Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 49 (1997)
Heft: 2

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

Le affinità elettive

Die Wahlverwandtschaften

Regie: Paolo und Vittorio Taviani
Italien/Frankreich 1995

Michel Bodmer

Edouard (Jean-Hugues Anglade) und Charlotte (Isabelle Huppert), einst verliebt, durch anderweitige Vernunftehen getrennt und nach Jahren – glücklich verwitwet – nun doch noch verheiratet, leben in begüterter Beschaulichkeit. Edouard lässt seinen Jugendfreund Othon (Fabrizio Bentivoglio) kommen, damit er ihm bei der Umgestaltung des Anwesens hilft. Charlottes Ahnung, dass ihre eheliche Zweisamkeit gestört werden könnte, erfüllt sich, denn die beiden beschäftigten Männer vernachlässigen sie. Bei einer gemeinsamen Lektüre über das chemische Phänomen der Wahlverwandtschaften, das die Auflösung fester Verbindungen durch das Hinzukommen neuer, anziehenderer Stoffe bezeichnet, kommt Edouard zum Schluss, dass Othon ihn von Charlotte entfernt habe und Charlotte deshalb eines neuen Partners bedürfe – ihrer Patentochter Ottilie (Marie Gillain), die sich in der Schule schwertue. Als aber Ottilie sich zu dem Trio gesellt, verlagern sich die Attraktionen anders: Edouard verliebt sich in Ottilie, während sich Charlotte zum wesensverwandten Othon hingezogen fühlt. In einer bizarren Liebesnacht schlafen Edouard und Charlotte miteinander, beide mit dem Bild des heimlichen ausserehelichen Geliebten vor Augen. Doch während Edouard sich daraufhin seiner Leidenschaft hingibt und Ottilie erobert, wollen Charlotte und Othon die Ehe nicht brechen, sondern einander entsagen. Edouard, frustriert, sucht umsonst den Tod auf dem Schlachtfeld und kehrt zurück, um sich von Charlotte scheiden zu lassen und Ottilie zu heiraten. Charlotte hat inzwischen einen Sohn geboren, der seltsamerweise Ottilie und Othon ähnelt. Nach Ottilies Begegnung mit dem heimgekehrten Edouard kommt das ihr anvertraute Kind Charlottes bei einem Unfall ums Leben. Das hält Ottilie für eine Strafe Gottes. Sie entsagt Edouard und hungert sich zu Tode. Edouard stirbt an gebrochenem Herzen. Charlotte lässt das Liebespaar Seite an Seite bestatten.

Wahre Klassiker haben unabhängig von den historischen Umständen, unter denen sie entstanden sind, auch späteren Generationen etwas zu sagen, und zwar nicht immer dasselbe. «Die Wahlverwandtschaften», vom 60jährigen Goethe 1808/9 geschrieben als Reaktion auf Kriegswirren und die sittenwidrige Romantik sowie als private Therapie für seine eigene Versuchung zum Ehebruch mit der 18jährige Minna Herzlieb, wurde von manchen Zeitgenossen als unmoralisch empfunden. Der Autor selbst stellte sein Werk, in dem ein Ehebruch mit dem Verlust von drei Menschenleben gebüsst wird, im Gegenteil als Plädoyer für die Wahrung des heiligen Ehestandes hin, indem das Sittliche am Ende über das Sinnliche triumphiere. Das Sollen der Vernunft wird hochgehalten; sich dem Wollen der Natur hinzugeben, bringt den Tod. Für moderne Leser liegt die bleibende Faszination des Romans in seiner Widersprüchlichkeit. Der augenfälligen drakonischen Bestrafung des Ehebruchs durch den konservativ auftretenden Autor steht die eingebettete Novelle über die «wunderlichen Nachbarskinder» entgegen, die ihrer Neigung nachleben und eine unbefriedigende Verlobung auflösen dürfen. Des Dichters sprödes Lob von Treue und Entsagung wird untergraben durch die gefühlvolle Schilderung der Leidenschaft seiner «Sünder» und die Karikierung des Vernunft- und Sittenpredigers Mittler. In der verknöchernden Brust des Geheimrats Goethe pocht eben doch noch das Herz des jungen Liebhabers Johann Wolfgang.

Was bewegte die gereiften Gebrüder Taviani, diesen Stoff jetzt zu verfilmen? Ihre dreifaltige Antwort: «1. Wir wollten eine Liebesgeschichte erzählen. 2. Wir wollten uns dem Geheimnis der 'Wahlverwandtschaften' in der Natur und unter den Menschen annähern. 3. Wir haben schon immer Goethes Werk geliebt, in dem sich alle Konflikte der Liebe finden lassen» (Presseheft). Leider haben die Tavianis sich in ihrem Bemühen um inhaltliche Originaltreue so sehr verkrampft, dass anstelle der Fabulierfreude und Urwüchsigkeit, die ihre besten Filme auszeichnen, das Theoretische und Akademische jenes Konstrukts dominiert, das Goethe seinem «Versuch» über die Chemie der Gefühle zugrundelegte. Wo aber Goethes Erzählstimme die Hinter- und Abgründe der Gedanken und Neigungen seiner Figuren bis ins Detail schildert und so die angesprochenen zeitlos faszinierenden Widersprüche und «Konflikte der Liebe» aufreisst, bleibt die Verfilmung bei aller äusserlichen Gepflegtheit platt und heimatlos (Vorlage: deutsch; Schauplatz: Toscana; Dialog: französisch). Die Liebesgeschichte selbst wirkt in dieser Reduktion ebenso abgedroschen wie die hilflosen Bemühungen der beiden Regisseure um eine visuelle Symbolik. Da können auch Isabelle Huppert und Jean-Hugues Anglade nicht viel retten.

Isabelle Huppert, Fabrizio Bentivoglio

«Sobald ich Ihnen die Versuche selbst zeigen kann, wird alles anschaulicher und angenehmer werden. Jetzt müsste ich Sie mit schrecklichen Kunstworten hinhalten, die Ihnen doch keine Vorstellung gäben», heisst es im Roman. Aber Goethes Kunstworte sind letztlich anschaulicher als das, was die Tavianis in ihrer «Illustrierte Klassiker»-Inszenierung zeigen. ■

The English Patient

Regie: Anthony Minghella
USA 1996

Dominik Slappnig

Wie in einem Traum fliegt ein Doppeldecker über eine weite Wüstenlandschaft. Vorne sitzt eine Frau. Ihr weisser Schal weht im Wind. Auf dem hinteren Sitz steuert der Pilot. Unter ihnen liegt die hügelige Wüstenlandschaft, zerknittert wie ein Laken, auf dem zwei Liebende die Nacht verbracht haben. Sie fliegen zusammen dem Himmel entgegen, doch es ist bereits zu spät.

Der Anfang von «The English Patient» ist gleichzeitig auch das Ende der Geschichte. Der gemeinsame Flug von Katharine Clifton (Kristin Scott Thomas) und Count Laszlo Almasy (Ralph Fiennes) ist von kurzer Dauer. Ihr Flugzeug wird abgeschossen. Almasy überlebt mit schweren Verbrennungen. Der Film beginnt im Zweiten Weltkrieg, Ort der Handlung ist Nordafrika. Von hier wird Almasy nach Italien in ein alliiertes Kriegslazarett transportiert. Weil er Englisch spricht, und seine Identität nicht geklärt ist, nennt man ihn dort schlicht «den englischen Patienten». Bald nimmt sich die kanadische Krankenschwester Hana (Juliette Binoche) seiner an. Als das Lazarett verlegt wird, scheint der englische Patient den Transport nicht zu überleben. Hana entscheidet kurzerhand, mit ihm in einem vom Krieg zerstörten toskanischen Kloster zurückzubleiben, um dem Todgeweihten seine letzten Tage angenehmer zu machen.

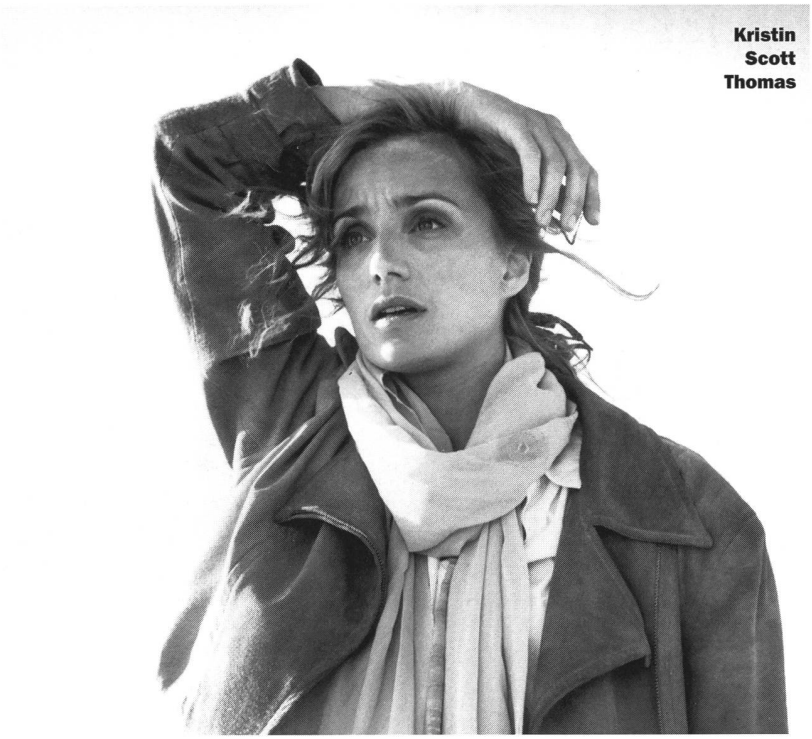
Ralph Fiennes

Doch Hana und ihr Patient bleiben nicht lange allein. Plötzlich taucht der Kanadier Caravaggio (Willem Dafoe) auf, der in Kairo von der deutschen Wehrmacht gefoltert worden ist und vermutet, dass Hanas Patient in Wahrheit ein deutscher Spion ist. Nur kurze Zeit später schlägt Kip (Naveen Andrews), ein Sikh im Dienst der englische Armee, im Garten des Klosters sein Zelt auf. Kip folgt der Kriegsfront nach Norden. Sein Auftrag ist es, Minen zu entschärfen, welche die Deutschen zurückgelassen haben, und Bomben, die nicht detonierten, unschädlich zu machen.

Juliette Binoche

Unter den verschiedenen Einflüssen dieser Personen scheint sich der englische Patient allmählich zu erinnern. Da ist Hanas erotische Ausstrahlung und die Liebesbeziehung, die sie mit Kip eingeht, die dem Patienten seine eigene verhängnisvolle Affäre ins Gedächtnis rufen. Da sind die bohrenden Fragen Caravaggios, der wissen will, wer ihn bei der deutschen Wehrmacht in Kairo verraten hat. Da ist eine alte Ausgabe von Herodot, gefüllt mit Notizen und Zeichnungen, die dem englischen Patienten gehört und aus der Hana ihm vorliest, und da ist vor allem das Morphium, das Hana dem Patienten zur Linderung seiner Schmerzen spritzt, die seine Gedanken immer wieder in die Vergangenheit abschweifen lassen.

In den dreissiger Jahren haben sich einige Wissenschaftler aus Europa aufgemacht, um die Wüste Nordafrikas zu entdecken. Unter ihnen Geographen, Geologen und Kartographen. Es waren vor allem Männer, welche die Einsamkeit der Wüste suchten. Abenteurer, denen Europa zu eng geworden war, und die es sich leisten konnten, jahrelang in Sanddünen herumzustochern. «International Sand Club» hiess die wissenschaftliche Vereinigung, bei welcher der Ungar Count Laszlo Almasy Mitglied war. 1938 ersuchte der junger Pilot Geoffrey Clifton um Aufnahme in den Club. Alles wäre soweit gutgegangen, hätte er nicht auch seine junge Frau Katharine in die Sahara mitgebracht. So geschah, was



Kristin Scott Thomas

nicht hätte geschehen dürfen: Im heissen Klima der Wüste verliebten sich Almasy und Katharine, hatten eine Affäre und rissen sich und ihre Freunde mit in einen Strudel von Ereignissen, der durch den Ausbruch des Krieges noch zusätzlich verstärkt wurde.

Der 1992 erschienene und mit dem englischen Booker-Preis ausgezeichnete gleichnamige Roman von Michael Ondaatje bildet die Grundlage des Films. Das Buch ist ein vielschichtiger Roman, erzählt in einer verschachtelten Rückblendentechnik. Ondaatje deckt dabei die Jahre 1938 bis 1945 ab und treibt die Handlung sowohl in der nordafrikanischen Wüste, in Kairo und Italien voran. Anthony Minghella, der bei «The English Patient» für Regie und Drehbuch verantwortlich ist, nimmt diesen weitläufigen Handlungsrahmen voll und ganz in den Film auf. Allerdings konzentriert er sich dabei auf den melodramatischen Teil, die Liebesgeschichte zwischen Almasy und Katharine.

Dies geht nur so lange gut, wie sich die anderen Personen nicht zu offensiv ins Geschehen einmischen. Denn die Persönlichkeiten von Hana, Caravaggio und Kip werden im Film fast vollständig ausgeblendet. Was bei der Krankenschwester Hana dennoch plausibel erscheint – der Krieg scheint jeden umzubringen, den sie liebt, und in dieser absurden Logik gefangen, zieht sie sich von allen zurück, bis auf den englischen Patienten, der so oder so sterben wird –, gelingt bei Caravaggio schon viel weniger: einen für den Film halbwegs glaubhaften Charakter zu schaffen. Geradezu grotesk mutet hingegen die Reduktion bei Kip an. Er ist es, der im Buch im letzten Teil im Zentrum steht, ausgerechnet er verkörpert das Thema des Buchs (und auch des Films), Nationalität und Loyalität, am direktesten.

Als Sikh entschärft er für die Engländer Bomben. Nach dem Atombombenabwurf der USA, auf deren Seite er mit England im Krieg gekämpft hat, gerät er in einen inneren Konflikt und desertiert. Diese Motivation wird für den Film eigentümlich verdreht: Weil einer von Kips Soldaten von einer versteckten Mine getötet wird, macht er sich Vorwürfe und verlässt Hana.

Anthony Minghella kennt die Nationalitäten-Thematik aus eigener Anschauung. Er ist als Sohn italienischer Eltern 1954 in England zur Welt gekommen. Er schrieb Stücke fürs Theater und fürs Fernsehen, bevor er 1991 mit der Komödie «Truly Madly Deeply» in London seinen sympathischen Kinoerstling machte. Er ging nach Hollywood und drehte den von Kritik und Publikum gleichermassen geschmähten «Mr. Wonderful» (1993). Mit «The English Patient» scheint er es nun besser getroffen zu haben. Die Kritiken in den USA sind euphorisch, auch an der Kinokasse hat der Film den Durchbruch geschafft.

Ein Vorwurf, den man dem Film nicht machen kann, ist seine Länge. Trotz zweieinhalb Stunden vergeht die Zeit im Flug. Es sind vor allem die Schauspieler, Ralph Fiennes als sterbender, ironisch gebrochener Almasy und Kristin Scott Thomas, die man bisher nur als Mauerblümchen in Filmen wie «Four Weddings and a Funeral» (1994) oder «Mission: Impossible» (1995) gesehen hat, die den Film trotz der etwas konventionellen Erzählweise über den Durchschnitt erheben.

In einer Szene sieht man die Sprengkraft, die in der Affäre von Katharine und Almasy steckt. Es ist Weihnachten 1938 in Kairo. Eine Festgesellschaft tafelt im Innenhof einer grossen Villa, darunter auch die Mitglieder des «International Sand Club». Die Leute singen und musizieren. Katharine täuscht einen Ohnmachtsanfall vor. Sie geht ins kühle Haus und stürmt direkt in die Arme von Almasy. Stehend und voll Leidenschaft lieben sie sich in einer Nische, während vor dem Fenster das Fest weitergeht. Katharines Mann Geoffrey, als Weihnachtsmann verkleidet, findet sie später ermattet auf einem Sofa liegen. Er umarmt sie, doch sie stösst ihn zurück. «Du riechst nach Marzipan?», fragt Geoffrey erstaunt. Draussen singt die Gesellschaft Weihnachtslieder. Die Kamera betrachtet den Hof von oben, und plötzlich ist es sehr still.

Viel zu spät erst, als die Liebe zwischen Katharine Clifton und Count Laszlo Almasy schon zu erkalten scheint, bringt Geoffrey durch einen rasenden Akt der Eifersucht die beiden ein letztes Mal in der Wüste zusammen. Almasy hätte fast alles noch zum Besseren wenden können. Doch sein ungewöhnlich klingender Name bringt schliesslich beiden den Tod. ■

Blue Mountain

Regie: Thomas Tanner
Schweiz 1996

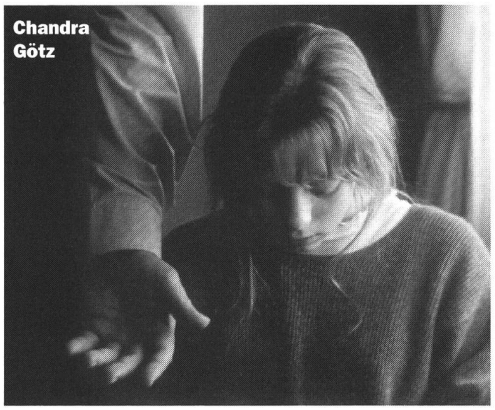
Thomas Binotto

Eine langen Kamerafahrt durch ein scheinbar leeres Haus, die Wohnung offensichtlich wohlhabender Menschen, aber allen Stilmöbeln zum Trotz eine verstaubte, muffige und enge Höhle. Es lastet eine klaustrophobische Atmosphäre über diesen Räumen, eine Stimmung, die «Blue Mountain» von Anfang bis (fast) zum Ende prägt.

Regisseur Thomas Tanner (Jahrgang 1947), Drehbuchautor («Der letzte Schweizer», 1976, «Bingo», 1989) und Dokumentarfilmer («Am Piano Jack Trommer», 1980, «Der Traum von Paris», 1989), legt mit «Blue Mountain», der 1996 am Festival von Locarno seine Welturaufführung erlebte, seinen ersten abendfüllenden Spielfilm von – und auch seinen einzigen. Am 3. Januar 1997 ist Thomas Tanner im Alter von fünfzig Jahren gestorben.

Tanner widmet «Blue Mountain» einem ebenso brisanten wie heiklen Thema: dem sexuellen Missbrauch von Kindern, dem Inzest. Ein weitgehend verdrängtes Problem, dass jedoch gerade in jüngster Zeit stark ins öffentliche Bewusstsein gerückt wurde, sei es durch die Ereignisse in Belgien, durch aufsehenerregende Verbrechen in der Schweiz oder auch durch persönliche Initiativen wie jene des Schauspielers Uwe Ochsenknecht, der den sexuellen Missbrauch seiner eigenen Kinder durch einen Freund der Familie publik gemacht hat, um eine öffentliche Diskussion in Gang zu bringen.

Dennoch sind Spielfilme, die sich dieser Problematik widmen, nach wie vor Mangelware. Immerhin, Klassiker wie Fritz Langs «M – Eine Stadt sucht einen Mörder» (Deutschland 1931) oder Ladislao Vajdas «Es geschah am hellichten Tag» (Schweiz/BRD/Spanien 1958) belegen, dass der sexuelle Missbrauch von Kindern kein Exklusivthema der neunziger Jahre ist. Aber schwer tut man sich damit nach wie vor, insbesondere wenn es um «Inzest» geht. Von den seltenen Beiträgen der vergangenen Jahre ragt besonders der eindrückliche «L'ombre du doute» von Aline Issermann (Frankreich 1993, ZOOM 1/94) heraus (Sein Titel erinnert daran, dass Alfred Hitchcock mit «Shadow of a Doubt» bereits 1943 ein äusserst subtiles Inzestdrama gedreht hat). Zu den weiteren neueren Versuchen gehören Leopold Hubers «Vater, lieber Vater» (Schweiz 1994, ZOOM 10/94) und die kaum bekannte, teilweise dramatisierte Dokumentation «Gezocht: Lieve Vader en Moeder» (Gesucht: Lieber Vater und liebe Mutter) von Sarah Marijnissen und Agna Rudolph (Niederlande 1987). Diese wenigen Spielfilme belegen indirekt, wie schwierig es offenbar ist, dieses Tabuthema angemessen zu dramatisieren, ein grosses Mass an Sensibilität und Differenziertheit ist gefordert, seriöse Recherchen sind unerlässlich. Um all dies hat sich Tanner in «Blue Mountain» bemüht. Dafür verdient der Film vorneweg Respekt.


Chandra Götz

Das traute Heim der Balmers war es, durch das uns die Kamera zu Beginn geführt hat. Manfred und Renate Balmer leben hier mit ihrer zwölfjährigen Tochter Sonia. Und bei Sonia endet schliesslich auch der Vorspann, bei Sonia, die schweissgebadet aus einem Alptraum aufschrickt. Bald wird klar, dass sie unter einer unausgesprochenen Not leidet. Sonia, die brave Musterschülerin, hat Mühe, dem Unterricht zu folgen, verstummt allmählich, zieht sich immer mehr in ihre eigene Welt zurück und kleidet sich mit Bedacht unansehnlich. So können sich auch «normale» Pubertätsnöte äussern, aber wenn Sonia unter beschwörenden Formeln Steine vor ihrer

Sabina Lüthi, Chandra Götz

Zimmertüre auslegt, wird deutlich, dass Sonia in hilfloser Verzweiflung eine Bedrohung abzuwehren versucht. Sonias Vater ist es, vor dem sie sich zu schützen versucht. Er soll ihr, ganz wörtlich verstanden, nicht zu nahe kommen. Von der Mutter, die unter Migräne-Anfällen leidet, erhofft sich Sonia keine Hilfe, Freunde und Freundinnen hat sie keine. Da begegnet Sonia eines Tages der etwas älteren Melanie, die scheinbar ohne elterliche Aufsicht bei einer Frau lebt, die sie «Mutter» nennen sollte. Zwischen der scheuen, braven Sonia und der wilden, vorlauten Melanie wächst allmählich eine Freundschaft. Der «Blue Mountain», ein tiefblauer, äusserst seltener Schmetterling, und eine Harley Davidson werden für beide zum Sinnbild ihrer Träume: Melanie sehnt sich nach dem fernen Vater, Sonia nach der Befreiung vom Vergewaltiger. Dennoch, aller Freundschaft zum Trotz, vertraut sich Sonia auch Melanie nicht an. Als sie endlich ihr Leiden aussprechen kann, ist es schon fast zu spät.

Thomas Tanner versucht, sich dem schwierigen Thema mittels eines Psychothrillers anzunähern. Dem Film deswegen Oberflächlichkeit vorzuwerfen, wäre verfehlt. Auch die bereits erwähnten Vorgänger von «Blue Mountain» waren durchwegs spannende, packende Filme, die eben gerade dadurch ein breites Publikum ansprachen und so dazu beitrugen, die Öffentlichkeit herauszufordern. «Blue Mountain» zeigt vielmehr dann Schwächen, wenn er den Ansprüchen des Genres nicht gerecht wird. Dass jede Schlüsselszene mit bedeutungsschwangeren Sphärenklängen unterlegt wird, ist nicht nur ein allzu plattes Stilmittel, sondern nach stereotyper Wiederholung auch ärgerlich. Die elliptische Erzählweise gehört zwar zu den Grundmustern des Thrillers, ist aber im konkreten Fall nicht immer überzeugend umgesetzt. Da steigert sich einerseits das Tempo des Films genrekonform, gleichzeitig wird aber zunehmend die Zeit knapp, und so werden Auslassungen immer mehr zu allzu grossen Löchern im Handlungsgewebe. Dazu gehört beispielsweise, dass «Blue Mountain» ein zentrales Problem der Thematik schlichtweg ignoriert, dass nämlich den misshandelten Kindern in vielen Fällen nicht geglaubt wird. Wie leidvoll der Weg von der Anschuldigung bis zum Verständnis ist, dem widmet der vergleichbare «L'ombre du doute» zu Recht grosse Aufmerksamkeit, versteckt sich doch dahinter einer der Hauptgründe dafür, dass von fünfzig Inzest-Fällen lediglich zwei geahndet werden. Wenn also in «Blue Mountain» die Eltern des Täters den Anschuldigungen ohne zu zögern glauben schenken und dementsprechend handeln, dann geht das weit an der Realität vorbei.

Dennoch besitzt «Blue Mountain» genügend Vorzüge, um als Ganzes bestehen zu können. Dazu gehört zweifellos die Besetzung der Hauptrollen. Tanner hat Darsteller gefunden, die rollendeckend und überzeugend spielen und den Film damit über den Durchschnitt heben: Wolf Hofer als bedrohlich fürsorglicher Vater, dem man das Scheusal nicht ansieht; Chandra Götz als Sonia, die in stummer Verzweiflung förmlich in sich selbst zu verschwinden droht, und Sabina Lüthi als vorlaut unsichere Göre bieten bemerkenswerte Leistungen. Ganz besonders eindrücklich ist aber Eva Scheurer als Renate: Wie diese Mutter zwischen Zerbrechlichkeit, Hilfsbedürftigkeit einerseits und Selbstverliebtheit oder gar abstossender Ignoranz andererseits schwankt, das gehört zu den überzeugendsten und berührendsten Momenten des Films.

«Blue Mountain» ist ein «Kammerthriller», der seine besten Momente immer dann hat, wenn er sich auf seine Hauptfiguren, auf stimmig beobachtete und inszenierte Details verlässt. Diese intimen Momente sind es, die den Film tragen und über inszenatorische Schwächen und Löcher im Drehbuch hinwegsehen lassen. Darüber hinaus beeindruckt «Blue Mountain» durch seinen behutsamen Umgang mit dem Opfer. Dazu gehört als logische Konsequenz, den Missbrauch selbst nicht zu zeigen. Das mag im Zeitalter von Reality-TV altmodisch wirken, zeugt aber von der Achtung für die Opfer, die nicht ein weiteres Mal der Demütigung ausgesetzt werden sollen. «Blue Mountain» bietet dem Voyeur keine Möglichkeit, sich auf Kosten der Opfer zu befriedigen.

«Blue Mountain» ist paradoxerweise gerade in seinem Scheitern am Eindrücklichsten. Die Ungeheuerlichkeit des Inzests, die dadurch verursachten Verwundungen bei den Opfern, sie bleiben auch nach diesem Film unfassbar. Unglaublich ist nicht die Fiktion, sondern die Wirklichkeit, die sich dahinter verbirgt. Wenn jedoch Renate Balmer in der Schlusszene ihre Augen vor der schrecklichen Wahrheit verschliessen will und sie doch öffnen muss, dann steht sie stellvertretend für den Zuschauer, der damit aufgefordert wird, die Augen auch vor dem Unfassbaren und Unbequemen nicht zu verschliessen. ■

Eva Scheurer, Wolf Hofer

Jude

Regie: Michael Winterbottom
Grossbritannien 1996

Judith Waldner

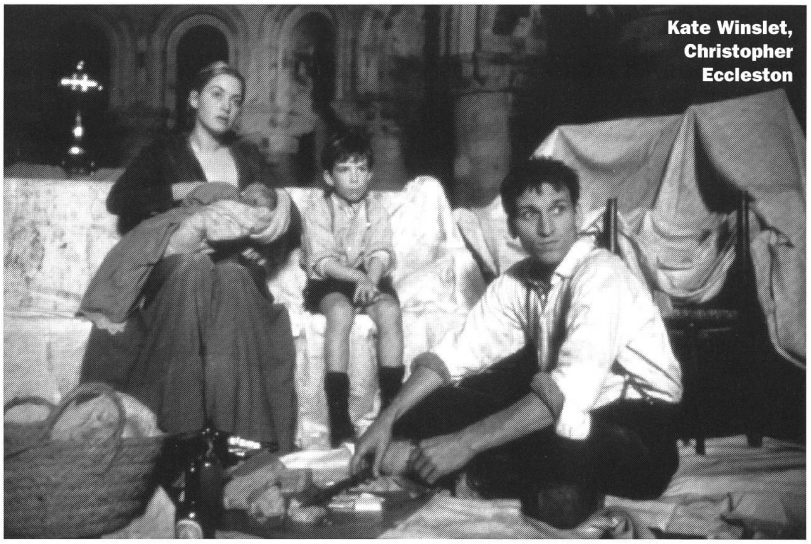
Leinwand-Adaptionen von englischen Romanen des 19. Jahrhunderts verzeichnen zur Zeit eine kleine Konjunktur. Anno domini war in Sachen Liebe offenbar eben vieles intensiver, gehörten Ausdrücke wie Lebensabschnittpartner noch nicht zum Alltagsvokabular, pochten die Herzen scheinbar lauter und ausdauernder, stellten sich Verliebten Hürden unüberwindbarer in den Weg. Nach Ang Lees Jane-Austen-Verfilmung «Sense and Sensibility» (ZOOM 3/96) und Jane Campions Adaption von Henry James «The Portrait of a Lady» (ZOOM 12/96) kommt mit «Jude» ein weiterer literarischer Klassiker in die Kinos. Und in Kürze werden mit «Emma» und «Persuasion» zwei weitere Filme nach Stoffen von Jane Austen folgen. Was in der Gegenwart angesiedelt als hoffnungsloser Kitsch gelten würde, wird, spielt es im letzten Jahrhundert, mehr als goutierbar. Selbstredend allerdings, dass in ferner Vergangenheit angesiedelte Leinwand-Liebesgeschichten bloss dann wirklich funktionieren, wenn sie eine gewisse Gültigkeit für ein zeitgenössisches Publikum haben.

«Jude» des britischen Regisseurs Michael Winterbottom («Butterfly Kiss», «Go Now») spielt vor einem Jahrhundert in Grossbritannien und ist eine Adaption des 1895 erschienenen Romans «Jude the Obscure» von Thomas Hardy (1840 – 1928). Der Poet und Romancier hat sich schriftstellerisch oft mit dem Leben in ländlicher südenglischer Umgebung beschäftigt. Er hat von der damaligen Gegenwart erzählt, ist allerdings weniger als Chronist zu bezeichnen, erschien bei ihm die Realität doch sozusagen als dichterische Vision. Hardy, der literaturhistorisch den Übergang von der spätviktorianischen Epoche zur Moderne markiert, fand sehr grosse Beachtung, die ihm entgegengebrachte Anerkennung war allerdings alles andere als ungeteilt: Hardys Romanfiguren hielten sich nicht an gültige viktorianische Konventionen und Vorstellungen, und ihr Schöpfer sah sich dadurch massiver Kritik ausgesetzt (was seine Bekanntheit zweifellos zusätzlich vergrössert hat). Nach «Jude the Obscure» wendete er sich – offenbar der zahlreichen Angriffe müde geworden – ganz der Lyrik zu.

Die ersten paar Szenen von Winterbottoms Film spielen zur Zeit, als die Hauptperson der Geschichte noch ein Junge ist. Sie sind in Schwarz-weiss gedreht, die Kontraste sind hart, die Aufnahmen erinnern an alte, grobkörnige Zeitungsbilder. Die gezeigte Landschaft hat nichts gemein mit Aussenaufnahmen wie sie in Filmen wie «Sense and Sensibility», James Ivorys «Remains of the Days» oder ähnlichen Filmen zu sehen sind: Der bei seiner Tante aufwachsende Jude (James Daley) geht allein über ein riesiges, nasses Feld. Er soll die Raben verjagen, statt dessen hat er Mitleid mit den schwarzen Vögeln und wirft ihnen Brotbrocken zu. Der Bauer kommt dazu, tobt und schlägt den Jungen. Mit diesen ersten Bildern und der sie begleitenden Musik wird vorweggenommen, dass die folgende Geschichte weniger romantisch als tragisch sein wird.

Mister Phillotson, der Lehrer (Liam Cunningham), zieht weg aus dem Dorf und pflanzt Jude einen Traum ins Herz. Er erzählt ihm, das Glück liege nicht hier, sondern im Städtchen Christminster. Von einem Hügel aus ist es zu sehen, es wirkt wie eine Fata Morgana, liegt glitzernd in nicht allzuweiter Ferne. Dort, meint der Lehrer, könne er – falls er fleissig lerne – einst studieren, dann stünden ihm alle Möglichkeiten offen.

Nach dieser Exposition wird Winterbottoms Film farbig und macht einen Zeitsprung von mehreren Jahren. Aus dem Buben ist ein junger Mann (jetzt gespielt von Christopher Eccleston) geworden. Nachts beugt er sich zwar beharrlich über Klassiker und studiert Sprachen, Christminster rückt deshalb allerdings keinen Meter näher. Jude beginnt nämlich eine Liaison mit der attraktiven, aber seltsam verschlagen wirkenden Arabella (Rachel Griffiths). Als sie ihm sagt, sie sei schwanger, heiraten die beiden, obwohl Judes Tante vehement abrät. Sie meint nämlich, es liege in dieser Hinsicht ein Fluch auf der Familie, sei doch noch keine Ehe gutgegangen. Ein Argument, das heutzutage seltsam wirkt; doch das 19. Jahrhundert, in dem Darwin und andere seiner Zeitgenossen festgefügte Gedankengebäude zum Einsturz brachten, war gegen solche Ideen alles andere als gefeit.


Kate Winslet, Christopher Eccleston

Aberglaube hin oder her – die Tante sollte recht behalten: Die Ehe scheitert. Arabella zieht nach Australien, und der weiterhin von einem Studium träumende Jude verlässt endlich das Dorf, das archaisch wirkt, als seien anbrechende Industrialisierung und Moderne noch Jahrhunderte entfernt. In Christminster findet Jude Arbeit als Steinmetz und trifft auf seine schöne Cousine Sue (Kate Winslet), die er bislang lediglich von einem Foto kannte. Er fühlt sich zu ihr hingezogen und hilft ihr, bei Phillotson, dem früheren Dorfschulmeister, eine Anstellung als Lehrerin zu finden. Jude bemüht sich vergeblich darum, an der Universität aufgenommen zu werden. Er und Sue kommen sich zwar näher, als er ihr aber gesteht, er sei verheiratet, wendet sie sich von ihm ab und ehelicht den Lehrer Phillotson. Doch auch dieser Verbindung ist wenig Glück beschieden, und eines Tages bittet Sue ihren Mann, ihr zu erlauben wegzugehen, um mit Jude zu leben. Er ist nicht erfreut, aber einverstanden. Bis die zwei allerdings ein Liebespaar werden, sollte noch einige Zeit verstreichen. Dann aber stellt sich der zur damaligen Zeit kaum vermeidbare Nachwuchs ein, und damit nimmt das Unheil seinen Lauf. Denn der gegen aussen wohlanständigen viktorianischen Gesellschaft passte ein unverheiratetes Paar ganz und gar nicht ins Konzept.

Kate Winslet

«Jude» handelt nicht – wie etwa die Stoffe von Jane Austen – in einer privilegierten Gesellschaftsschicht, die sich die Zeit mit Teetrinken und Einladungen um die Ohren schlägt. Auch wirkt das Agieren der Figuren ungewohnt unmanieriert, und Kate Winslet beispielsweise erscheint, als stamme sie aus unserer Zeit: Sue wirkt modern, intelligent und selbständig. Jude ist ihr gegenüber ein Träumer mit Tendenzen zur Naivität, irgendwie scheint er der kleine rabenfütternde Junge zu bleiben.

Ohne zuviel verraten zu wollen, sei erwähnt, dass es irgendwann tatsächlich zur Katastrophe, die sich schon in den ersten Minuten des Films ankündigt, kommt. Während sie sich im Roman sozusagen über ein paar Seiten hinweg langsam anschleicht, trifft sie einem im Kino wie ein Schock. Sue wird ob dem hereinbrechenden Unglück fast verrückt, flüchtet sich daraufhin in eine Art religiösen Wahn, um in Zukunft strikt nach kirchlichen Geboten zu leben. Ihr Entschluss bringt allerdings keinen Deut Befreiung mit sich, vielmehr wirft sie damit alle ihre wirklichen Bedürfnisse und Emotionen über Bord.

«Er (der Roman) wurde von einem Bischof verbrannt – wahrscheinlich, weil der Kirchenfürst verzweifelt darüber war, dass er mich nicht selber verbrennen konnte», schrieb Hardy 1912 scharfzüngig über «Jude the Obscure», der noch grössere Wellen geworfen hat als sein vorhergehender Roman «Tess of the d'Urbervilles» (1891). Positive Stimmen gab's zwar auch, doch vor allem hagelte es Kritik, und zwar nicht nur von kirchlicher Seite. Hardy kritisierte nicht nur die Institution Ehe, auch beschrieb er seine Figuren als an Sexualität interessierte Wesen und zog über das Bildungssystem her, indem er Judes Träume von einem Studium an Klassenschranken scheitern lässt. Sowas empfanden damals grosse Kreise als ungehörig, hatten Übertritte der Konventionen, wenn sie schon stattfanden, gefälligst unsichtbar zu bleiben, und Kritik am Klassensystem war ebenfalls nicht erwünscht.

Vermochte der Roman die Gemüter über die Massen zu erregen, dem Film gelingt das nicht – die Zeiten haben sich bekanntlich geändert. Trotzdem ist «Jude» nicht als simple Historienklamotte zu bezeichnen, kreist er doch um die zeitlose Frage nach der Vereinbarkeit von Ansprüchen mit der Wirklichkeit und thematisiert die Folgen des Ausgeschlossenwerdens aus der Gesellschaft. «Jude» überzeugt zwar nicht durchgehend, ist aber als gelungene Literaturverfilmung zu bezeichnen: Die Vorlage wurde geschickt gestrafft, einige Akzente anders gesetzt, die letzten Kapitel, deren ehemalige Brisanz heute verblasst ist, weggelassen. «Jude», gedreht in England, Schottland und Neuseeland, macht Lust auf Hardys Romane, ist vor allem optisch stark, bringt Stimmungen geschickt herüber, geht zu Herzen und an die Nieren. ■

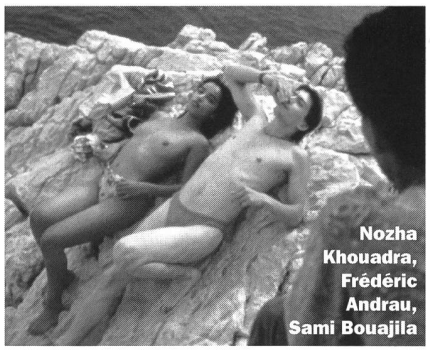
Bye-Bye

Regie: Karim Dridi
Frankreich 1995

Kaba Roessler

«Africa, Africa» singt eine schwarze Stimme aus dem Autoradio eines alten 2CV. Marseille empfängt mit einem offenen Blick aufs Mittelmeer Ismaël (Sami Bouajila) und seinen 13jährigen Bruder Mouloud (Ouassini Embarek). Kurz darauf tauchen sie ein in die engen Gassen von Le Panier, einem Altstadtquartier, das mit seinen vielen Immigranten eben auch ein Stück Afrika repräsentiert. Die Brüder haben eine Pariser Vorstadt verlassen, um vorübergehend zu Verwandten in die Hafenstadt zu ziehen. Der herzliche Empfang durch Onkel und Tante wird kontrastiert durch den Unmut ihres Sohnes Rhida (Sofiane Mammeri), der für seine Cousins nur widerwillig sein Zimmer räumt. Der Onkel (Benhaïssa Ahouari) versucht zwar als gläubiger Moslem und allmächtiger Patriarch die Familie zu führen, aber seine Position ist unterhöhlt. Er möchte in sein Dorf nach Tunesien zurückkehren, doch die zweite Generation, Rhida und Mouloud, nennen das Dorf nur abschätzig *bled*, ein Kaff, in das sie nie und nimmer hingehen möchten. Ismaël ist mit Mouloud hier, weil er seine Überfahrt nach Tunesien organisieren muss. Die Eltern erwarten ihn in ihrem Heimatdorf in Tunesien, wohin sie nach einer Tragödie zurückgekehrt sind. In kurzen Rückblenden, die sich durch den gesamten Film ziehen, ist nur schemen- und bruchstückhaft vom Unfalltod des behinderten Bruders zu erfahren, für den sich Ismaël verantwortlich fühlt. Das Ende des Films ist so offen und unentschlossen wie der Verlauf der Geschichte.

«Bye-Bye», nach «Pigalle» (1994) der zweite Spielfilm von Karim Dridi, versucht ein realistisches und differenziertes Bild tunesischer Einwanderer in Frankreich zu zeichnen. In einer Anfangssequenz wird eine afrikanische Familie, die seit zwei Jahren keine Miete bezahlt haben soll, auf die Strasse gesetzt. Anderseits findet Ismaël bereits am nächsten Morgen dank der Hilfe seines Onkels Arbeit auf einer Werft. Angesichts der grassierenden Arbeitslosigkeit von über 40 Prozent unter den jugendlichen Immigranten scheint dies doch ziemlich unwahrscheinlich. Das Ausloten der sozialen Wirklichkeit und der politischen Realität ist denn auch nicht die Stärke des Films. Rassismus wird zwar in verschiedensten Szenen offensichtlich, z. B. in den Querelen am Arbeitsplatz, wenn Ludo (Philippe Ambrosini), der Bruder von Ismaëls französischem Freund Jacky (Frédéric Andrau), die Hochzeitsfeier eines Afrikaners mit einer Französin stört oder im Sprechgesang des 13jährigen Mouloud, der «ne m'appelle pas beur, car ce mot m'écœure» rapt. Aber die von Dridi eingesetzten filmischen Mittel genügen nicht, um die Brisanz des Themas adäquat einzufangen. Die Stimmung im Midi ist hochexplosiv: Einerseits wird die Existenzangst weiter Teile der Bevölkerung durch Vertreter des Front National für ihre Zwecke instrumentalisiert, anderseits reissen Terrorakte islamischer Extremisten den Graben zwischen den Kulturen weiter auf. Die unbewältigte, kolonialistische Vergangenheit der Grande Nation hat die Franzosen eingeholt.


Nozha Khouadra, Frédéric Andrau, Sami Bouajila

Matthieu Kassevitz zeigte in «La haine» (ZOOM 11/95) die Auseinandersetzungen zwischen den *beurs* und der Polizei mit grosser Wucht. Schwarz-weisse Bilder mit Originalton und harten Schnitten verwiesen auf die Spaltung der französischen Gesellschaft und einen Alltagsrealismus, wie ihn bereits Martin Scorsese in «Mean Streets» (1973) vorgeführt hat, der u. a. auch von Dridi als Vorbild zitiert wird. Doch die mit traditionellen Gestaltungsmitteln aneinandergereihten, sich kontrastierenden Einstellungen in «Bye-Bye» erinnern in ihrer Harmlosigkeit eher an das zehn Jahre ältere Erstlingswerk «Le thé au harem d'Archimède» von Mhedi Charef.

Sind auch nicht alle Rollen differenziert ausgearbeitet, und bleibt z. B. die Darstellung des schmuddeligen Dealers Renard (Moussa Maaskri) viel zu klischeehaft, so gefällt in «Bye-Bye» doch die Interpretation der Rolle des zwischen einer mit Schuldgefühlen belasteten Vergangenheit und konfliktreicher Gegenwart schwebenden Ismaël. Eine ruhige Nahaufnahme des Gesichts des jungen Tunesiers zeigt eindrücklich seine widersprüchlichen Gefühle, als er Jacky wortlos eingestehen muss, dass er mit seiner Freundin geschlafen hat. ■

Sami Bouajila, Ouassini Embarek

Sleepers

Regie: Barry Levinson
USA 1996

Matthias Rüttimann

Die Idee des zivilen Ungehorsams gegen den Staat dachte nicht zufällig als erster ein Amerikaner (Henry D. Thoreau, 1849). Das Misstrauen gegenüber dem Staat und seinen Ordnungshütern äussert sich bis auf den heutigen Tag im amerikanischen Mythos vom Helden, der die Gerechtigkeit selbst in die Hand nimmt. Von den Pionieren aus «The Birth of a Nation» (David W. Griffith, 1915) über Zorro bis zum Präsidenten, der in vorderster Linie und persönlich die Attacke gegen die Bösewichte reitet («Independence Day», ZOOM 9/96), reicht die Palette.

Mit seinem Film «Sleepers» folgt der Erfolgsregisseur Barry Levinson («Rain Man», ZOOM 6/89, «Toys», ZOOM 3/93, «Disclosure», ZOOM 1/95) diesem Mythos. Er hat im sexuellen Missbrauch von Kindern ein neues Unrecht aufgespürt, das der Staat ungenügend zu ahnden vermag. Mehr noch, er hat durch die Lektüre von Lorenzo Carcaterras gleichnamigem Roman erfahren, dass dieser Missbrauch gerade in staatlichen Besserungsanstalten stattfindet. «Während der Recherchen zu unserem Film fanden wir heraus, dass der von Lorenzo beschriebene Anstaltsterror in Wilkinson kein Einzelfall gewesen ist», erzählt Barry Levinson. «Unsere Nachforschungen ergaben, dass es landesweit in Heimen dieser Art Dutzende sexueller Vergehen an Jugendlichen gegeben hat.» Dieses Thema hätte Anlass zu einer Sozialstudie oder der psychologischen Auslotung von Opfern und Tätern geben können, die Mythenmaschine Hollywood nützt jedoch die Gelegenheit nur, um ihre immergleiche, beruhigende Botschaft zu verbreiten: Das Unrecht bleibt nicht ungesühnt.

In Barry Levinsons Film ereilt das Unrecht vier echt amerikanische Boys, die in den sechziger Jahren auf den Strassen von New Yorks berüchtigtem Stadtteil Hell's Kitchen aufwachsen. In diesem rohen Milieu hat das freie Amerika überlebt. Hier gibt es noch den ehrenwerten Mafioso mit dem Stil eines Gentleman (Vittorio Gassman) oder den Priester der Pionierzeit, der mit dem Colt unter der Sutane predigt (Robert De Niro). Die abenteuerliche Umgebung prägt und imprägniert die vier Freunde und verleitet sie eines Tages zu einem Diebstahl, der mit einem Unfall endet. Obwohl sich das ganze Viertel verständnisvoll für die Boys einsetzt, verbannt sie das Gericht in eine Besserungsanstalt. Im «Wilkinson Home for Boys», wo die Zöglinge lernen sollen, was gut und recht ist, werden die unschuldig Schuldigen von Wärtern auf übelste Weise traktiert, gefoltert und vergewaltigt. Die vier Opfer beschliessen – psychologisch nachvollziehbar – über das Unrecht und die Schande zu schweigen.

5 Jahre später. Die Laufbahnen der vier Jungs sind geschrieben. Tommy (Billy Crudrup) und John (Ron Eldard) sind als Gangleaders im Drogenhandel gelandet. Michael (Brad Pitt) hat sich zum Staatsanwalt (!) gemausert, und Lorenzo (Jason Patric), aus dessen Optik die Tragödie erzählt wird, schlägt sich als Journalist durch. Eines Tages entdecken Tommy und John in einer Bar den Anführer ihrer einstigen Peiniger. Ohne zu zögern, schreiten sie zur Selbstjustiz und erschiessen den ehemaligen Wärter. Prompt greift sich darauf die blinde Justitia die beiden Mörder, um ihnen den Prozess zu machen.

Selbstjustiz feiert zur Zeit in einer ganzen Reihe amerikanischer Filme ihre Triumphe. «A Time to Kill» (ZOOM 10/96), «Ransom» oder «The Long Kiss Goodnight» behaupten das Recht der Opfer, die Gerechtigkeit selbst an die Hand nehmen zu dürfen. «Sleepers» ist unter diesen Filmen zumindest der familienverträglichste, auch derjenige mit den zurückhaltendsten Gewaltszenen. «Als Meister der perfekten Oberfläche» – wie Barry Levinson in ZOOM 4/92 betitelt wurde – versteht er es, die delikate Geschichte weder zu reisserisch noch zu problematisch auf die Leinwand zu bringen. Die Helden rasten nicht aus wie die rachsüchtige Mutter in «The Long Kiss Goodnight» oder der sture Vater in «Ransom». Brad Pitt, Jason Patric, Billy Crudrup und Ron Eldard bleiben als Softy-Racheengel jeden Moment so kindlich treuherzig, als seien sie nie richtig erwachsen geworden. Zudem gehen sie mit solcher Unschuldsmiene zu Werk, dass man gar nicht auf den Gedanken kommt, mit dieser Art von Selbstjustiz könnte etwas nicht in Ordnung sein.

Brad Pitt, Jason Patric

Der einzige, der in dieser manichäischen Welt und dem überschwenglichen Staraufgebot überzeugt, ist Dustin Hoffman in einer Nebenrolle. Ganz bescheiden versucht er als gescheiterter Rechtsanwalt, seinem bisherigen Glauben zu entsagen, dass dem Recht mit dem Recht zum Recht verholfen werden könne. ■

Fly Away Home

Regie: Carroll Ballard
USA 1996

Amy und die Wildgänse

Josef Lederle

Wie Menschen von den Vögeln das Fliegen lernen wollten, schildert die antike Sage von Ikarus oder das Schicksal des Schneiders von Ulm. Wie die Tiere aber beim Menschen in die Lehre gehen, hat Konrad Lorenz erzählt. Auf seinen Spuren wandelt die 13jährige Halbwaise Amy (Anna Paquin), die in der kanadischen Provinz Ontario auf ihren Streifzügen durch die Waldwildnis in der Nähe ihres Hauses, in die holzfällende Bulldozer ihre tödlichen Schneisen rammen, auf ein verlassenes Nest mit 16 Wildgänseeiern stösst. Die «Prägung» der Küken, die nach einigen Tagen in Amys Kleiderkommode schlüpfen, funktioniert perfekt wie im Lehrbuch. Sie verhilft nicht nur den Wildgänsen zu einer geschützten Entwicklung, sondern Amy auch über den Unfalltod ihrer geschiedenen, in Australien lebenden Mutter. Selbst der zwiespältige Kontakt zu ihrem Vater Thomas (Jeff Daniels), einem etwas skurrilen Künstler und Konstrukteur von Flugmaschinen, der das verstörte Mädchen auf seine abgelegene Farm in Kanada holte, entspannt sich im Umgang mit dem piepsenden gefiederten Familienzuwachs. Als der Vater schliesslich auch noch einen Ausweg findet, wie den elternlosen Zugvögeln im Herbst der Flugweg in den Süden gezeigt werden kann, spürt Amy, dass sie eine neue Heimat gefunden hat. Nach vielen vergeblichen Versuchen und einigen schmerzlichen Bruchlandungen starten Vater und Tochter eines Morgens in Richtung North Carolina, die Schar ihrer ausgewachsenen Wildgänse hinter sich.

Was wie ein typisches Kinomärchen klingt und in seiner optischen Aufmachung immer wieder über die blühende Phantasie der Filmemacher staunen lassen möchte, hat überraschenderweise doch einen realen Hintergrund: 1993 gelang es dem kanadischen Vogelschützer Bill Lisham, einen Schwarm kanadischer Wildgänse nach Virginia zu lotsen, von wo aus die Vögel im nächsten Frühjahr wieder zu ihren Nistplätzen im Norden zurückfanden. Dieser Versuch brachte Lisham wissenschaftliche Reputation – und rief die Medien auf den Plan. Bei der Suche nach einem Regisseur für die Kinoadaptation von Lishams Autobiografie erinnerte man sich an Carroll Ballard, der sein aussergewöhnliches Talent im Umgang mit Kindern in Filmen wie «The Black Stallion» (1979) und «Never Cry Wolf» (1983) bewiesen hatte. Zusammen mit seinem erprobten Kameramann Caleb Deschanel stellte er sich der Herausforderung des luftigen Elements und schuf einen prallen Bilderbogen voller brillanter Tier- und Landschaftsaufnahmen, deren Schönheit und Eleganz trunken und in einem altmodischen Sinn fast andächtig macht: Aus der Perspektive der Wildgänse und ihrer motorischen Leitvögel verlieren sich die herbstlich gefärbten Wälder am Horizont, leuchten endlose Wasserflächen im Abendlicht und bricht die Sonne aus den Morgennebeln wie tausend Blitze hervor.

Carroll Ballards Faible für technische Tüfteleien lässt sich dabei ebenso wenig übersehen wie seine Vorliebe für schmerzhaft-schöne Bilder. Mit ausufernder Lust werden immer neue Gerätschaften eingeführt, mit denen die jungen Gänse für den Flug «konditioniert» werden sollen. Vom simplen Flugdrachen bis zum High-Tech-Flieger in Gestalt einer überdimensionalen Wildgans wird genüsslich die technische Evolution vorgeführt, jeder Einzelschritt von den Flügelattrappen bis zum Langstreckentraining der Tiere durchbuchstabiert. Dies lässt viel Raum für komische Elemente und einen immer wieder verblüffenden Hang zum Monströsen, lenkt aber von der zu Beginn als eigentliches Thema eingeführten Geschichte ab: dem Trauer- und Selbstfindungsprozess des an der Schwelle zur Pubertät stehenden Mädchens.

Amys Figur haben die Drehbuchautoren Robert Rodat und Vince McKewin erfunden, um das wissenschaftliche Vogelflugexperiment dramaturgisch und erzählerisch zu erschliessen. Doch was bei der Exposition von Amys Schicksal vielversprechend gelingt, die einfühlsame Entfaltung eines fast aller Sicherheiten beraubten Kindes, das sich in einer fremden Umgebung verloren und einsam fühlt, tritt um so mehr in den Hintergrund, je stärker der märchenhaften Technik und Reise Platz eingeräumt wird. Aufmerksam wird Amys Kindheit beispielsweise nach Neuseeland verlegt, um den Dialekt von Darstellerin Anna Paquin –

Jeff Daniels

Anna Paquin

sie spielte in Jane Campions «The Piano» (1992) höchst eindrücklich die kleine Flora – verständlich zu machen (was in einer deutsch synchronisierten Fassung völlig verloren geht); und feinfühlig werden die ersten Irritationen in Amys Selbstverständnis durch spielerische Versuche wie Schminken oder Verkleiden angedeutet. Doch wenn bei Thomas das Kind im Manne erst einmal erwacht ist und sich die Rotoren drehen, heisst es nur noch «Papa Gans an Mama Gans».

Stellenweise vollends untergraben wird die angestrebte Parabel durch abschweifende Episoden wie die mit dem sturen Gesetzeshüter, der den Gänsen vorschriftsmässig die Flügel stutzen will, einem bösen Spekulanten, der das Vogelparadies im Süden mit Ferienhäusern überbauen will, mit den unwahrscheinlichen Abenteuern während der Flugetappen oder dem völlig unglaubhaften Flug zwischen den Wolkenkratzern einer Grossstadt hindurch. Offensichtlich konnten sich weder Drehbuchautoren noch Regisseur entscheiden, die autobiografischen Elemente ein wenig hintanzustellen und sich auf das zu konzentrieren, was der Film im Grunde genommen ist: ein technologisch hochgerüstetes Öko- und Selbstfindungsmärchen, dessen ungebrochener Naturromantizismus nicht weiter stört, weil es in der Sphäre des Imaginativen um die ersten Schritte eines Mädchens auf dem Schritt ins Erwachsenenleben geht. ■

Hier können Sie ZOOM kaufen:

Aarau: Bahnhofkiosk, Kino Freier Film ■ **Baden:** Bahnhofkiosk, Pressecenter Metro ■ **Basel:** Buechlade Theaterpassage, Kino Atelier, Kino Camera, Kino Club, Kino Eldorado, Kino Hollywood, Kino Movie, Kino Plaza, Kioske Bahnhof SBB ■ **Berlin:** Bücherbogen ■ **Bern:** Buchhandlung Stauffacher, Kino ABC, Kino Camera, Kino Cinématte, Kellerkino, Kino Movie, Kioske Bahnhof/Pressecenter Hauptbahnhof ■ **Biel:** Kino Apollo, Kino Lido, Kino Rex ■ **Chur:** Kinocenter Quader-Studio-Stadthof ■ **Frankfurt:** Buchhandlung Drehbuch im Filmmuseum ■ **Freiburg (CH):** Bahnhofkiosk ■ **Freiburg (D):** Buchhandlung Rombach ■ **Hamburg:** Buchhandlung von der Höh ■ **Liestal:** Kino Sputnik ■ **Luzern:** Kino Limelight, Kino Atelier ■ **Männedorf:** Kino-Videothek Wildenmann ■ **Neuhausen:** Kino Central, Kino Cinevox ■ **Olten:** Bahnhofkiosk Souterrain ■ **Reinach:** Atelierkino ■ **Schaffhausen:** Kino City ■ **Solothurn:** Bahnhofkiosk Perron 1 ■ **Stuttgart:** Kino Wendelin Niedlich ■ **Uster:** Kino Central ■ **Wattwil:** Kino Passerelle ■ **Winterthur:** Bahnhofkiosk, Kino Loge ■ **Zug:** Kino Gotthard ■ **Zürich:** Bahnhofkioske/Pressecentren Zürich Hauptbahnhof und Enge, Filmbuchhandlung Rohr, Filmpodium Studio 4, Kino Alba, Kino Morgental, Kino Xenix ■ *... und an weiteren grösseren Kiosken und in Pressecentren.*

Looking for Richard

Regie: Al Pacino
USA 1996

und

Richard III

Regie: Richard Loncraine
Grossbritannien 1995

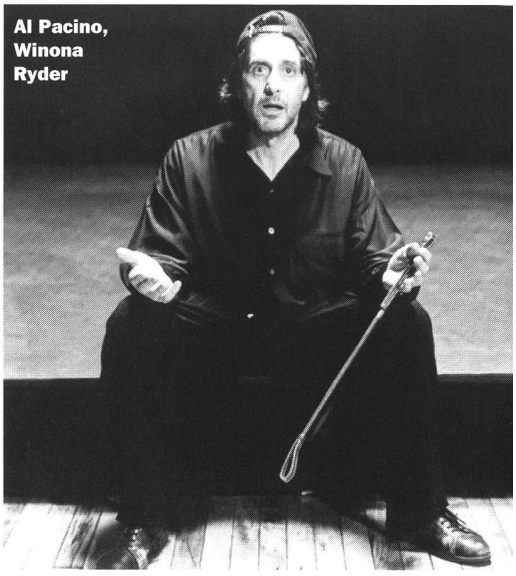
Christoph Schneider

Um Himmelswillen lasst uns niedersitzen zu Trauermären von der Kön'ge Tod: wie die entthront sind, die im Krieg erschlagen, die heimgesucht von Geistern der Entthronten, im Schlaf erwürgt, von ihren Fraun vergiftet – es ist die Erzählung vom Grossen Mechanismus, wie der polnische Shakespearekenner Jan Kott das nannte. Denn ein ununterbrochener Zug von Herrschern zieht in Shakespeares Königsdramen durch die Feudalgeschichte, immer heissen sie Heinrich, Edward oder Richard (mit Ausnahme des einen blutigen Johann Ohneland, der am inneren Fieber eingeht) und steigen die Stufen zum englischen Thron hoch, der eine der Verräter und Abmurkser des anderen und das Hindernis des nächsten. Und der letzte, der seinen Weg über einen Leichenhaufen macht und schliesslich fällt und abgestochen wird wie ein erschöpfter Keiler, ist Richard III., der kluge Krüppel aus dem Hause York, der purlautere Teufel, der uns immer die Wahrheit sagt, der Meisterschauspieler und Ironiker des Bösen (da, wie es heisst, Ironie eine Heuchelei mit Stil ist), also der böseste und gerade auch deshalb der faszinierendste von allen.

Al Pacino

In reinerer ästhetischer Form ist die Zermalmungsmaschinerie der Geschichte tatsächlich selten zu beobachten, und die abgeschlagenen Köpfe, die im Gang des Dramas ausgespuckt werden, sind doch die von Individuen. Jeder Tote sein eigenes Drama, sein eigenes Kalkül, sein eigener Irrtum. Sodass «Richard III» gleichzeitig ein Stück über einen rhetorischen Hexenkünstler, eine Lektion in historischer Philosophie und eine mafiose Familienchronik vom Ende der Rosenkriege ist. Selbst nach shakespearschem Mass ist die von dem buckligen König nachgelassene Opferliste ein bemerkenswertes Abschlachtungsprotokoll, *a royal body-count* von Brüdern und Vettern und Gemahlinnen, von Lords und Sirs, die alle selbst ihre blutigen Hände haben. Die brutale Magie der Dichtung scheint noch im Anachronismus zeitlos. Wahrhaftig hat ja vielleicht niemand die Muster der Trauermären so werktreu inszeniert wie die Mafia in ihrer konkreten, nachvollziehbaren Theatralik, wo die Macht und die Toten noch Namen tragen.

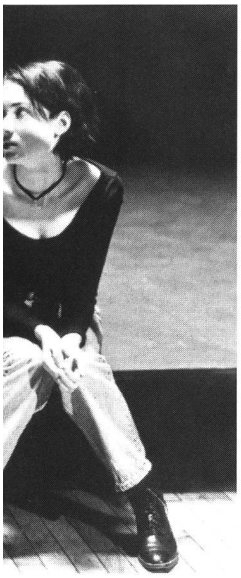
Dies alles um begreiflich zu machen, warum die Rede geht, dass Shakespeare Drehbücher schreiben würde, wenn er heute lebte und der Dichter wäre, von dem Peter Brook sagt, er habe die Füsse im Schmutz, den Blick in den Sternen und einen Dolch in der Hand. «Richard III» wäre gewiss eins seiner besten Scripts, die schnurgerade Durchführung des Spiels der Mächtigen. Schauspielergenerationen waren schon hinter dem Blut- und Schwefelgeruch des Stücks von 1593 her, nämlich hinter der Psychologie des Teufels und den Gründen, warum er so stinkt (die seltsamste theaterhistorisch bekannte Besetzung der Rolle dürfte die elfjährige Clara Fischer im Jahr 1820 gewesen sein). Zuzeiten hat sich bereits in Laurence Oliviers rasiermesserscharfen, honigsüssen Interpretation des Richard (1955) erwiesen, wie gut eine filmisch bewegte Visualität dem Blankvers tun kann. Mit weiteren Versuchen war infolge der gegenwärtigen Shakespearehausse zu rechnen, zufällig sind es


Al Pacino, Winona Ryder

jetzt gleich zwei, und wenn man klug ist, hält man sich erst an Al Pacinos hinreissendes «Looking for Richard» und hält danach, wer weiss, Richard Loncraines «Richard III» auch noch aus.

Der Schauspieler Al Pacino hat bis jetzt nicht als einer gegolten, dem man eine poetische Musikalität so ohne weiteres zugetraut hätte, obwohl es einem zum Beispiel in Harold Beckers «City Hall» (1996) hätte aufgehen können, dass sein Sinn für melodische Rhetorik ganz stark ausgeprägt ist. Der Widerspruch zwischen dem offenbar von den Briten genährten amerikanischen Minderwertigkeitskomplex, wenn's um Shakespeare geht, und dem Bewusstsein, dass Richard III. eine Herausforderung ist, die doch zu bewältigen sein müsste, hat in diesem Fall zu einem Film geführt, in dem der Weg das Ziel und die Suche das Finden ist. Also nicht zum ganzen «Richard». Es handelt sich aber um einen wunderbar intelligenten und unverschmockten Essay über die Modernität der elisabethanischen Psychologie, ums Puzzlespiel der Rollenanalyse, um die Autopsie eines Theatermonsters und um die Erforschung lebendiger Wirklichkeit in einer durch Bildungsarbeit vergipsten Sprache. Also um *mehr* als den ganzen Richard, obwohl auch der da ist vom Bukkel bis zur Krone und zur Erkenntnis, dass nach hundert Jahren Krieg ein Königreich schliesslich weniger wert ist als ein Ross. Ein paar konzentrierte Szenenfragmente genügen als Dokument dafür, dass Al Pacino weissgott ein Ungeheuer von königlich differenzierter Qualität wäre, wenn es zu der soliden Bühneninszenierung käme, die sich in «Looking for Richard» andeutet. Aber als Regisseur seiner Recherchen ist er einfach noch besser, respektvoll distanziert im Umgang mit Shakespeares britischen Nachlassverwaltern (Sir John Gielgud, Vanessa Redgrave, Peter Brook, Kenneth Branagh, um ein paar zu nennen), pragmatisch bei der Verwertung seiner Informationen, unermüdlich in der Skepsis gegen die eigenen Lösungen. Einer halt, der seinen Shakespeare kennt und deshalb mit dem Fragen nicht aufhören kann, und einer, dem beim Drehen ein potentielles Publikum vor die Kamera lief, das bis zum Beweis des Gegenteils in dieser Welt wichtigere Sorgen hat als die Beschäftigung mit einem buckligen Mann, der in Metaphern redet.

Ian McKellen



Die Frage nach Richard und der Dialektik von Buckel und Bosheit erledigt sich natürlich auch durch diesen Film nicht. So ein dramatischer Mythos besteht aus der Summe seiner Variationen, all den Richarden im Lauf einer Wirkungsgeschichte, und es liegt eine geradezu grundsätzliche Wahrheit in der kleinen Szene aus «Dead Poet's Society» (ZOOM 1/90), in der Robin Williams dartut, dass man sich auch die Geburt einer shakespearschen Tragödie aus dem Geist des Wilden Westens und die Lady Macbeth als John Wayne vorstellen könnte. Es hat andererseits mancher schon einen Gehirnschwurbel mit einer souveränen Interpretation verwechselt. Der Engländer Ian McKellen zum Beispiel hat Richard III. oft gespielt in seiner ganzen schillernden, verquälten Bosheit, ist aber jetzt für eine Kinofassung mitverantwortlich, die im Ansatz ein Mumpitz und in der Durchführung eine kabarettistische Verstümmelung genannt werden darf.

Die Warnung ist angebracht, dass jemand, der von Al Pacino verführt wurde, aus Richard Loncraines «Richard III» möglicherweise bloss mit dem Bewusstsein herauskommt, dass es vom Erhabenen zum Banalen ein sehr kleiner Schritt ist. Die Szene spielt im England der dreissiger Jahre, ist eine der Geschichte entrissene Fiktion, in der das Königsdrama sich als ein adelsfaschistisches Kostümfest abspielt. Richard (Ian McKellen) als monarchistischer Nazi, die Thronbesteigung ein Triumph des Willens und das Ganze – kurzum – ein Unsinn in jeder historischen Richtung, nämlich die plakative Verkleinerung der älteren *und* der jüngeren Tragödien. Oder um mit Johann Nestroy zu reden (der ein Shakespeare der Komödie war): als inszenatorische Idee ist das grad so viel, «als wenn man einem Walfisch eine Biskotte gibt».

Wobei doch erstaunlich ist, was dieser dramatische Text auch in einer Inszenierung aushält, die ihn um alles kastriert, was sich nicht fügt. «Richard III» wurde nur begrenzter Schaden zugefügt, gewiss zum Leidwesen der 1924 gegründeten «Richard III Society», deren Mitglieder Protestbriefe an Schauspieler schreiben, die mit ihren Rollen Shakespeares Lügenkampagne «gegen einen höchst tapferen Ritter» unterstützen, während die Damen Deckchen für die Kniebänke in Kirchen häkeln, zu Ehren eines Herrschers (1483–1485), der auf dem Feld von Bosworth sein Königreich für ein Pferd gegeben hätte. ■

The People vs. Larry Flynt

Regie: Milos Forman
USA 1996

Pierre Lachat

«Ich habe mich höchstens des schlechten Geschmacks schuldig gemacht.» So soll er, bekundeterweise, gesagt haben: Larry Flynt, seines Zeichens Pornoverleger und, ausdrücklicher noch, *smut-peddler* oder «Schmutzkrämer», wie er sich selber am liebsten schimpft. Und zwar tut er das bis zum heutigen Tag, darf man dem Film entnehmen. Denn so, wie dieser ganz und gar unmögliche Kerl mit dem Leben umgegangen ist – und das Leben mit ihm –, müsste er längst unterm Boden sein. Aber nein, noch geniesst dieses recht eigentlich «schweinische» Individuum, so gut es geht in seinem bedenklich zerzausten, ja jämmerlichen Zustand, die Früchte seines schändlichen Wandels hienieden.

Denn der Lauf der Welt ist ja dann nicht immer, aber oft genug der, dass es den Schuften am Ende ganz leidlich ergeht. Und Flynt (Woody Harrelson) ist ein Hundesohn, keine Frage, er würde es sicher nicht verneinen wollen. Er ist die Art Mensch, der sich sagt, das Herrlichste an den Millionen, die die Welt sich von mir hat abknöpfen lassen, ist, dass ich es mir leisten kann, mich restlos darum zu foutieren, was egal wer von mir denkt, und auch noch stolz darauf zu sein. Wunderbar, dass es alle ekelt vor mir. Ich bin keinerlei Rechenschaft schuldig, ich kaufe mir den Weg aus jeder Klemme. Und darum taumle ich in jede mögliche Klemme hinein und aus jeder wieder heraus.

Larry Flynt, der Verleger, dieser tragikomische Antiheld und Clown der siebziger und achtziger Jahre – auch er auf seine ganz eigene, ausgesprochen illegitime Weise ein Kind der permissiven Dekaden, wie sie heute heissen –, steht in seinem Leben eins übers andere Mal vor Gericht. Das ist praktisch von dem Tag an der Fall, da er in Cincinnati, Ohio, sein erstes Heft mit lauter nackten Weibern in Druck gibt, anfänglich noch schwarz-weiss notabene, statt im späteren Bonbonrosa. Es ist auch die Zeit, da er sich über die Biederkeit des historischen Urtyps unter den Herrenmagazinen, des rührenden alten «Playboys» mit seinem verlogenen intellektuellen Gehabe, öffentlich lustig macht. Flynts eigene Gründung «Hustler» wird kein Blatt sein, das ein Blatt vor den Mund nimmt oder sich irgendwelche Allüren gibt. Sex, Zoten und Inserate und nichts als Sex, Zoten und Inserate, in millionenfacher Abwandlung und Auflage, lautet das ergreifend schlichte Konzept, das über Jahrzehnte hin die Kassen zum Klingeln bringt.

Woody Harrelson

Immer wird Larry, der Verleger, vor Gericht von seinem getreuen Anwalt Isaacman (Edward Norton) vertreten, der oft selber nicht mehr weiss, warum er sich für jemanden wie diesen unappetitlichen Schmieranten überhaupt noch hergibt, wo der ihn doch wiederholt entlässt und wieder einstellt. Flynt gerät absehbar und mit ausgeprägter Lust an öffentlichen Auftritten unter immer neue Anklagen von ausufernd verschiedener Art, also nicht nur unter den (naheliegenden) Vorwurf der unzüchtigen Veröffentlichung. «Ich bin doch dein idealer Klient», sagt er zu seinem Rechtsvertreter, «reich und immer in Nöten.» Der Erfinder von «Hustler» wird denn auch am laufenden Band verur-

Woody Harrelson

Courtney Love

teilt, doch ohne dass ihm die auferlegte Strafe wirklich etwas anhaben könnte, selbst wenn sie bedeutet, auch einmal einsitzen zu müssen. Seine lange Laufbahn als Berufsbeschuldigter endet 1986 vor dem Obersten Gericht der USA, wo er gegen den prominenten konservativen Prediger Jerry Falwell (Richard Paul) einen spektakulären Fall gewinnt. Die Streitsache dreht sich um einzelne Aspekte der Redefreiheit und ein gewisses Recht der Bürger auf Satire. Solange der karikierende (und damit fiktive) Charakter einer Darstellung klar erkennbar bleibe, befinden schliesslich die Richter, müsse nicht unbedingt alles, was über jemanden gesagt werde, auch wirklich den Tatsachen entsprechen.

Und dieses Verdikt ist alles andere als selbstverständlich, schon von der Sache selbst her, aber noch mehr von der gelinde gesagt übel beleumdeten, gerichtsnotorischen Person Flynts her gesehen, der den Tribunalen der USA seinen demonstrativen Mangel an Respekt nie verweigert hat. Es muss schon eine gewaltige Überwindung gekostet haben, ausgerechnet einem solchen Menschen Recht zu geben. Haben die Väter der Verfassung an jemanden wie ihn gedacht, als sie die Rechte der Bürger formulierten? Immerhin sagt eine seiner zahlreichen Publikationen Jerry Falwell nach, mit seiner Mutter geschlafen zu haben. Und dafür gibt es nicht den mindesten Anhaltspunkt, wie auch der Verleger selber ohne weiteres zugibt.

Auf seinem langen Weg bis zu diesem wohl einzig bedeutenden Tag in seinem Leben wird der millionenschwere Tunichtgut, der praktisch ohne Unterbruch publiziert, eingesperrt, durchläuft eine religiöse Phase (wohl eher nur wegen der zusätzlichen Verdienstmöglichkeiten), wird in die Psychiatrische eingewiesen und will dann plötzlich wieder Atheist sein. Ein Schusswaffen-Attentat hinterlässt ihn querschnittgelähmt, seine Frau Althea (Courtney Love), eine ehemalige Striptänzerin, wird drogensüchtig, zieht sich Aids zu und ertrinkt in der Badewanne. Die Häufung sensationalistischer Details klingt wie aus einem haarsträubenden Dutzendskript, aber gerade der unglaubwürdige Charakter, den sie auf den ersten Blick aufweist, zeigt, wie wahr sie sein muss.

Milos Forman, mit dem stets etwas fragwürdigen Oliver Stone als Produzent (man merkt's an den gelegentlichen Vulgaritätseinsprengseln), gelingt trotz der Überdeutlichkeit, die der Ex-Tscheche sich offenbar im Alter nicht mehr abgewöhnen kann, ein Film, dessen saftige, logische, farbige Story mit keinen Mitteln zu ruinieren ist. Es ist eine Biografie, wie sie nur Amerika so schrill und grotesk hervorbringen kann. Forman erweist sich als einer der letzten exakten Kenner der Siebziger, indem er ihnen gegenüber wohl kritischer geworden ist, aber ohne darum in die neo-konservative Falle zu stolpern.

Woody Harrelson als Larry und Courtney Love als die glorreich schlampige Althea, zwei offensichtliche Echt-Schräglinge (und beide eine Spur belämmert), machen aber zweifellos die Hauptattraktion aus. Mit der falschen Besetzung auch nur einer der Rollen hätte sich der Film ruinieren lassen. Man muss beiden die fast verzweifelte Liebe abnehmen können, die sie aneinander bindet. Und man muss der Figur des Larry den Wahnsinn glauben können. Harrelson bringt alles mit, was es dafür braucht. ■

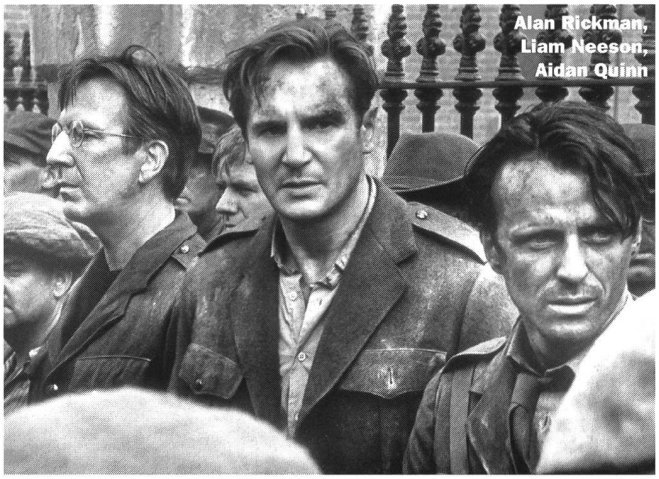
Michael Collins

Regie: Neil Jordan
Grossbritannien/USA 1996

Judith Waldner

Dublin 1916: Irische Rebellen, die sich im Gebäude der Hauptpost verschanzt haben, vermögen dem Beschuss der Briten nicht zu trotzen. Sie werden verhaftet, ihre Anführer hingerichtet, mit Ausnahme von Eamon De Valera, Besitzer eines amerikanischen Passes. In die Geschichte eingegangen ist dies unter dem Namen Osteraufstand, und mit ihm beginnt «Michael Collins» des Iren Neil Jordan.

Nach «Angel» (1983) und «The Crying Game» (1991) ist es bereits der dritte Film, in dem sich der Regisseur mit der Irlandpolitik Grossbritanniens befasst. Im Vordergrund steht diesmal der Freiheitskämpfer Michael Collins (Liam Neeson). Er nimmt am Osteraufstand teil und wird, wieder auf freiem Fuss, zusammen mit seinem Freund Harry Boland (Aidan Quinn) führender Kopf der für die Sinn Fein kämpfenden Befreiungsbewegung. Collins organisiert eine Art Guerillatruppe und befreit den Präsidenten der Iren, De Valera (Alan Rickman), aus dem Gefängnis. Dieser beschliesst, in die USA zu reisen, dort Unterstützung zu erbitten.


Alan Rickman, Liam Neeson, Aidan Quinn

Während De Valera abwesend ist, überschlagen sich in Irland die Ereignisse. Collins erhält Schützenhilfe aus dem feindlichen Lager: Der Spitzel Ned Broy (Stephen Rea) verschafft ihm Zugang zu Dokumenten und versorgt ihn mit Informationen. Collins und seine Männer erfahren so, dass über sie detaillierte Dossiers bestehen, und ermorden eine Reihe von britischen Informanten. Die Briten reagieren mit der Einführung einer neuen paramilitärischen Polizei. Gewalt wird mit Gegengewalt beantwortet, die Spirale dreht sich, ohne dass Lösungen in Sicht kämen. So jagen sich Scharmützel und tragisch-blutige Ereignisse in einer Art und Weise, wie man sie aus grossen amerikanischen Kino-Kisten bestens kennt. Dublin, immer wieder in Nebel gehüllt, erscheint wie eine Schattenwelt, in der einem Geheimtreffen das nächste folgt. Die Bilder sind glatt und durchgestylt, die ganze Szenerie ist in grau-blaues Licht getaucht – es sei denn, Gott Amor sei im Spiel. Der ist nämlich auch mit von der Partie: Collins und Boland lernen Kitty (Julia Roberts) kennen, eine Liaison bahnt sich an, die schliesslich zu einem verhängnisvollen Zwist zwischen den beiden Männern führt.

Doch zurück zur politischen Ebene. De Valera kommt aus den USA zurück, ohne einen Erfolg vermelden zu können. Er kritisiert Collins Methode, dem Feind bei Nacht und Nebel mit Guerilla- Methoden an den Kragen zu gehen, fordert einen konventionellen militärischen Kampf. So kann die IRA natürlich nur scheitern, doch tut sich plötzlich eine Möglichkeit auf: Die Briten sind zu Gesprächen bereit, Collins soll in London einen Vertrag aushandeln. Der kommt 1921 zustande, doch Irland sollte ihm zufolge nicht zur Republik, sondern lediglich ein Freistaat innerhalb des britischen Reiches werden, und Nordirland bliebe davon ausgeschlossen. De Valera aber ist damit nicht einverstanden (obwohl schliesslich eine Mehrheit des Volkes dafür ist). So zerfällt die IRA in zwei Lager, der vom Absolutisten zum Realisten gewordene Collins kommt als Verräter unter Beschuss, zwischen ihm und De Valera entbrennt ein unerbittlicher Kampf.

Jordans Film ist visuell stark, muss sich allerdings den Vorwurf der geschichtlichen Ungenauigkeit gefallen lassen. Einerseits ist beispielsweise die Szene, in der britische Panzerfahrzeuge in einem Fussballstadion unkontrolliert in die Zuschauerränge schiessen, historisch betrachtet übertrieben. Andererseits wird Collins auf eine Art intelligenter Haudegen reduziert. Dass er ein exzellenter Politiker (und unter anderem auch Finanzminister) war, wird kaum sichtbar. Ausserdem ist es bedauerlich, dass in Jordans Film der Sinn-Fein-Gründer Arthur Griffith keine Rolle spielt, obwohl er wichtig war, unter anderem 1921 hinsichtlich der Schliessung des Vertrages, den er später auch gegen De Valera verteidigt hat. Bei anderen Filmen über Heldenfiguren mag solches weniger stören, hier aber liegt der Fall ein wenig anders, weil der ganze Konflikt um Irland nach wie vor ungelöst ist.

«Michael Collins» ist routiniert inszeniert, die Darsteller überzeugen, doch als die Historie wirklich erhellender Film kann er nicht bezeichnet werden, dafür ist er zu grobschlächtig und undifferenziert. Und um überzeugendes Helden-Kino zu sein, ist «Michael Collins» zu langfädig, kommen einem die Figuren zu wenig nahe. Letztlich scheitert Jordans Film, dem man ein Bemühen um eine Geschichtskorrektur sicher nicht absprechen kann, aber primär an seinem Hang zum Romantizismus und daran, dass Hintergründe in vordergründigem Spektakel ertrinken. ■