich bei dem fraglichen Erzieher um eines der Opfer jener unseligen Attentate. Eher umgekehrt sucht dagegen Lin-Lang, kaum wieder auf freiem Fuss, den Lehrer auf, unter dessen Anleitung sie seinerzeit den verhängnisvollen Weg des grössten Widerstands beschritten hatte.

Wang (King Jieh-wen) unterwies sie damals, alles aufs Spiel zu setzen, um das verhasste Regime zu stürzen, und er scheute sich auch selber nicht, erhebliche Risiken einzugehen. Da er verhaftet wird, und sie nichts mehr von ihm weiss, hält ihn die Schülerin für tot: erschlagen, glaubt sie, von den Häschern der Regierung. Die Bombe, die sie wirft, soll ihre Rache für etwas sein, was geschehen ist, aber eben nur in ihrer Einbildung. Eine tragische Ironie, ein fundamentales Missverständnis, eine groteske Fehleinschätzung, die zu absurden Schlussfolgerungen und grausamen Aktionen führte.

«La seconda volta» bleibt stehen bei der persönlichen Konfrontation von Täterin und Opfer (die einander letztlich wenig zu berichten haben). «Heartbreak Island» zielt deutlich über die Feststellung hinaus, Lehrer und Belehrte, sprich: Irregeleitete vermöchten einander nicht länger zu verstehen. Im Drama Lin-Langs spiegelt der Film vielmehr das Antidrama der Entwicklung Taiwans vom Drittweltland zu einem Träger des Aufschwungs in Südostasien. Da steht die Unangepasste, die ihren Kampf nicht aufgeben kann (wohl wissend, dass nichts mehr auszurichten ist), gegen die Kleinmütigen, die inzwischen gelernt haben, ihr Leben zu leben, statt es in die Schanze zu schlagen.

Wang, einer der Wortführer und Helden des Aufstands, hat sich mit den Mächtigen von Taipei arrangiert. Er darf Familie und einen leidlichen Job behalten. Seiner Schülerin dagegen ist nichts geblieben, es sei denn die verlorene bleierne Zeit. Keiner braucht erst Bomben zu werfen, um hoffentlich zu begreifen, wie gefährlich jede Art von politischem Handeln werden kann und wie leicht es ist, alle Verantwortung auf andere abzuwälzen.

So viel mehr als die Story sagen die Bilder des Films aus. Das Taiwan von heute (der Zeit seit 1987, heisst das) erscheint als eine Art Schweiz, wohlhabend und gleichgültig, ohne Erinnerung ans Vorgefallene, bequem vor sich hindümpelnd mit dem Auf und Ab der Börsen- und Wechselkurse. Demokratie, Redefreiheit — alles ganz schön, aber bitte sehr nur als Folklore. Jedes Bild, das Lin-Lang auf ihrer Irrfahrt durch ein unkenntlich gewordenes Land vorfindet, ist ein Schlag gegen ihre Überzeugungen und ein Angriff auf ihre ungezähmte Widerstandskraft.

Fragt sich bloss, wogegen (oder gegen wen) ihr Widerstand sich noch richten kann. Engagement meint den Versuch, sich einer Gemeinschaft anzuschliessen. Er kann unendlich einsam machen. Nicht die Attacken ihrer Gegner kriegen die Heldin schliesslich unter, sondern das Gegenteil davon, deren geschickte Gummiverteidigung. Sie hat für Demokratie gekämpft. Das, was daraus geworden ist, der halbe Erfolg macht sie vollends fertig. Das Erreichte mutet so viel schlimmer an als die Diktatur. Die konnte man wenigstens noch packen und beuteln. ■

Vicky Wei

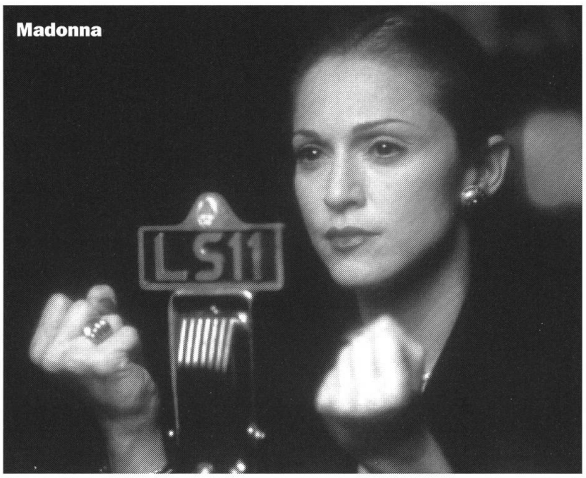
Evita

Regie: Alan Parker
USA 1996

Daniel Däuber

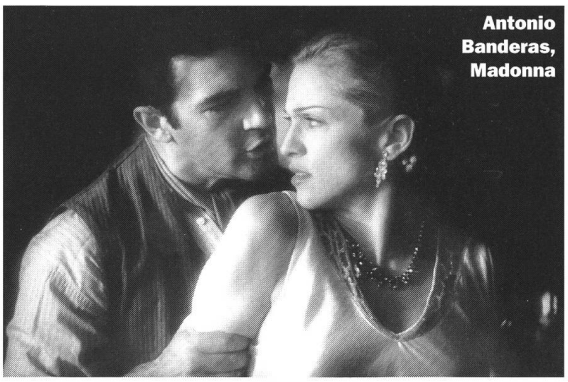
Die schlechte Nachricht vorweg: Madonna spricht in der neusten Musical-Verfilmung von Alan Parker kein Wort. Die gute Nachricht: Madonna spricht kein Wort. Bedenkt man, dass eine der bekanntesten Pop-Ikonen der achtziger Jahre ihre Karriere nicht zuletzt den damals in Mode gekommenen Videoclips verdankt, ist man nicht erstaunt, dass sie auf der grossen Leinwand dann die beste Figur abgibt, wenn ihr die Möglichkeit zu Betätigungen gegeben wird, die sie einigermassen beherrscht: expressive Mimik und Gestik in Verbindung mit Gesang. Alan Parker, der Brite, dem bereits einige mitreissende Musikfilme geglückt sind («Fame», 1979, «The Commitments»,1990), wagt mit seiner «Evita»-Verfilmung – dem Film, zum Album, zum Musical zum Buch – eine Adaption des Stoffes um die charismatische argentinische First Lady (1919 – 1952), die sich stark an der Musical-Version orientiert – und wohl deshalb scheitert.

Gleich zu Beginn walzt er dem Publikum die Sinne mit einem grandios pompösen Begräbnis zu, gespickt mit hastig geschnittenen Fetzen aus dem Leben der Eva Perón (Madonna), unterlegt mit bombastischem Sound: War das jetzt der Trailer oder beginnt hier schon der Film?, fragt man sich unweigerlich. Während andere Filme aus der Konstellation «das Ende am Anfang» geschickt ihre dramaturgische Spannung beziehen, bangt man bei diesem Auftakt in zweierlei Hinsicht: Ist damit das melodramatische Ende bereits verschenkt? Wird sich der Film noch übertreffen?



Madonna

In gelackter Videoclip-Ästhetik und mit einem Auge für das gefällige Motiv rollt Parker im folgenden die Geschichte der Frau ab. Eva Perón hat es von einer Armensiedlung in der Provinz, wo sie von der Geliebten eines *estanciero* (Grossgrundbesitzer) geboren wurde, über die leidliche Schauspielerin und Geliebte von einflussreichen Männern bis zur politischen Spitze des Landes und zur verehrten Übermutter argentinischer *descamisados* (Hemdloser) geschafft hat. Dabei muss man sich erst daran gewöhnen, dass Antonio Banderas (als Kommentator), der als erster seine Stimme erhebt, nicht spricht, sondern (mit Hilfe modernster Technik) singt, und das direkt in die Kamera: Was auf der Bühne mitzureissen vermag, wirkt auf der Kinoleinwand schlicht ungewollt komisch. Aber auch alle anderen Personen, darunter Juan Perón (Jonathan Pryce), sprechen während des gesamten Films kein Wort. Gemäss den Gesetzen des wieder im Aufschwung begriffenen Musicals geht es zügig von einer Szene zur nächsten, will im vorliegenden Fall heissen, von einem Song zum nächsten, was nicht ohne Nummernrevue-Appeal ist, aber auch dessen Eintönigkeit besitzt. Der um Wandlungsfähigkeit bemühten Hauptdarstellerin gibt das immerhin die Gelegenheit, in ständig wechselnden Kostümen und mit verschiedenen Frisuren aufzutreten.


Antonio Banderas, Madonna

Die aneinandergereihten Schlaglichter in Verbindung mit eingängigen Liedern haben so wenig mit dem Leben Eva Peróns zu tun wie ein Prospekt von St. Moritz mit der tatsächlichen Feriendestination in Graubünden (zugegeben eine Eigenheit, die auch schon beim Bühnenmusical anzutreffen ist). Ohne jegliche Kenntnis politischer und gesellschaftlicher Implikationen kommt man sich mindestens so vor wie in der Oper, wenn man vergessen hat, ein Programmheft zu kaufen. Parkers Stilisierung bis zum Gehtnichtmehr (gleissendes Licht, Silhouetten, warme Sepiatöne, weiche Schatten etc.) nervt zudem: Spätestens im romantischen Tête-à-tête, als sich Madonna schmachtend in Pryces Epauletten verkrallt oder singende Soldaten mit umgebundenem Handtuch unter der Dusche stehen, wirkt diese vollends lächerlich. Fazit: Wer an Opernphantomen, singenden Katzen und Weltraumträumen seine Freude hat, wird kaum ins Kino gehen (wo eben das Live-Spektakel samt dazugehörigem Ambiente fehlt), die Kinogängerinnen und -gänger wiederum werden irritiert, enttäuscht oder amüsiert sein. ■

DENZEL WASHINGTON ★ MEG RYAN

EINE MEDAILLE FÜR DIE EHRE
EINE SUCHE NACH GERECHTIGKEIT
EIN KAMPF FÜR DIE WAHRHEIT

COURAGE UNDER FIRE

MUT ZUR WAHRHEIT

VOM REGISSEUR VON "LEGENDS OF THE FALL"
UND "GLORY"

TWENTIETH CENTURY FOX PRESENTS
A DAVIS ENTERTAINMENT/JOSEPH M. SINGER PRODUCTION AN EDWARD ZWICK FILM DENZEL WASHINGTON MEG RYAN "COURAGE UNDER FIRE"
LOU DIAMOND PHILLIPS MICHAEL MORIARTY MATT DAMON SETH GILLIAM BRONSON PINCHOT AND SCOTT GLENN MUSIC BY JAMES HORNER
FILM EDITOR STEVEN ROSENBLUM PRODUCTION DESIGNER JOHN GRAYSMARK DIRECTOR OF PHOTOGRAPHY ROGER DEAKINS, A.S.C./B.S.C. EXECUTIVE PRODUCERS JOSEPH M. CARACCIOLO DEBRA MARTIN CHASE
DOLBY IN SELECTED THEATRES
WRITTEN BY PATRICK SHEANE DUNCAN PRODUCED BY JOHN DAVIS JOSEPH M. SINGER DAVID T. FRIENDLY DIRECTED BY EDWARD ZWICK
READ THE BOULEVARD BOOK

http://www.fox.ch

Ab 17. Januar im Kino

Im Verleih der 20th Century Fox
Columbia TriStar (Switzerland)

Palookaville

Regie: Alan Taylor
USA 1995

Michel Bodmer

Verbrecher sind mehrheitlich dumm oder zumindest ungeschickt. Diese Tatsache, im Strafvollzug längst erkannt, setzt sich allmählich auch in der Fiktion durch. Neben den genialen Meisterverbrechern der Moriarty-Tradition, zu der etwa die genialen und hochkultivierten Selbstzweck-Serienmörder von Thomas Harris bis Patricia D. Cornwell gehören, gibt es auch die *wild assholes with revolvers* eines Elmore Leonard oder Quentin Tarantino, die nach dem Kottanschen Prinzip «Wer zuerst denkt, kommt nie zum Schiessen» operieren. Immer mehr Thriller handeln nicht von brillant ausgeführten Raub- oder Mordplänen, sondern von unausgegorenen Coups, die schiefgehen. Das Paradebeispiel des letzten Kinojahres ist «Fargo» (ZOOM 11/96) von Joel und Ethan Coen; die Soft-Variante liefern nun Regiedebütant Alan Taylor und sein Drehbuchautor David Epstein mit «Palookaville».

Palooka ist eines jener schönen amerikanischen Slangwörter mit klarem Sinn und Konnotationen, deren Ursprung aber im Dunkeln liegt. Es drückt zugleich Grobschlächtigkeit, Ungeschicktheit und Dummheit aus, steht dem deutschen «Trampel» nahe und wurde im Film bisher wohl am besten von Walt Disneys Goofy verkörpert. Und nun wird gleich ein ganzes Kaff, das arglose Jersey City, in «Palookaville» («Dusseldorf») umgetauft.

Dabei handelt der Film eigentlich nur von drei *palookas*, die von einer Patsche in die andere stolpern. Jerry ist von Beruf Tischler, aber als Folge der Krise *self-unemployed*; immerhin hat seine Frau Betty noch einen Job im Supermarkt. Der schüchterne Sid wurde vor zehn Jahren von seiner Frau verlassen, seinen Job hat er auch verloren, und nun lebt er allein mit seinen zwei geliebten Strassenkötern. Russ, ebenfalls ohne Arbeit, wohnt mit seiner Mutter, seiner Schwester und seinem Schwager Ed, einem Polizisten, zusammen, was ihm allmählich zuviel wird. Ruhe und Rat findet er bei der weltgewandten Prostituierten June (wo allerdings auch Ed verkehrt); Romantik sucht er bei seiner Nachbarin Laurie, die er vorzugsweise durchs Fenster besucht. Er ist es auch, der den angeblich schlauen Sid und den im Grunde hochanständigen Jerry zu immer neuen kriminellen Unternehmungen überredet. Dumpf ahnen die drei, dass das System an ihrer Misere schuld ist, und nun wollen sie zurückschlagen. Aber wie es im Untertitel zum Film so schön heisst: *«They fought the law, but the law didn't notice»*. (Das stimmt zwar nicht ganz: Der Polizist Ed hat mehr als eine Ahnung von dem, was sein Schwager Russ treibt und plant, aber weil er um dessen völlige Ungefährlichkeit weiss, lässt er ihn gewähren.)

Ein Einbruch im Juweliergeschäft geht – um entscheidende Zentimeter – daneben, und man landet in der Bäckerei, wo die Donuts verlockender sind als die Kasse. Als die drei Möchtegern-Gangster allein auf weiter Flur einen Geldtransport antreffen, dessen Fahrer einen Herzanfall erlitten hat, lassen sie diese einmalige Gelegenheit aus schierer Nächstenliebe ungenutzt. Später bereuen sie ihre Gutherzigkeit und wollen doch noch einen Panzerwagen knacken. Das nötige Know-how besorgen sie sich aus einem Video des einschlägigen Krimis «Armored Car Robbery» (Richard Fleischer, 1950) – im Beisein von Ed. Und so fort. In Sachen Liebesleben ergeht's dem Trio kaum besser: Der scheue Sid ist erst mal ziemlich überfordert, als die Pelzverkäuferin Enid ihm nicht nur ihre Liebe, sondern obendrein die Kombination zum Ladentresor schenken will. Jerry sieht, wie seine Frau Betty von ihrem Chef Ralph belästigt wird, greift als rettender Ritter ein, erreicht aber nur, dass Betty gefeuert wird, was sie ihm nicht dankt. Und Russ' Freundin Laurie ahnt bald, dass er sich

Vincent Gallo, Frances McDormand

nicht von Jersey City losreissen wird, um mit ihr in L.A. ein neues Leben zu beginnen. Die drei Deppen scheinen auf eine bodenlose Katastrophe zuzuschlittern.

«Palookaville» wurde inspiriert von Italo Calvinos Kurzgeschichten «Furto in una pasticceria», «L'avventura di un bandito» und «Desiderio in novembre» (alle von 1949), und der Charme jener Schildbürgerstories, der mit dem feinen Humor der Ealing Comedies verwandt ist, prägt den Film. Epsteins Dialoge sind präzis und witzig, und Taylors behutsame Regie lässt den exzellenten, zum Teil gegen den Strich besetzten Darstellern viel Platz. William Forsythe (demnächst in einem anderen Neo-Krimi, Gary Fleders «Things to Do in Denver When You're Dead», wieder in einer typischeren Rolle zu sehen), der etwas ungehobelt wirkende Vincent Gallo («Arizona Dream») und der hierzulande wenig bekannte Adam Trese sowie die wie üblich exzellente Frances McDormand tragen dazu bei, dass diese minimalistische, lakonische Verbrecher-Fabel, die irgendwo zwischen Coen und Kaurismäki anzusiedeln ist, alles andere als anämisch wirkt, auch wenn darin kein Blut fliesst.

Das Böse ist traditionsgemäss in dramatischer Hinsicht ergiebiger als das Gute; Hannibal Lecter ist spannender als Clarice Starling (geschweige denn Mutter Teresa). Taylors *palookas* nun sind «ein Teil von jener Kraft, die stets das Böse will und stets das Gute schafft» und zählen zu den liebenswertesten Anti-Helden der jüngeren Filmgeschichte. ■

Star Trek – First Contact

Star Trek – Der erste Kontakt

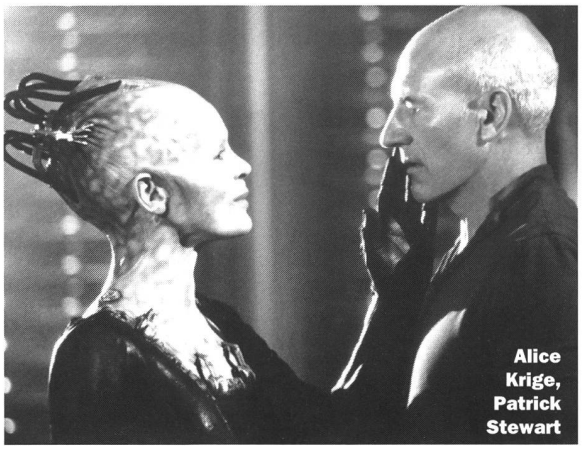
Regie: Jonathan Frakes
USA 1996

Oliver Rahayel

Die «nächste Generation» hat nun auch im Kino endgültig das Raumschiff Enterprise übernommen, nachdem sie vor neun Jahren im Fernsehen die Nachfolge der Originalserie aus den sechziger Jahren angetreten hatte. Noch im vorangegangenen Film «Star Trek – Generations» (1994) nahm man einige Verrenkungen des Drehbuchs in Kauf, um Captain Kirk alias William Shatner einen letzten Auftritt zu verschaffen. Diesmal jedoch trugen die Autoren der Fortschreibung des Star-Trek-Universums Rechnung, indem sie einem Star der jüngsten, vierten Fernsehserie «Voyager» einen Kurzauftritt einräumten –zweifellos auch ein Zugeständnis an die wachsende Fangemeinde des Enterprise-Kults. Zugleich hat man einige der «Fehler» aus den sieben früheren Filmversionen vermieden – etwa die religiöse Mystik oder auch die Sentimentalität – und sich auf die Qualitäten der Ursprungsserie besonnen: Nun gibt es Crewmitglieder zum Anfassen, Humor bis hin zur Selbstironie und ein sicht- und fassbarer Gegner.

Nachdem die Klingonen sich der Föderation der Planeten angeschlossen und die Romulaner sich hinter die neutrale Zone zurückgezogen haben, sind nun die Borg die Bösen. Sie sind biomechanische Zwitterwesen ohne Individualität und verfolgen nur das eine Ziel: die Zivilisation des Weltalls zu «assimilieren». Im Kampf um die Erde müssen sie sich zunächst gegenüber der zum Schlachtschiff hochgerüsteten Enterprise geschlagen geben. Aber eine Borg-Abordnung macht sich im letzten Moment mit Hilfe einer «Zeitspalte» auf den Weg vom 24. ins 21. Jahrhundert, die Enterprise folgt ihr. Das Zieldatum der Borg ist der 4. April 2063: Nach dem dritten Weltkrieg scheint das Schicksal der Menschheit besiegelt, aber der erste Kontakt mit Ausserirdischen, der ihr wieder auf die Beine helfen wird, steht kurz bevor. Dies wollen die Borg verhindern, indem sie das erste irdische Fluggerät mit Warp-Antrieb, das die «Erlöser» aus dem All erst auf die Menschen aufmerksam machen wird, zerstören. Die Enterprise-Crew ihrerseits sucht den Erfinder des Warp-Antriebs auf, um ihn zu beschützen: Er ist ein in einer Wellblechhütte in Arizona lebender Trinker, dem der Gedanke keineswegs behagt, in Zukunft als Retter der Menschheit gefeiert zu werden (die Figur tauchte schon in der Originalserie im Jahr 1967 auf). Gleichzeitig nehmen die Borg Stück für Stück die Enterprise und ihre Besatzung in Besitz.

Der Anteil der Entlehnungen und Zitate ist im neusten «Star Trek»-Film grösser denn je. Ganz unbekümmert und spielerisch, zugleich umsichtig und mit einer gewissen Eleganz haben die Autoren das Genre durchforscht und den Motivkanon ihres Films bereichert. Faschistoide Aliens sind seit jeher ein beliebtes Science-Fiction-Motiv; auch in «Star Trek» wurden sie immer wieder der freiheitlichen Gesinnung der Föderation gegenübergestellt. Die Rückkehr der Crew ins 21. Jahrhundert zur Rettung der Erde gab es in ähnlicher Form bereits in Leonard Nimoys «Star Trek IV – The Voyage Home» (1986), dem bislang witzigsten Film der Reihe. Kirk, Spock und Kollegen reisten darin in unsere Gegenwart, um die Wale und damit die Welt zu retten. Der Raum-Würfel der Borg, gegen den die Enterprise zu Beginn antritt, erinnert an George Lucas «Star Wars» (1977) oder Richard A. Collas «Battlestar Galactica» (1978). Auch die düsteren und amorphen Borg-Interieurs sähen ohne das Vorbild in Ridley Scotts «Alien» (1979) anders aus.



Alice Krige, Patrick Stewart

Jonathan Frakes spielt seit dem Start der «nächsten Generation» den Ersten Offizier Riker und hat einige Folgen dieser und späterer Fernsehserien inszeniert. «Star Trek – First Contact» ist sein Spielfilmdebüt: ein optisch ausgefeiltes und einfallsreiches Spektakel, das genügend Raum für die Star-Trek-typischen, reflexiv-moralischen Sequenzen lässt, aber auch für humorvolle: Keine Spur von der eher steifen Art und aseptischen Ästhetik, in der die «nächste Generation» ihre Fernseh-Abenteuer zu bestehen pflegt.

Für das Verständnis der Star-Trek-Welt, wie sie der ehemalige Bomberpilot Gene Roddenberry anfangs der sechziger Jahre geschaffen hat, ist Captain Picards (Patrick Stewart) Pendant, der Erfinder, bedeutsam. Dieser wird noch getrieben von Motiven unserer Gegenwart, von Gewinnsucht und Fleischeslust, ohne dass ihn dies aber diskreditiert: Er repräsentiert vielmehr die Geisteshaltung, die zu überwinden ist, um den multikulturellen Kosmos schaffen zu können, den die Föderation darstellt. Obwohl materielles Streben im 24. Jahrhundert keine Rolle mehr spielt, ist auch Picard nicht perfekt. Das zeigen seine Rachegelüste gegenüber den Borg, die Perfektion anstreben und dabei nur Grausamkeit säen. Aber man sollte nicht aufhören zu versuchen – so Picards und auch Roddenberrys Menschenbild –, immer besser zu werden. ■

Salut cousin!

Regie: Merzak Allouache
Frankreich/Algerien/Belgien/Luxemburg 1996

Michael Lang

Aus Algerien kommend, reist Alilo (Gad Elmaleh) enthusiastisch gestimmt nach Paris. In der Stadt denkt er, locker vom Hocker Geschäfte machen zu können: Seiner fatal naiven Meinung nach fliessen in Frankreich die Francs wie der Honig im Schlaraffenland. Sollte es da nicht möglich sein, ohne Aufwand bei einem Händler einen Koffer abzuholen und diesen gegen gutes Geld nach Algier zu schaffen? Das hört sich an wie die leichteste Sache der Welt...

«Salut cousin!» ist der sechste Film des algerischen Regisseurs Merzak Allouache und sein erster nach dem vielgelobten «Bab El-Oued City» (ZOOM 5/95). In diesem sensiblen Stück sozialrealistischen Kinos wagte der Filmemacher ein kraftvolles Plädoyer gegen die gewalttätigen Auswüchse des islamischen Fundamentalismus in Algerien. Der Film konnte damals nur unter Schwierigkeiten entstehen, wurde dann international mit Preisen und Ehrungen bedacht. Allouache jedoch fiel dadurch zu Hause in Ungnade und lebt nun im französischen Exil. Das erklärt schon fast, weshalb der Blick in den Mikrokosmos von Immigranten aus der sogenannten Dritten Welt in einem Quartier des 18. Pariser Arrondissements merklich verhaltener, melancholischer daherkommt. Allouache ist ein gebranntes Kind und als Gast in Frankreich zu einer gewissen Reserviertheit verpflichtete. Und so konzentriert er sich denn mehr auf die Alltagsproblematik einiger Individuen. Sie übernehmen jedoch gewissermassen eine Spiegelfunktion für die politische Befindlichkeit im allgemeinen; die dramaturgische Methode ist zwar nicht neu und durchschaubar, macht in dieser charmanten Tragikomödie aber Sinn.

Man ist gerne bereit, Alilo auf seiner kuriosen Pariser Stadtwanderung zu begleiten. Zumal er nicht allein unterwegs ist, sondern geführt wird von seinem zwar skeptischen, aber vom Wesen her

Gad Elmaleh, Mess Hattou

erfrischenden Cousin Mok (Mess Hattou). Der ist ein Vorstadtbohemien, Möchtegernrapper und Kleinganove in Personalunion, ist sehr ortskundig, muss aber alleweil auf der Hut sein: Seine geschäftlichen und liebesmässigen Kontakte zum Rotlichtmilieu rufen harte Jungs auf den Plan und reizen die Polizei. Mok ist nämlich mit legalen Papieren mässig ausgestattet, ihm droht die Ausweisung.

Ein tolles Männerpaar schlängelt sich da durchs multikulturelle Umfeld und jagt der verzweifelt gesuchten, heissen Handelsware nach. Allouache weiss eben, wie man mit bescheidenem Aufwand süffig Geschichten erzählt, solche, die aus dem Leben herausquellen, aus dem Menschlichen. Ist es nicht allzumenschlich, dass Alilo ausgerechnet den Zettel mit der Adresse seines Geschäftspartners verliert? Dass er zudem Bange haben muss vor dem Patron in Algier? Aber sicher. Und so entwickelt sich ein Spiel der gerne zitierten «kleinen Leute», eine Partie der sprichwörtlichen Ungerechtigkeit, die kleine Fische wie das Schlitzohr Mok unheilvoll in die Bredouille driften lässt. Um das zu zeigen hat Allouache in diesem Film zwar in Sachen Direktheit einen Gang zurückgeschaltet, aber er blickt seinen Figuren immer noch famos aufs Maul und mitten ins melancholische Herz. «Salut cousin!» ist also ein herzlicher Film geworden, trotz bloss einem halben Happy-End, das – ausgleichende Gerechtigkeit – der brave Alilo in amouröser Hinsicht ansteuert.

Aber was noch mehr zählt als die intime Gebärde in dieser erstaunlich leichthändig inszenierten und trotzdem hintergründigen Sozialstudie, ist der intime Blick auf ein Paris und seine Bewohner, wie er sich dem Millionentourismus höchstens am Platz Clichy oder im Barbès-Quartier als exotischer Augenblick offenbart. Gut gespielt wird übrigens durchs Band weg von Schauspielern und Laiendarstellern, und unüberhörbar griffig ist die Musik des algerischen Komponisten Safy Boutella. Es ist gewiss wahr, dass Mok und Alilo für mehr stehen, als nur für sich selber. Sie sind, so scheint es, die wahren Botschafter ihres gebeutelten Landes. Sie verweisen auf die opferreiche historische Hassliebe zwischen Frankreich und Algerien genauso wie auf die politische explosive Lage im Algerien der Gegenwart. Chapeau für Merzak Allouache und sein «Salut cousin!», eine echte, wahre euroafrikanische *comédie humaine* für die neunziger Jahre. ■

Fiddlefest

Regie: Allan Miller
USA 1995

Gerhart Waeger

Sie spielen unrein, aber von Herzen. Die konzentrierten, glücklichen Gesichter, mit denen eine Gruppe von Sechsjährigen unisono, aber jeder auf seine persönliche Weise, eine einfache Melodie herunterfiedelt, entschädigen für alle Misstöne. Trotzdem wäre die Behauptung unfair, «Fiddlefest» sei nur ein Film fürs Auge und nicht fürs Ohr. Wer genau hinhört, kann die musikalischen Fortschritte, die die Kinder unter der liebevollen, geduldigen, aber auch strengen Leitung von Roberta Guaspari-Tzavaras im Geigenspiel machen, deutlich wahrnehmen.

Das Projekt, mit dem sozial benachteiligten Kindern der Geigenunterricht ermöglicht wird, nennt sich «East Harlem Violin Program». Es wurde 1980 von Roberta Guaspari-Tzavaras ins Leben gerufen. Der vor allem mit seinem Musikfilm «From Mao to Mozart – Isaac Stern in China» (1980) bekanntgewordene Dokumentarfilmer Allan Miller hat Roberta und ihre Schülerinnen und Schüler zwei Jahre lang mit der Kamera begleitet. Der Weg führte ihn von den improvisierten Probelokalen in den Schulen East Harlems zu einem Konzert im Madison Square Garden und schliesslich auf die Bühne der Carnegie Hall, wo die Begabtesten in einem Benefizkonzert neben 14 der weltbesten Violinisten auftreten durften, unter ihnen Isaac Stern und Itzhak Perlman. Dieses Konzert war das Zeichen einer Flucht nach vorne, denn 1990 wurden dem «East Harlem Violin Program» die Subventionen gestrichen, was Roberta zwang, entweder aufzugeben oder nach aussergewöhnlichen Mitteln der Geldbeschaffung zu greifen. Letzteres ist ihr gelungen: Heute nehmen rund 150 Kinder im Alter von sechs bis dreizehn Jahren aus drei verschiedenen Schulhäusern am Violinprogramm teil.

Der initiativen Musiklehrerin fehlt es zwar an Geld, da sie den Kindern im Bedarfsfall auch die Instrumente zur Verfügung stellt, aber keineswegs an Erfolg und Reputation. Im Gegenteil: Zurzeit drängen sich so viele Kinder zu Robertas Kursen, dass sie diejenigen, die teilnehmen dürfen, auslosen muss. Der grosse Erfolg der öffentlichen Konzerte sowie das hohe Niveau vieler Absolventen des Kurses stellen die ursprüngliche Absicht des «East Harlem Violin Program» etwas in den Schatten: Es geht Roberta nicht in erster Linie darum, Berufsmusiker oder gar Meisterviolinisten auszubilden. Die Grundidee ihrer Kurse ist vielmehr im doppelten Sinn eine pädagogische: Einerseits versteht es Roberta, den Kindern das zu vermitteln, was heute so vielen Jugendlichen fehlt: ein Ideal und ein Ziel, dem sie einen Teil ihrer Freizeit zu opfern bereit sind; andererseits lernen die jugendlichen Musiker durch das gemeinsame Musizieren die Grundelemente gegenseitiger Rücksichtnahme und sozialen Verhaltens.

Roberta Guaspari-Tzavaras

Die eindrücklichsten Bilder des Films sind naturgemäss jene, die anschaulich vor Augen führen, wie Roberta ihre eigene Begeisterung auf ihre Schülerinnen und Schüler zu übertragen versteht. Dabei sind ihre Anforderungen hoch, kein falscher Ton entgeht ihr. Wenn die Gruppe spielt, geht sie aufmerksam herum und korrigiert bei einzelnen die Körperhaltung. Nicht zuletzt vermittelt Roberta ihren jungen Adepten mit der Motivation für die Pflege und allmähliche Beherrschung des Instruments auch die über den musikalischen Bereich hinausweisende Voraussetzung jeglicher Meisterschaft: die Selbstdisziplin. In dem unter seiner künstlerischen Leitung entstandenen Film «From Mao to Mozart» zeigte Allan Miller seinerzeit, dass reine Perfektion noch keine Garantie für die höchste Kunst der Interpretation ist. In «Fiddlefest» setzt er am andern Ende an und zeigt, was Freude an der Musik auch ohne Perfektion für Wunder bewirken kann.

P.S.: 40 Kinder des «East Harlem Violin Program» werden am 19. Januar zusammen mit ebenso vielen gleichaltrigen Musikschülerinnen und -schülern aus der Schweiz an der Seite von Violinvirtuosen wie Isaac Stern, Pamela Frank und David Zinman, die alle unentgeltlich auftreten, in der Tonhalle Zürich ein «Fiddlefest» geben. Das durch verschiedene Firmen und Privatpersonen ermöglichte Konzert, dessen allfälliger Gewinn zwischen dem «East Harlem Violin Program» und einer schweizerischen Musikschule aufgeteilt werden soll, bildet den Abschluss einer Arbeitswoche, bei der sich die Amerikaner und die Schweizer kennenlernen sollen. Da dieses Konzert naturgemäss nur besonders begabte und fortgeschrittene Musikerinnen und Musiker zeigen wird, kann es Allan Millers Film, der den Weg zu dieser Meisterschaft dokumentiert, ergänzen, aber nicht ersetzen. ■