Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 49 (1997)
Heft: 4

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

Lone Star

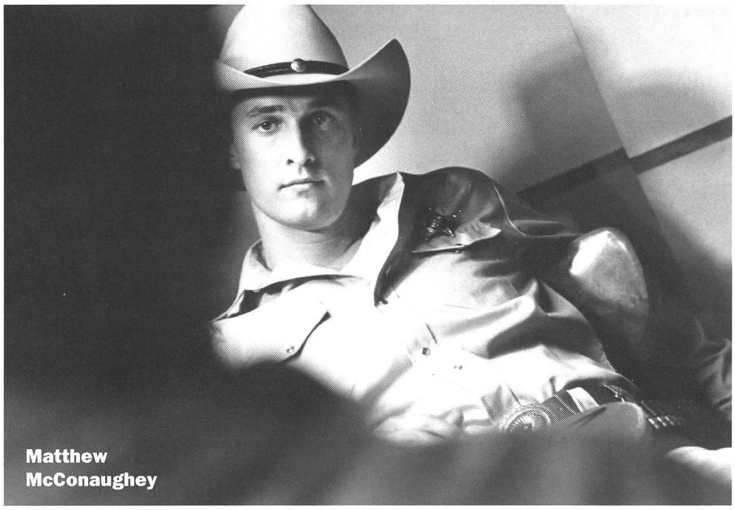
Regie: John Sayles
USA 1996

Franz Ulrich

In der Nähe der texanischen Kleinstadt Frontera finden zwei Männer an der Grenze zu Mexiko einen Sheriffstern und die Gebeine eines Mannes. Die obligatorische Untersuchung wird von Sam Deeds (Chris Cooper), dem Sheriff von Frontera, geführt, der bald herausfindet, dass es sich bei dem grausigen Fund um die sterblichen Überreste von Sheriff Charlie Wade (Kris Kristofferson) handelt. Wade, ein gewalttätiger, korrupter Polizist, war 1957, also vor über dreissig Jahren, samt viel Geld spurlos aus der Stadt verschwunden. Die gerichtsmedizinische Untersuchung ergibt, dass Wade erschossen worden war. Langsam und vorsichtig, aber auch hartnäckig nimmt Sam Deeds die Spurensuche auf, um das Verbrechen aufzuklären.

Der Fall erweist sich für Sheriff Deeds als weit schwieriger als anfänglich angenommen. Denn für den Hauptverdächtigen muss er seinen eigenen, verstorbenen Vater Buddy halten: Buddy Deeds (Matthew McConaughey) hatte als Hilfssheriff seinen Vorgesetzten Wade, als dieser ihn zum Komplizen seiner korrupten Machenschaften zwingen wollte, aus Frontera vertrieben und war dessen Nachfolger geworden. Seines Mutes und seiner Unbestechlichkeit wegen und weil er die Stadt von einem Blutsauger befreit hatte, wird er von den Bürgerinnen und Bürgern noch immer als Held verehrt. Bürgermeister Hollis Pogue (Clifton James) rät seinem Sheriff denn auch dringend, keine schlafenden Hunde aufzuwecken und die Sache auf sich beruhen zu lassen. Sam Deeds (sein Name erscheint geradezu als Hommage an Frank Capras senkrechten Bürger Mr. Deeds) lässt sich jedoch in seinen Nachforschungen nicht beirren. Aber je weiter er in seinen Recherchen voran- und der Wahrheit näher kommt, desto mehr muss er erkennen, dass seine eigene Lebensgeschichte auf tragische Weise mit den Geschehnissen von einst verknüpft ist. Je mehr er über die Vergangenheit erfährt, desto mehr lernt er über sich selbst.

Der Film des unabhängigen New Yorker Regisseurs John Sayles ist ein ungewöhnliches, überraschend vielschichtiges Werk und geht weit über eine bloss solide konstruierte Detektivstory hinaus. Den Plot, die Aufklärung eines Verbrechens, nimmt Sayles zum Anlass, um ein vielfältig vernetztes Geflecht von Beziehungen und Spannungen in einem multikulturellen Milieu – weisse Texaner, legale und illegale Einwanderer aus Mexiko, Schwarze und Indianer – aufzudecken.


Matthew McConaughey

Bei seinen Recherchen stösst Sam Deeds auf Hindernisse und Grenzen, die zwischen Texanern und Mexikanern, Weissen und Farbigen, Eltern und Kindern, Fakten und Mythen bestehen. John Sayles: «Das ist eine Geschichte über Grenzen. (...) Ganz persönlich gesehen, ist eine Grenze der Ort, an dem man einen Strich zieht und sagt: 'Hier höre ich auf, und jemand anderer beginnt.'» «Lone Star» hat aber auch mit Geschichte zu tun, «und wie wir mit ihr umgehen» (siehe nachstehendes Interview mit John Sayles). So wie es die unterschiedlichsten Ansichten über die Bedeutung historischer Ereignisse gäbe (etwa über Alamo, wo amerikanische Truppen gegen die mexikanische Armee eine empfindliche Niederlage erlitten), so erlebe man auch die eigene, persönliche Geschichte immer wieder unter neuen Aspekten. Solche Einsichten des Amerikaners erhalten eine unbeabsichtigte Aktualität durch die gegenwärtigen Auseinandersetzungen der Schweiz mit ihrer jüngsten Vergangenheit.

Das Verblüffendste an «Lone Star» ist die bittere Erfahrung, die Sam Deeds – und mit ihm auch Zuschauerinnen und Zuschauer – im Verlauf der «Vergangenheitsbewältigung» machen muss: Nichts ist so, wie es anfänglich scheint. Dies gilt nicht nur für die Fakten, die Deeds zu kennen glaubt, sondern auch die Menschen, die in die Geschichte von Charlie Wade und Buddy Deeds involviert waren: für den Bürgermeister, für den schwarzen Wirt Otis Payne (Ron Canada) und dessen Sohn Delmore (Joe Morton), Kommandant der Armeebasis, für die Lehrerin Pilar (Elizabeth Pena) und deren Mutter Mercedes (Miriam Colon) – und sogar für den Sheriff. Als Sam Deeds nach langjähriger Abwesenheit und gescheiterter Ehe nach Frontera zurückgekehrt war und als Nachfolger seines Vaters den Posten des Sheriffs angenommen hatte, traf er auch seine Jugendliebe Pilar wieder. Ihre Verbindung hatte einst Pilars Mutter rabiat zu verhindern gesucht. Auch Pilar hat später gehei-

Elizabeth Pena, Chris Cooper

ratet, ist aber inzwischen Witwe geworden. Nun flammt die Liebe zwischen den beiden reifer gewordenen Menschen wieder auf. Aber noch in der letzten Szene des Films, eigentlich mitten im Happy-End, sehen sich Sam und Pilar mit einer Tatsache konfrontiert, die nicht nur vieles von dem, was geschehen ist, in einem anderen Licht erscheinen lässt, sondern die beiden auch vor ein fast unlösbares Dilemma stellt.

John Sayles nimmt sich Zeit, um die Verstrickungen seiner Protagonisten untereinander aufzudecken. Rückblenden verdeutlichen ihre Beziehungen und gesellschaftlichen und kulturellen Verbindungen. Dabei lässt Sayles nie Hektik aufkommen, sondern verlässt sich ganz auf einen ruhigen Erzählfluss, eines der Markenzeichen dieses Independent-Autors, der für Buch, Regie und Schnitt verantwortlich zeichnet – eine künstlerische «Machtfülle», die es im Hollywood-System nicht (oder höchst selten) gibt. Nach dem ebenfalls eindrücklichen, aber ganz anders gearteten «Passion Fish» (1992) ist es Sayles, wie schon bei «City of Hope» (1990), auch in seinem zehnten langen Spielfilm gelungen, Personen und Handlungsstränge kunstvoll zu einem Mikrokosmos zu verflechten, in dem ein erstklassiges Darstellerensemble agiert. «Lone Star» ist ein packender, vielschichtiger Film, kompromisslos in seinem erzählerischen Gestus und ohne jede Anbiederung an das aufgemotzte Mainstream-Kino. ■

«Legenden sind gefährlich»

Gespräch mit dem Independent-Regisseur John Sayles, der in Hollywood als begehrter Script-Doktor sein Geld verdient.

Peter Krobath

Herr Sayles, wie könnte man Ihre Arbeit definieren? Sind Sie ein liberaler Aussenposten des Mainstream-Kinos?
Liberal? Ich weiss gar nicht, ob so etwas überhaupt noch existiert. In Amerika gibt es jedenfalls nur noch zwei Arten von Kino, Mainstream und Nicht-Mainstream. Egal ob mein Film nun linksradikal, liberal, konservativ oder was immer sonst noch ist, in dem Moment, wo ich eine komplexe Geschichte erzähle, entferne ich mich unweigerlich vom Mainstream-Kino.

Ich unterscheide mich aber vor allem durch meine Vielschichtigkeit von Hollywood, weniger durch die politische Richtung. Natürlich könnte ich mit einem Exponenten der Rechten ein Streitgespräch über kulturelle Unterschiede führen. Die bekämpfen ja immer noch alle Einflüsse aus dem Ausland. Dabei sind wir Amerikaner im Grunde genommen eine Mixtur aus unzähligen Ausländern. Das zu leugnen wäre Geschichtsfälschung. In «Lone Star» versuche ich diesen Teil der amerikanischen Geschichte richtig zu schreiben. Ob das liberal ist, kann ich nicht sagen.

Neben der Regie sind Sie auch als Autor tätig, der zur Zeit für James Cameron und Sydney Pollack arbeitet und so im Zentrum des Mainstream-Kinos steht..
Wenn ich als Autor für jemanden arbeite, so bleibt es natürlich immer dessen Story. Das Cameron-Projekt ist ein komplexer Genrefilm mit einigen interessanten ▶

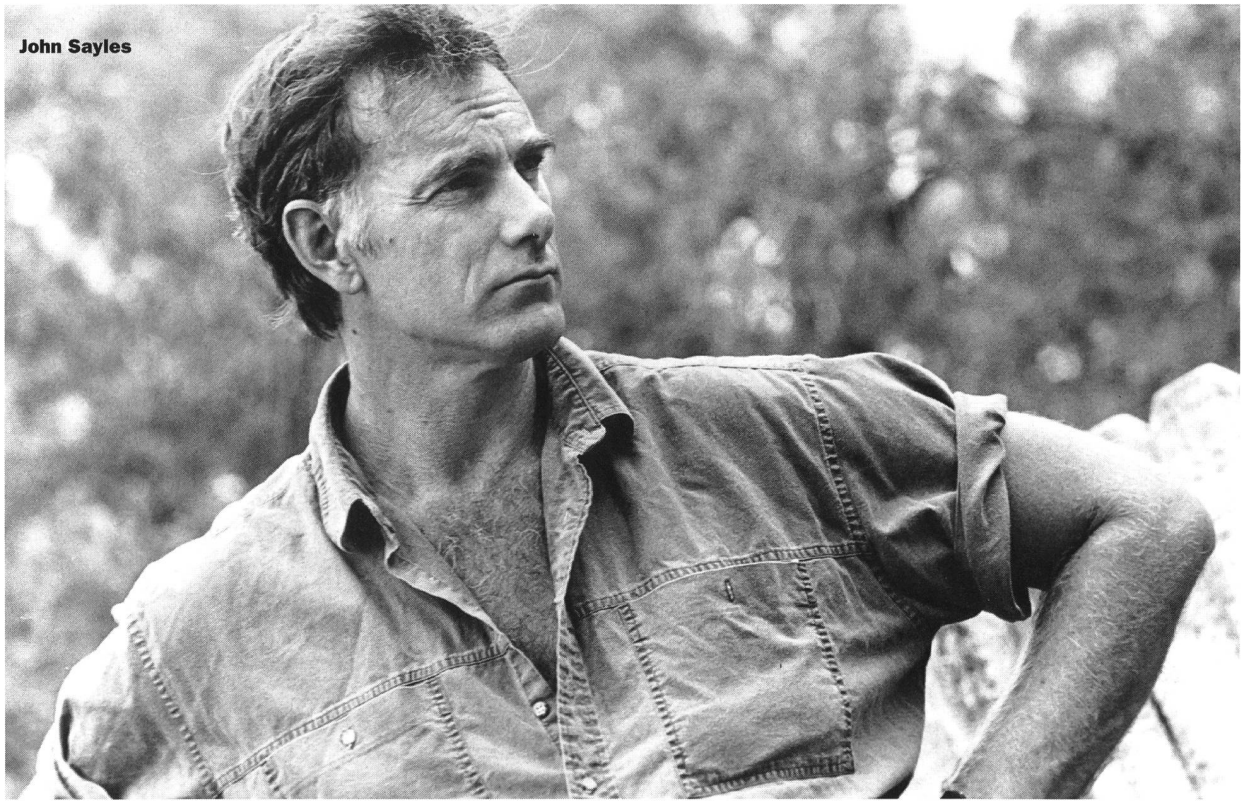
▶ Blickwinkeln. Der Pollack-Film beruht auf einem Buch über die Geschichte des Stummfilmstars Tom Mix.

Sie gelten auch als begehrter Script-Doktor, der für teures Geld ans Set geholt wird, um steckengebliebene Drehbücher wieder flottzumachen ...
Stimmt. Zuletzt musste ich eine Geschichte über eine gigantische Küchenschabe umschreiben, welche in der U-Bahn haust und die Einwohner von New York terrorisiert. Das ist keine komplexe Geschichte, aber zumindest ein ehrlicher, geradliniger Horrorfilm – damit kann ich auch leben. Wenn ich einen Job übernehme, bin ich vom Auftraggeber abhängig. Frei bin ich nur bei meinen eigenen Projekten.

In «Lone Star» gibt es zwei Szenen, in denen die Schauspieler dem Publikum buchstäblich Geschichtsunterricht erteilen. Warum ist das für Sie so wichtig?
In Amerika streiten die verschiedenen Volksgruppen heftig um den Anteil, den sie in der offiziellen Geschichtsschreibung des Landes haben. Das gilt besonders für Texas. Dort gibt es immer wieder Überschneidungen und Konflikte zwischen Texanern und Mexikanern. In San Antonio etwa wird jedes Jahr die Belagerung von Alamo gefeiert, und immer finden riesige Gegendemonstrationen von mexikanischstämmigen Texanern statt, die die Sache naturgemäss ganz anders sehen.

Neben aller Bemühung um die Aufarbeitung historischer Fakten ist «Lone Star» auch ein Film über den Mythos von Texas. Ist das der Grund, warum Sie die Hauptrolle der Country-Legende Kris Kristofferson anvertraut haben?
Nein, ich dachte einfach, dass er der richtige Mann für den Job wäre. Kris hat sofort verstanden, dass die drei Sheriffs im Film drei verschiedene Ansichten von Amerika verkörpern. Er spielt den knochenharten Kerl, der mit der «Mir doch egal, wen ich umlege, ich bin der Boss, und wem das nicht passt, der kann ja in Mexiko bleiben»-Einstellung durchs Leben geht. Die nächste Generation, also der nächste Sheriff, ist da schon etwas fürsorglicher. Er ist der «Eine-Hand-wäscht-die-andere-Typ». Und der letzte Sheriff, der zur 68er-Generation gehört, nimmt schuldbewusst alle Fehler der Grosseltern auf seine Kappe. Am Ende des Filmes versteht er aber, dass die Geschichte des Grenzlandes Texas komplex ist und sich nicht einfach nur in Schwarz und Weiss, in Amerikaner und Mexikaner aufschlüsseln lässt. Er begreift, dass Legenden wichtig sind für sein Land, dass sie aber auch gefährlich sein können.

Seit gut 15 Jahren sind Sie ein Champion des US-Independent-Kinos. In letzter Zeit boomt diese Szene. Führen Sie das auf den Erfolg von Quentin Tarantino zurück?
Quentin Tarantino hat nicht sonderlich viel verändert. Er ist selbst nur Teil eines Phänomens. Ich würde mich nicht als Champion des Independent-Kinos bezeichnen. Als ich mit meiner Arbeit begann, wurden in Amerika vielleicht 15 unabhängige Filme pro Jahr produziert, mittlerweile sind es weit über 1'000. Die meisten dieser Filmemacher wollen im Grunde nach Hollywood. Ihre unabhängigen Filme sind nichts weiter als Visitenkarten auf dem Weg nach 0ben. Bei mir ist das nicht so. Ich arbeite gerne für Hollywood, aber meine Filme mache ich woanders. ■


John Sayles

Trois vies et une seule mort

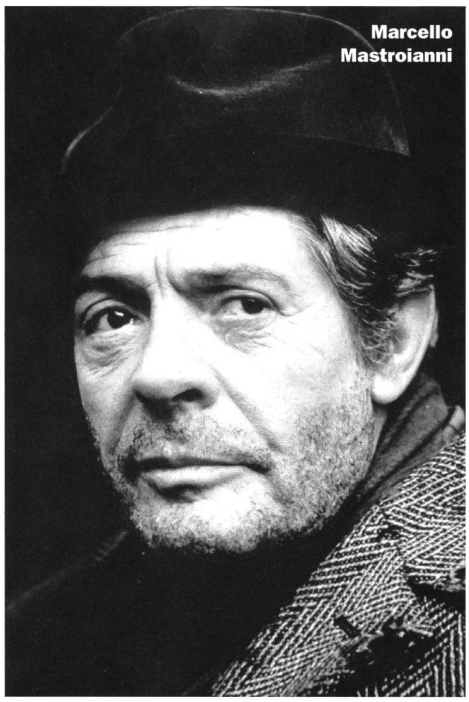
Regie: Raoul Ruiz
Frankreich 1996

Martin Schlappner

Dieses Mal verspricht Raoul Ruiz, der zwar meist in Frankreich arbeitet, unverkennbar jedoch in seiner kulturellen Herkunft als Chilene verwurzelt ist, seine Geschichte – oder die Multiplizität seiner Geschichten – so klar zu erzählen, dass ihr, auch wenn sie keineswegs nur linear verläuft, jedermann ohne Anstrengung soll folgen können. Hofft da einer, der mit Ruiz und seiner surrealistisch-traumverschlungenen Kinokunst bisher eher Schwierigkeiten hatte oder mit ihr überhaupt nichts anfangen konnte, sich endlich in seine Geschichte einlassen zu können, die sich ihm erschliesst, ohne dass er sich in die Rolle eines Fahnders gedrängt sieht, so wird auch diese zaghafte Hoffnung sogleich zerstört. Schon der Titel führt irre: Es sind nicht nur drei Liebesgeschichten, die da entworfen werden, es sind mindestens vier, wenn nicht sogar noch einige dazu.

Es sind Geschichten, die sich einzeln für sich zutragen und die doch zusammengehören, sich schliesslich in eine einzige, dem genauen Verständnis hochkomplex entgegenstehende Geschichte verschlingen. Eine einzige Geschichte, deren Träger eine einzige Person ist, die eine einzige Person nun grade nicht ist, sondern eine vielfache Person. Solche Multiplizität wird, medizinisch gesprochen, als Schizophrenie bezeichnet. Doch ist Raoul Ruiz' Protagonist, gespielt von Marcello Mastroianni – in seiner zweitletzten Rolle –, kein Geisteskranker, auch nicht schlichterweise ein Schlafwandler. Man könnte ihn, da er eben eine Kunstfigur ist, als einen Schlaumeier auffassen, einen sehr listigen allerdings, einen höchst vertrackten. Vertrackt auf alle Fälle ist seine Gegenwärtigkeit in vier Geschichten. Eine Gegenwärtigkeit, die sich entgegen aller Chronologie, entgegen jeder räumlichen Logik abspielt und voller Verrenkungen ist.

Vier Geschichten, die aufeinander folgen, schliesslich sich vermengen, auf eine so skurrile wie tragische Weise: Die Geschichte des Reisenden, der eines Tages einfach nicht mehr da ist, nach langer Abwesenheit aber ebenso plötzlich bei seiner Frau wieder auftaucht. Die Geschichte des reichen Mannes, eines Gelehrten, der sich eines Tages entschliesst, ein Bettler zu sein, als Clochard zu leben, und der dennoch nicht aufhört, reich zu sein. Die Geschichte eines jungen Paares, das karg in einer Mansarde haust und eines Tages einen feudalen Landsitz erbt, wo es residieren kann, solange es den greisen Majordomus nicht wegschickt. Die Geschichte schliesslich des Geschäftsmannes, der, zur Rechtfertigung heikler Geldgeschäfte, eine Familie erfindet und eines Tages feststellt, dass diese Familie sich bei ihm niederlässt.


Marcello Mastroianni

Absurde Geschichten, wenn sie so erzählt werden, alltägliche jedoch, die man, weil sie so absurd sind, eigentlich nicht wahrhaben möchte. Vier Geschichten, die so phantastisch sind, dass man sie nicht für wahr halten würde, gäbe es den Mann nicht, der sie uns erzählt, einen Schriftsteller, den es real gibt, Pierre Bellemare, der sie in einem Radiostudio ins Mikrophon erzählt und sie auf diese Weise, als der objektiv schaltende und waltende Erzähler, authentifiziert. Glaubwürdigkeit steht ihnen zu, doch nicht die Glaubwürdigkeit blosser psychologischer Wahrscheinlichkeit. Raoul Ruiz unwiderstehlich in das Labyrinth seiner Konstruktion zwingend, huldigt einer Ästhetik der Wahrheit, fernab diskursiver, erklärender Wahrscheinlichkeit. Zu dieser Ästhetik gehört, dass am Ende nichts übrig bleibt als Irritation.

Woran soll man sich halten? An die – oft humorvolle – Lust des Regisseurs an der List? An sein Spiel mit der Person im Zentrum? Sein Erzählen in Assoziationen, mit den Verstellungen des Alltags? Soll man sich, dem Erzähler am Mikrophon folgend, der von Zeit zu Zeit auftaucht und scheinbar Fährten legt, für überlegen ausgeben? Oder soll man sich an die Hauptfigur, den vierfach einen, halten? Marcello Mastroianni entfaltet in seiner zweitletzten Rolle, ohne es zu ahnen, seine darstellerische Meisterschaft. Mit einer Reife, einer Freiheit im Ausdruck, einer Unmittelbarkeit, die vergessen macht, wie professionell gekonnt das alles ist. Marcello Mastroianni ist – als Schauspieler, der sekundenschnell, ohne dass ein Bruch sichtbar würde, von einem Ausdruck zum anderen, von Ernst in den Spass, von der Natürlichkeit ins phantastisch Surreale wechseln kann – der Vielfältige, den er spielen kann, weil er ein jeder ist. ■

Everyone Says I Love You

Regie: Woody Allen
USA 1996

Michael Lang

Wenn sich das offensichtlich hochmotivierte Ensemble in Woody Allens Film «Everyone Says I Love You» die Seele aus den Leibern gesungen hat, dann steht zweierlei fest: Das Publikum hat nach 100 Minuten zwar nicht Allens allerbesten Film gesehen, aber bestimmt seinen heitersten und einen seiner unterhaltsamsten dazu. Es handelt sich nämlich bei dieser amourösen Schelmerei um eine nostalgisch-moderne, formal famose Mixtur aus einer leichtfüssigen Komödie und einem Musical mit flott akzentuierenden Songeinlagen und einigen gerissen choreographierten Tanzszenen. (Sie stammen von Graciela Daniele, die auch in «Bullets over Broadway», ZOOM 3/95, und «Mighty Aphrodite», ZOOM 3/96, tätig war).

Die Kamera führt übrigens wieder der treue Allen-Begleiter Carlo Di Palma, und das Drehbuch stammt, muss man es noch sagen, vom genialen Chef persönlich. Wieder ist ihm ein süffiger Kinowurf gelungen und es scheint, dass Woody die mittlerweile nur noch peinlichen Schlammschlachten (die seine Ex-Lebensgefährtin Mia Farrow endlos weiterzutragen versucht), mit artistischen Mitteln bestens zu therapieren weiss. Das ist wohl nicht selbstverständlich für einen Filmemacher, der immerhin schon 61jährig ist. Aber Jammern und vollends zum Zyniker werden, das ist nicht die Alterswaffe eines Woody. Vielmehr blickt er nach vorne, wagt sogar auf die älteren Tage noch Neues und serviert ein Musical wie aus einem Guss. Dieser stark swinghaltige, jazztrunkene Kinostreich spielt einmal mehr in der materiell bessergestellten, dafür um so neurotischeren Gesellschaft der Upper East Side von Manhattan. Dazu kommen noch Schauplätze in den beiden Städten Paris und Venedig.

Die Story in «Everyone Says I Love You» besteht aus einer Vielzahl von Episoden, aus Mosaiksteinchen in Sachen Liebeskuddelmuddel. Durch das turbulente Geschehen führt, im Bild und aus dem Off, das Teeniegirl D. J. (Natasha Lyonne). Sie spielt die leibliche Tochter des Autors Joe Berlin (Woody Allen), der von der extrem karitativen und sonst ziemlich unterbeschäftigten Mama Steffi (Goldie Hawn) geschieden ist. Weil sich Joe mit dem Scheitern der Beziehung nie ganz hat abfinden können, lebt er nun in Paris, nach der wohlbekannten Devise *cherchez la femme.* Allerdings ziemlich glücklos!

Drerw Barrymore

Steffi indessen hält in New York emsig die Stellung. Sie hat den wohlhabenden Demokraten Bob (Alan Alda) geheiratet, mit ihm zwei pubertierende Töchter und zwei Stiefkinder: den rebellischen halbwüchsigen, republikanisch angehauchten Sohn Scott (Lukas Haas) und die hübsche, heiratswillige Tochter Skylar (Drew Barrymore). Im Penthouse leben zudem noch ein liebenswert trotteliger Grossvater und Frieda, die deutsche Haushälterin mit tausend Haaren auf den Zähnen. Es handelt sich hier also durchaus um einen Allen-typischen Familienkosmos. Doch wird für einmal weit weniger parliert und debattiert, dafür auf leichtfüssige Art herumgealbert. Der kluge Slapstick lauert hinter jeder Teetasse, und zuweilen spielen Kind und Gouvernante im Hausgang sogar eine Art Besenhockey.

Die Post geht aber vor allem dann ab, wenn der unberechenbare Amor ein keckes Schützenfest veranstaltet und seine Pfeile plaziert. Zum Beispiel wird so die gesellschaftlich sehr erwünschte Heirat zwischen Skylar und dem hochanständigen Holden (Edward Norton) in Frage gestellt, weil ein aus der Haft entlassener Ganove (Tim Roth) in die Runde platzt und der angehenden Braut derb und erfolgreich an die Kleider geht.

Zuviel preiszugeben vom Inhalt, das ist auch bei einer federleichten Komödie unhöflich. Auch wenn es sich hier fast um ein Musical handelt. Dessen Genre-Dramaturgie hat Frank Sinatra in «That's Entertainment» (1974) so charakterisiert: «Ich liebe Dich, ich verliere Dich, ich singe und ich finde Dich wieder!» Nach diesem grandiossimplen Muster läuft die Chose auch bei Woody. Aber eben doch etwas anders. Der passionierte Musikfan und höchst aktive Klarinettenpieler lässt die exzellenten Filmsongs von einem Ensemble singen, das (mit Ausnahme von Alan Alda und Goldie Hawn) keine entsprechende Ausbildung hat. Nur Drew Barrymore wurde synchronisiert, derweil die anderen ins kalte Wasser springen mussten, aber mit Enthusiasmus derart frohgemut

Julia Roberts, Woody Allen

Liebe und die Nöte mit ihr. Als Joe Berlin macht er nämlich mit Töchterchen D. J. in Venedig Urlaub und muss sich sofort ärgern, weil sich das freche Ding unstandesgemäss in einen Gondoliere verknallt. Die Lage wird aber erst dramatisch, als D. J. trickreich den Papi mit der attraktiven Amerikanerin Von (Julia Roberts) verkuppelt. Nun geht es los mit der Liebelei, und Julia und Woody werden tatsächlich ein Kinopaar. Natürlich darf auch Julia Roberts singen, jawohl, und dank der brillanten Regie macht die in jüngster Zeit eher glücklose «Pretty Woman» schauspielerisch endlich einmal etwas her – so als würde sie im wahrsten Sinne des Wortes wachgeküsst.

Lieder singen, dass man begeistert und schmunzelnd zuhört. Und zusieht, denn einige der originellen Tanz- und Choreinlagen leben von ungewohnten Schauplätzen: einer Bijouterie etwa, oder dem überfülltn Korridor eines Spitals oder einem Begräbnisinstiut, wo sogar Verstorbene optimistisch und vokal die pure Lebenslust beschwören.

Natürlich darf das Publikum kein Spektakel wie «West Side Story» erwarten und die getanzten Lustbarkeiten auch nicht am Aufwand der hollywoodklassischen Busby-Berkeley-Schule messen. Woody bleibt seinen Massstäben treu, weil er sein Budget kennt und seine Vorbilder achtet und respektiert. Also kocht er auf kleiner Flamme, zitiert aber immer dort, wo es geht, und parodiert seine grössten Idole so, dass einem fast die Tränen kommen: In Paris zettelt er einen Kostümball an, auf dem Männer ebenso wie Frauen als Groucho Marx erscheinen müssen. Was für ein Spass, und Woody hatte ihn wohl am meisten.

Der Meister selber markiert übrigens eher eine kleine, dafür um so feinere Rolle. Es geht auch hier vor allem um die

Tim Roth

Er ist halt schon ein Teufelskerl, der Allen, und bei allem Spass an der Freude dennoch nie dümmlich. Weil er seine vielen Talente optimal bündelt und dosiert einsetzt und nie dem platten Schenkelklopfen anhängt. Und dass er, was ohnehin die grösste Qualität eines Komikers ist, über sich selber lachen kann, das weiss man ja. Zur frischen Leichtigkeit des Woody Allen passt übrigens das zauberhafte Finale, in das er sich mit der umwerfend tollen Goldie Hawn einlässt. Ausgeplaudert wird auch jetzt nichts, aber ein wenig schmackhaft machen muss man diese Szene schon: In Paris, wo die Seine im Kino am Schönsten ist, kommt es zu einem *pas-de-deux d'amour* von ungemeinem Reiz und trunken von melancholischer Komik. Musicalgerecht angerichtet ist auch das und genau um den gewissen magischen Hauch schöner und grösser, als es die Lebensphantasie je zulassen würde. So funktioniert gutes Kino und Woody Allen weiss das. Sein «Everyone Says I Love You» hat Stil, jugendlichen Schwung, Witz und den Herzschlag der Nostalgie. Traumhaft. ■

Un air de famille

Regie: Cédric Klapisch
Frankreich 1996

Matthias Rüttimann

Familie Ménard ist eine ganz und gar durchschnittliche Familie. Man hängt aneinander mit Kindergehorsam, Geschwisterneid und allen anderen therapieanempfohlenen Arten von Zuneigung. Die drei Kinder sind zwar längst erwachsen und in eigene Familiengründungen verstrickt, dennoch verpasst keines den wöchentlich wiederkehrenden Familienabend mit Muttern. Und hätte nur der Vater die Liebsten nicht vor Zeiten verlassen, die kleinbürgerliche Idylle erglänzte makellos. So bleibt zurück, was man umso eifriger pflegt, der Anschein einer Familie, «un air de famille».

Cédric Klapisch, das junge Regietalent aus Frankreich («Chacun cherche son chat», ZOOM 9/96), bringt diese scheinbare Familie nach ihrem Bühnentriumph auf die Leinwand. Geschrieben haben die Erfolgskomödie (Molière-Preis 1995 für die beste Komödie) Agnès Jaoui und Jean-Pierre Bacri, zwei begnadete Schauspieler, die sich zwischendurch auch als Szenaristen für Alain Resnais («Smoking. No smoking», ZOOM 5/94) betätigen.

In bester molièrescher Tradition und als gälte es, Sartres Behauptung «Die Hölle, das sind die andern» am Beispiel zu belegen, sezieren die Autoren das Beziehungsleben der biederen Familie Ménard. Kaum sind die Begrüssungsküsschen verhaucht, werden die in jahrelangem Stellungskrieg erprobten Positionen eingenommen. Zwar gibt es im Verlaufe des Abends wechselnde Allianzen, aber grundsätzlich kämpft jede und jeder für sich. Die Mutter (Claire Maurier) verschanzt sich hinter ihrem Vorzeigesohn Philippe (Wladimir Yordanoff), dem einzigen, der's zu was gebracht hat. Einsam ficht Sohn Henri (Jean-Pierre Bacri), der Älteste und ein notorischer Griesgram, der mehr schlecht als recht die Quartierkneipe «Au père tranquille» betreibt, ein Erbe des fahnenflüchtigen Vaters. Töchterchen Betty (Agnès Jaoui) verspielt ihren Nesthäkchen-Bonus, indem sie, ihrer dreissig Jahre zum Trotz, die pubertäre Querulantin markiert. Yoyo (Catherine Frot), das naive, überangepasste Ding an Philippes Seite, stökkelt, einmal von der Leine gelassen, zielsicher in jedes ausgelegte Fettnäpfchen. Und der zurückhaltende Kellner Denis (Jean-Pierre Darroussin), der sich über Betty um Familienanschluss bewirbt, übt sich schon mal im Einstecken der Hiebe. So richtig in Fahrt kommt die Runde, als sie erfährt, dass Henri von seiner Frau verlassen wurde, Betty sich mit ihrem Chef verkracht und Philippe seinen Fernsehauftritt für die Firma vermasselt hat.

Jean-Pierre Bacri, Jean-Pierre Darroussin, Catherine Frot

Familie Ménard ist das Spiegelbild europäischer Familienseligkeit. Die Hackordnung in Fleisch und Blut, fallen sie mit mörderischer Nettigkeit übereinander her. Frei nach Goethe: «Denn jeder, der sein innres Selbst nicht zu regieren weiss, regierte gar zu gern des Nachbars Willen, eignem stolzem Sinn gemäss...». Der Schlagabtausch erfolgt vorzugsweise verbal und hinterrücks. Die Komik entsteht aus Missverständnissen und Animositäten, welche Bacri und Aoui aus dem Kompost der Umgangssprache ziehen. Man lacht über die Figuren, deren Nöte und Missgeschicke einem nur allzu vertraut sind, und empfindet sie doch nie als lächerlich.

Nach «Cuisine et dépendances» (verfilmt 1993 von Philippe Muyl) ist «Un air de famille» das zweite Stück von Bacri und Aoui, das verfilmt wird. Mit Cédric Klapisch haben sie einen Regisseur gefunden, der die Problematik einer Theaterverfilmung auf Anhieb in den Griff bekommt. Er hält sich eng an die bewährte Vorlage, setzt dabei die filmischen Mittel so subtil ein, dass alles Theaterhafte entweicht. Die Inneneinrichtung des «Père tranquille», in dessen Schankraum der ganze Abend spielt, stattet er als durchbrochenen Raum mit Durchblicken aus, um von der Einweg-Perspektive der Bühne wegzukommen. Durch die Wahl des Cinemascope-Formats behauptet Klapisch mit Ironie das Kinohafte. «Einen geschlossenen Raum in Scope zu filmen, hatte bereits etwas Komisches. Es verwandelte diese Geschichte in einen Lustspiel- Western, einen Western à la française.» Mit einigen wenigen Einstellungen von ausserhalb verleiht er den Figuren zusätzliche Konturen und bricht die klassische, theatrale Einheit von Ort und Zeit auf. Die ausgeklügelten Kamerabewegungen und eine gewisse Stilisierung bei der Wahl der Bildausschnitte tragen das ihre dazu bei, dass nie der Verdacht aufkommt, es werde hier Theater als Film verkauft.

«Un air de famille», den Klapisch seinen ersten erwachsenen Film nennt, ist in vielem das Gegenteil von dem sehr spontan und frech, oft wie eine Improvisation wirkenden Milieufilm «Chacun cherche son chat». Sehenswert sind beide, dieser zum Schmunzeln und jener zum Lachen. Und beide sind ganz und gar nicht nur durchschnittlich. ■

Flammen im Paradies

Les raisons du coeur

Regie: Markus Imhoof
Schweiz/Frankreich 1997

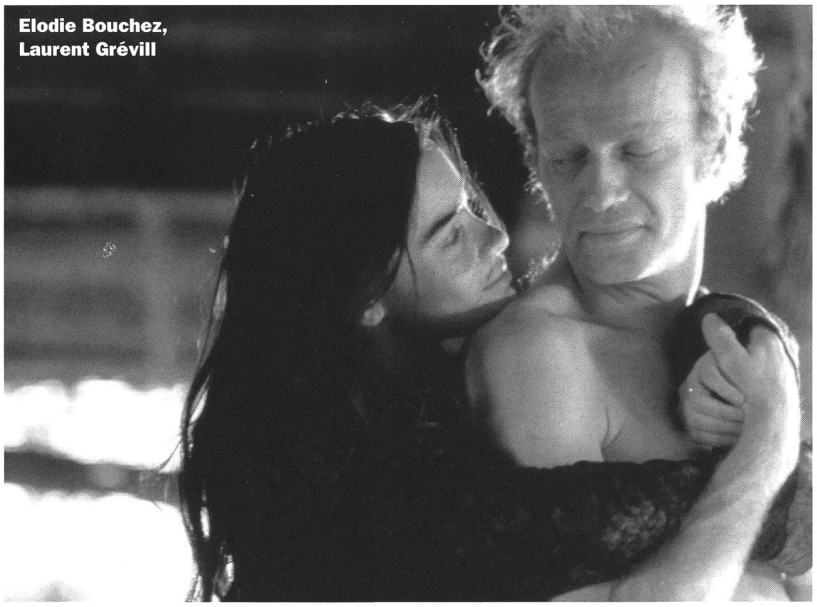
Franz Ulrich

Von den ersten Bildern an prägen soziale und kulturelle Gegensätze den Film von Markus Imhoof. Auf einem Ozeandampfer begegnen sich zwei Frauen: Die elegante, attraktive Georgette (Elodie Bouchez) fährt auf der Hochzeitsreise in der luxuriösen ersten Klasse; die unscheinbare Esther (Sylvie Testud), die nach Indien fährt, um einen Missionar, den sie noch nie gesehen hat, zu heiraten, muss sich mit der erstickenden Enge der dritten Klasse im Unterdeck begnügen. Zu spät wird Georgette bewusst, dass ihr Mann nicht sie, sondern die Fabrik ihres Vaters geheiratet hat. Und Esther ängstigt sich immer mehr vor dem Unbekannten, das sie erwartet. Weil sie einen Kamm, den Georgette bei einem heftigen Streit mit ihrem Mann verloren hat, der Besitzerin zurückgeben will, lernen sich die beiden in jeder Hinsicht völlig verschiedenen Frauen kennen. Um ihrem vorhersehbar langweiligen Schicksal als Anhängsel eines ungeliebten Mannes zu entrinnen, tauscht Georgette kurzentschlossen mit Esther Pass und Kleider und geht an deren Stelle von Bord. Damit beginnt für sie eine abenteuerliche Fahrt durch ein fremdes Land zu unbekannten Menschen und nicht zuletzt zu sich selbst.

Wie schon in seinem letzten Film, dem Dreiecksdrama «Der Berg» (1990), geht Imhoof von einer historischen, diesmal seine eigene Herkunft betreffenden Begebenheit aus: Seine Grossmutter reiste um die Jahrhundertwende nach Indien, um einen ihr unbekannten Missionar der Basler Mission zu heiraten (siehe Interview mit dem Regisseur). Die von der Grossmutter überlieferten Geschehnisse verknüpfte Imhoof mit einer weitgehend fiktiven Geschichte. Als «befreienden Einfall» bezeichnet er die Idee, in Südindien nicht eine graue Kirchenmaus, sondern eine verwöhnte Fabrikantentochter von Bord gehen zu lassen. Wie diese Georgette mit ihrem Schwindel über die Runden zu kommen versucht, macht denn auch das eigentliche Spannungsmoment des Films aus.

Obwohl alles anders ist, als sie es sich vorgestellt hat, gibt sie nicht klein bei, sondern nimmt die Herausforderung an und beisst sich in ihrer falschen Rolle zunächst leidlich durch. Sie reibt sich an der fremdartigen und teils erschreckenden indischen Umgebung, an der bigotten Atmosphäre der Missionsstation und vor allem an ihrem künftigen Mann Gustav (Laurent Grévill). Auch dieser muss sich über seine Braut wundern, kann sie doch nicht einmal ein richtiges Tischgebet sprechen. Von der frommen Frau, die er aus der Schweiz erwartete, erhofft er sich Rettung von der sündigen Beziehung mit der jungen Inderin Hosiannah (Geeta Naïr), die er sich nach dem Tod seiner Frau ins Bett geholt hat. Obwohl mit Georgette und Gustav zwei Welten aufeinanderprallen, kommen sich die beiden in vielen Auseinandersetzungen doch näher, zum Leidwesen Hosiannahs, die sich einen Platz an der Seite des weissen Missionars erhoffte. Die Hochzeit findet statt, doch da stehen Georgettes Mann und Esther vor der Tür, und alles gerät aus den Fugen.

In «Flammen im Paradies» geht es um die Konfrontation von Vorstellung und Wirklichkeit, um Schicksal und Zufall, um Kolonialismus und Missionierung. Bei ihrem Rollentausch, mit dem Georgette zu sich selbst und zu ihrer eigentlichen Bestimmung finden will, bedenkt sie zuwenig, was dies für andere zur Folge hat. Gustav will die Inder mit den «besten Absichten» für das Christentum gewinnen, ignoriert aber völlig deren Kultur. Beide müssen umdenken lernen und ihr Verhalten ändern, um völlig neu beginnen zu können. Während die Entwicklung der beiden psychologisch stimmig und nachvollziehbar erscheint, bleibt die Darstellung der indischen Umwelt und ihrer Menschen sowie der Zusammenprall von europäisch-christlicher und indisch-hinduistischer Kultur etwas zu summarisch und plakativ (beispielsweise die Projektion von religiösen Propagandabildern auf einen Elefanten bei einem Fest). Mehr Hintergrund und Tiefe hätte wohl auch die Figur der Hosiannah verdient, die zwischen Georgette und Gustav und zwischen die Kulturen gerät und dafür mit ihrem Leben bezahlt. ■



Elodie Bouchez, Laurent Grévill

Propellerblume

Regie: Gitta Gsell
Schweiz 1997

Kaba Roessler

Claudia (Vasiliki Roussi) möchte Opernsängerin werden und bereitet sich auf einen Gesangswettbewerb vor. Seit zwei Jahren lebt sie mit Stephan (René Ander-Huber) in wohlgeordneten Verhältnissen. Nach einem Handtaschenraub ändert sich für Claudia alles: Sie verliert nicht nur die Eintrittskarte für die Oper und ihren roten Schuh, sondern auch ihr Herz. Der Zufall will es, dass der Fotograf, Objekt- und Lebenskünstler Paul (Uwe Rathsam) dem Dieb die Handtasche wieder entreissen kann und sie Claudia zurückgibt. Dieser Zufallsbekannte fasziniert sie; sie verlässt Stephan und zieht in die Loft des Künstlers. Gitta Gsells Spielfilmerstling verfolgt Claudias Weg durch Irrungen und Wirrungen bis zu ihrer Selbstfindung.

Vasiliki Roussi

Nach zweijährigem Besuch der F+F (Schule für experimentelle Gestaltung) in Zürich zog es Gitta Gsell anfangs der achtziger Jahre nach New York, wo sie den Master of Fine Arts erwarb. Von der Dynamik und Stimmung New Yorks getragen, arbeitete sie in den verschiedensten künstlerischen Bereichen: Sie spielte Theater, gründete eine eigene Truppe, schrieb Stücke, führte Regie am Theater, für Musikfilme und Videos. Nach knapp einem Jahrzehnt kehrte sie in die Schweiz zurück, wo sie u. a. Produktionsleitung machte, aber auch eigene Video- und Kurzfilmarbeiten realisierte. Diese reiche Erfahrung floss nun in ihren Spielfilmerstling: Von der Schauspielerführung über die Musik bis zum Schnitt wurde durchwegs professionelle Arbeit geleistet.

Dennoch vermag die Geschichte nicht zu überzeugen. Die grösste Schwäche hat der Film in der Zeichnung der Motivation der Figuren. Zu glatt, mit zu vielem männlichen und weiblichen Klischeeverhalten werden sie charakterisiert. Stephan wird als langweiliger, gutsituierter Geschäftsmann und Vater einer etwa zehnjährigen Tochter beschrieben, der kurz nach der Trennung von Claudia bereits mit einer anderen Frau im Bett anzutreffen ist. An den gemeinsamen Plänen – Aufbau einer Musikagentur, die Führung eines CD-Ladens – scheint Claudia nichts zu liegen; warum die rund 30jährige Frau zwei Jahre mit ihm zusammengelebt hat, ohne eigene Wünsche und Hoffnungen einzubringen, ist nicht nachvollziehbar.

Den Antipoden zu Stephan bildet der Künstler Paul. Er ist ein selbstverliebter, (pseudo-)unkonventioneller, aber auch aggressiver Typ, der unfähig ist, über sich und seine Geschichte zu reden. Allein ein *coup de foudre* könnte erklären, weshalb Claudia nach dem Hinauswurf aus Stephans Wohnung schnurstracks in die Loft des Künstlers zieht. Doch für eine solche Lesart sind die filmischen Bilder zu brav, zu steril, wie auch die Impressionen einer Technoparty zu inszeniert und bieder wirken. Nach ersten gemeinsam verbrachten Nächten scheint das Liebesglück erste Risse zu bekommen: Paul bedroht Claudia verbal und attackiert sie massiv. Spätestens dann müsste die Sängerin ihre sieben Sachen packen und endlich in ein Hotelzimmer ziehen, um allein über ihre Situation nachzudenken, so dass die Zeile «...immer nur lügen» aus einer Mozart-Arie nicht nur als *running gag* funktionierte, sondern auch inhaltlich Substanz erhielte.

Auch Nebenfiguren werden klischeehaft gezeichnet: die alternde Diva, die als Gesangslehrerin ihre Frustration über die verlorene Stimme nicht verbergen kann. Oder die schwulen Männer: Sie haben eine Rollenteilung wie heterosexuelle Paare; Fritz lebt extensiv seinen Geschlechtstrieb aus, und sein Partner Jeff wartet unglücklich zu Hause – wie Claudia, die unter den Frauengeschichten Pauls leidet. Jeff wird zum verständnisvollen Zuhörer und Verbündeten Claudias und damit zum «besseren» Mann.

Inhaltlich wirkt die Geschichte um die Selbstfindung Claudias aus heutiger Sicht seltsam altmodisch. Bereits in den siebziger und achtziger Jahren thematisierten sogenannte Frauenfilme von Agnès Varda, Claudia Weill, Margarethe von Trotta oder Léa Pool Selbstverwirklichung und Emanzipation. Heute darf das Publikum doch innovativere Gedanken und Bilder zu diesem durchwegs immer noch aktuellen Thema erwarten.

Insgesamt bleiben auf der positiven Seite noch die robust-unsentimentale Machart des Spielfilmerstlings zu vermerken, die gekonnt emotionenführende Musik und die grossformatigen Bilder, die der Fotograf Jann Jenatsch von Paul und Claudia für den Film fertigte; sie ersparen den Zuschauenden auf originelle und elegante Weise eine Bettszene. ■

Erhöhte Waldbrandgefahr

Regie: Matthias Zschokke
Schweiz 1996

Judith Waldner

Immer wieder treffen sie sich am Strand, die Freunde Doktor Siano (Dieter Laser) und Mario Massa (Dietmar Mues). Siano ist ein angegrauter Intellektueller, Massa meteorologischer Sänger bei einem Radiosender. Monatlich beschreibt er in einem neuen Lied nicht nur, was sich in Sachen Wetter tun wird: Er verpackt auch durch Sonne, Blitz, Hagel oder andere Wetterlagen bedingte Stimmungen in seine bestechenden Songs. Sie sind eines der Hauptelemente in Matthias Zschokkes Film, kommentieren dessen Handlung und treiben sie weiter.

Der in Bern geborene Zschokke lebt seit 1980 in Berlin. Ausser als Filmer hat er sich vor allem auch als Literat einen Namen gemacht. Er schreibt Theaterstücke und Romane, inszeniert für die Bühne und die Leinwand. Fürs Kino realisierte er nun, nach «Edvige Scimitt» (1985) und «Der wilde Mann» (1988), seinen dritten Spielfilm. «Erhöhte Waldbrandgefahr», dessen Figuren streckenweise wie alte Bekannte aus seinem literarischem Werk wirken, erzählt über die Dauer von rund einem Jahr von einer nicht recht in Gang kommenden Romanze.

Susanna (Ingrid Kaiser), die sich mit Gelegenheitsjobs über Wasser hält, hat in Siano dezente amouröse Gefühle geweckt. Sie ist nicht nur viel jünger als er, sondern kommt auch aus einem ganz anderen Milieu. Kein Wunder, dass Massa seinem Freund rät, die Finger von der Sache zu lassen, der Dame die Hand zu küssen und sich auf Nimmerwiedersehen zu verabschieden. Ein gutgemeinter und sicher nicht unweiser Rat, den Siano jedoch nicht beherzigen mag. Er trifft Susanna ab und zu irgendwo und versucht jedes Mal, ein Rendezvous mit ihr zu vereinbaren. Sie überlegt sich seine Vorschläge stets, geht aber nie darauf ein – mit dem Argument, sie halte mehr vom Zufall als von Abmachungen. Es ist anzunehmen, dass das bloss ein Vorwand ist, schiebt sich doch vor allem ein Hindernis zwischen das ungleiche Paar: Susanne sind die Codes, nach denen Sianos Leben und Benehmen funktioniert, überhaupt nicht vertraut – und ihm geht es umgekehrt nicht anders.

Ingrid Kaiser, Roeland Wiesnekker

Zschokkes knapp 90 Minuten langer, bühnenmässig inszenierter Film wird vor allem von Susanna, Siano und Massa bestritten; mit von der Partie sind lediglich noch einige Figuren mit kleineren Rollen. Beispielsweise eine nicht mehr ganz junge, wohlhabende Dame (Christine Schorn), die kaum zu wissen scheint, wie sie die Zeit totschlagen soll. Sie sitzt ständig in der Strandbar, wo sich jeweils auch Siano und Massa nach ihrem Bad im Meer einfinden, und versucht, mit den zwei Männern Bekanntschaft zu schliessen. Ihre Bemühungen sind aber vergeblich, wie überhaupt alle Kontaktbestrebungen der Figuren im Film letztlich zu wenig führen. Die Personen können nicht wirklich zusammenfinden, weil eben genau besehen ständig alle – ausser den Freunden Siano und Massa – aneinander vorbeireden.

«Erhöhte Waldbrandgefahr» ist die Low-Budget-Version eines Projektes, dessen Finanzierung nicht zustande kam. Der Film wirkt allerdings weniger wie ein abgespecktes Grossprojekt als wie ein kleines, aus dem das Beste herausgeholt wurde. Die für einen Langspielfilm bescheidenen Finanzen empfindet man nicht als Makel, im Gegenteil: «Erhöhte Waldbrandgefahr» ist nämlich in einer Ästhetik gehalten, welche Einfachheit und eine gewisse Plakativität zum Stilprinzip erhoben hat, sowohl von den Bildern wie von den Dialogen her. Einstellungen und Texte erinnern zeitweise an Strandszenen in den *bandes dessinées* von Loustal. Die Bilder haben allesamt keine Tiefenschärfe, ein Horizont kommt kaum je in Sicht. Die Sätze, die wie gedruckt von den Lippen der Figuren kommen, sind vielfach unsäglich banal und wirken gerade darum wahr. Diese Dialoge sind von gewissermassen sanftem Witz, manchmal aberwitzig, tendieren jedoch nie auch nur im entferntesten zum Klamauk.

«Erhöhte Waldbrandgefahr» folgt von der Struktur her keinen kinoüblichen Bahnen, ist vielmehr eine Art Puzzle, das eher Assoziationsbilder öffnet und Stimmungen auf die Leinwand bringt, als eine fortlaufende Geschichte erzählt. Zschokke hat ein kleines Kino-Bijou mit wunderbaren Songs realisiert, welches wohl zu schräg daherkommt, um jedermanns Geschmack zu entsprechen; ein beachtlich gespieltes, filmisches Beziehungsroulette der besonderen Art. ■

Rossini

Regie: Helmut Dietl
Deutschland 1996

oder die mörderische Frage, wer mit wem schlief

Daniel Däuber

Jahrelang hat auch Europa gebannt auf den Bildschirm geschaut, wenn im texanischen Dallas Fiesling J. R. Ewing skrupellos das Land nach Bodenschätzen aussaugte und die Frauen dem arroganten Ölbaron dafür zu Füssen lagen, oder wenn im etwas mondäneren Denver Alexis ihre roten Fingernägel wetzte, um geschäftlich sowie privat gegen ihren Ex-Mann Blake und dessen engelsgleiche Krystle mit kaltschnäuziger Härte vorzugehen. Die TV-Seifenopern boomten, Beziehungsknatsch und geschäftliches Kräftemessen waren ein Thema, nicht zu vergessen der luxuriöse Lebensstil der fetten achtziger Jahre.

Nach all den bewegten Männern und stadtgesprächigen Singles im Kino der letzten Zeit macht sich nach fünf Jahren nun wieder ein Regisseur bemerkbar, der dem deutschen Film einiges an Theatralischem menschlichen Daseins, an komödiantischer Leichtigkeit und bissiger Schärfe zurückgibt. Helmut Dietl, kettenrauchender Zeremonienmeister so gepfefferter TV-Schmankerl wie «Monaco Franze» (1983), «Kir Royal» (1986) und seinem Glanzstück, dem Kinofilm «Schtonk» (1992), hat sich erneut mit Autor-Phantom Patrick Süskind («Das Parfum») in jahrelange Klausur begeben. Nach zähem Ringen um Figuren und Szenen und nach zig verworfenen Drehbuchfassungen liegt nun ihr Film-Opus vor, das in Deutschland schon Publikum und Kritik begeistern konnte. «Etwas Kleines, Elegantes, ein Menschenfilm, ein Schauspielerfilm, irgendwas Vergnügliches» schwebte Dietl vor. Weil er schon jahrelang in demselben Münchner Restaurant verkehrt, das Lokal zu seinem zweiten Zuhause erkoren hat, dort täglich Freunde vor allem aus der Künstler- und Medienszene trifft, lag es nahe, «über das Leben von Menschen in einem Lokal zu erzählen».

Zu Beginn betritt man quasi als Gast das «Rossini», den «edlen Italiener» in einer Grossstadt, wird Zeuge, wie nicht genehme Gäste abgewimmelt werden, während Kamera und Mikrofon Fetzen von einem Dutzend Trinkenden und Speisenden einfängt, die offenbar zum Stammpublikum gehören. Unweigerlich fühlt man sich an Robert Altmans letzte Filme erinnert, die in jener Patchworktechnik verfuhren, welche immer darum bemüht ist, die einzelnen Erzählstränge gleich zu gewichten, um langsam ein aus den verschiedenen Einzelteilen zusammengesetztes Bild zu gestalten. Jedoch berichtet «Rossini» nicht in Episoden von seinen Besucherinnen und Besuchern, sondern fächert deren geschäftliche und private Beziehungen an mehr oder weniger einem Abend und an einem Ort beinahe simultan auf, lose zusammengehalten durch die geplante Bestseller-Verfilmung der «Loreley» («tragisch, faustisch, deutsch»). Dabei erschliessen sich einem die einzelnen Figuren, ihre Motivationen und Beziehungen nach und nach, schön gegeneinander ausbalanciert, oder wie es Mit-Autor Süskind formulierte: «Das Problem bestand nicht darin, diese Figuren und Konfigurationen zu entwerfen, sondern sie daran zu hindern, dominant zu werden.»

Man findet sich nicht gleich zurecht in dem betriebigen Durcheinander des Speiserestaurants, dazu wackelt die Kamera ein paarmal, die Stimmen sind mehr Gewirr als isoliert gesprochene Dialoge. Als hätte der Regisseur auf diese bloss gedachte Unmutsbekundung gewartet, lässt er die schöne Valerie (Gudrun Landgrebe) zu ihrem 40. Geburtstag («sie wurde schon mehrmals vierzig») eine wärmere Atmosphäre wünschen. Teppiche gehörten hierher, Kerzen auch, das Licht lasse einen ja aussehen wie eine Wasserleiche, geradezu frauenfeindlich sei das. Und nun entfaltet sich auf kleinstem Raum jener Mikrokosmos, der auch an «Dallas» und «Denver-Clan» so geschätzt wurde: Goldener Lichtschein von einem Meer aus Kerzen verwandelt nicht nur das gediegene Interieur in eine opulente De-

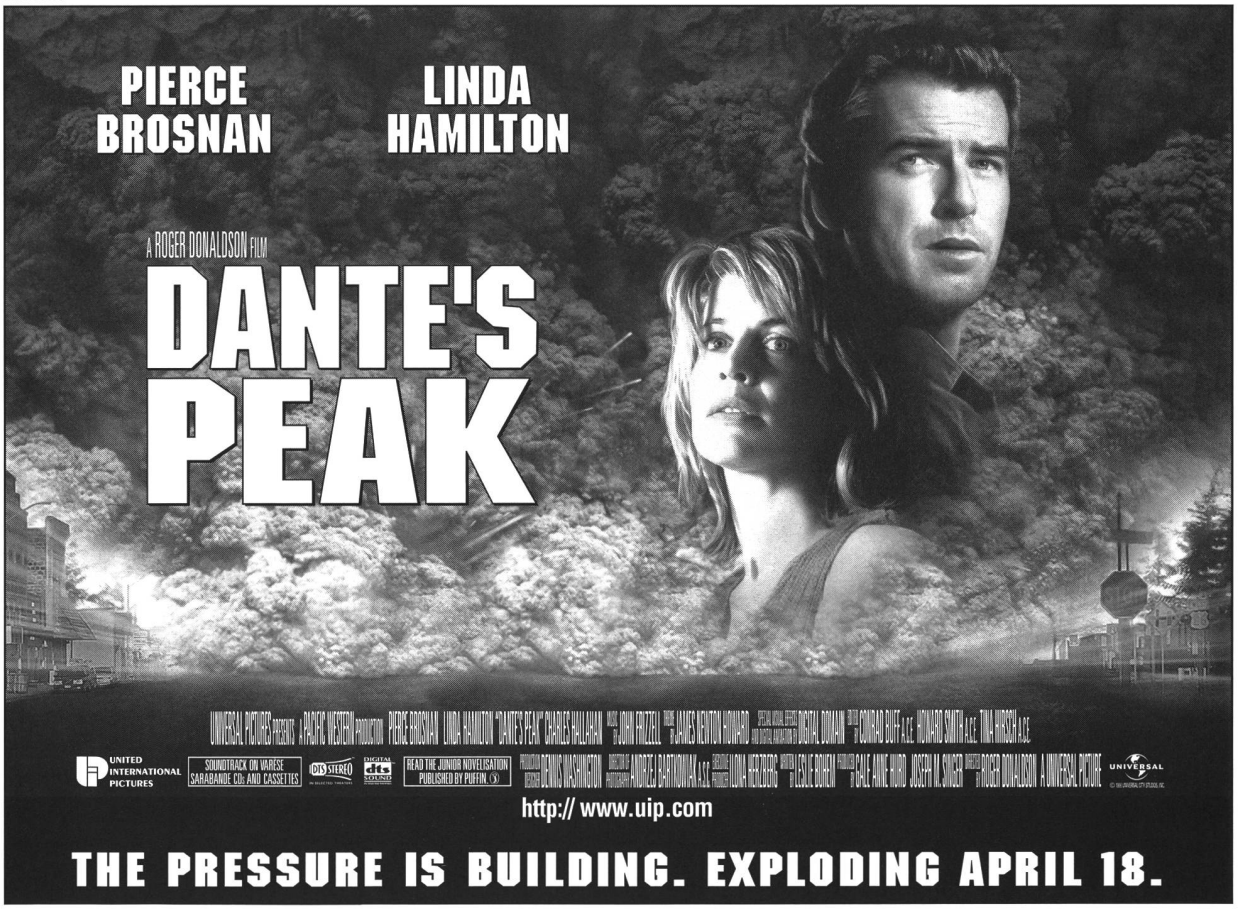
Veronica Ferres

koration, sondern verleiht auch dem herausgeputzten Schickeria-Völkchen eine gehörige Portion Glamour, die Kamera gleitet elegant zu den Tischen hin, die Musik säuselt sanft im Hintergrund.

Vorhang auf für grosse Gefühle und wichtige Geschäfte, aber auch ganz Banales, das sich alles zwischen einem grossen Regisseur (Götz George), seinem grössenwahnsinnigen Produzenten (Heiner Lauterbach), dessen kleinlichen Geldgebern, blonden Schauspielerinnen, dem menschenscheuen Drehbuchautor (Joachim Król), einer nymphomanen Journalistin (Hannelore Hoger), einem verliebten Schönheitschirurgen (Armin Rohde) samt gross- und kleinbusiger Klientel und weiteren Personen abspielt. Die einen mit einer grossen Vision von einem kolossalen Film (dem «Superübermegahammer»), die anderen mit dem Geld dafür, die einen mit einem nur schwer zu bändigenden Trieb, die anderen – verstopft oder magenkrank – ohne die richtige Lust. Mehr von der Figurenkonstellation und ihrer Entwicklung zu verraten, hiesse, einen um den grossen Spass zu bringen, die erste Garde deutscher Darstellerinnen und Darsteller zu beobachten, wie sie mit grösster Spiellaune intrigiert, liebt und hasst, manipuliert und paktiert. «'Rossini' ist eine Melodramödie», so Regisseur Helmut Dietl, «es ist von allem etwas drin, vom Melodram, von der Komödie, vom Drama, von der Tragödie, und alles zusammen unentwirrbar, wie das Leben so spielt.»

Dass dieses Leben nicht länger eine Seifenoper sein kann, wird nun auch klar. Dafür versammelte Dietl zwar Figuren, die oft haarscharf am entsprechenden Klischee vorbeigehen – Veronica Ferres als aufgedonnertes Sahnetörtchen mit Namen Schneewittchen, ein herrlich nuschelnder Götz George als solariumgeschädigter Uhu Zigeuner –, in ihrer satirischen Überhöhung entlarven sie aber gnadenlos allzu menschliche Mechanismen, die sich vorübergehenden Schenkelklopfern entschieden entziehen. Da ist das Lachen ein anderes, wenn Werbende und Verschmähte, Euphorische und Deprimierte verbal die Klingen kreuzen und derart zur Sache kommen, dass die Konflikte auf der Southfork-Ranch und dem Anwesen der Carringtons dagegen nur oberflächlich und repetitiv vor sich hindümpelten: «Ihr Männer seid alle Arschlöcher. Und die Frauen sind auch alle Arschlöcher. Es gibt keine Liebe zwischen Männern und Frauen. Es gibt nur Sex. Und Sex ist auch Scheisse.» Welch gewagte Gratwanderung sich Dietl da zugetraut hat, blitzt nach der Hälfte mehrmals kurz auf, wenn etwa das Witz-Niveau mit den drei Blondinen bedrohlich absackt, Joachim Król seine Goofy-Nummer etwas übertreibt und der Auftritt Schneewittchens zwar strukturiert, aber auch einiges durcheinanderbringt. Doch insgesamt vermag «Rossini» den Beweis mit Bravour zu erbringen, dass grosses Starkino, Witz und Anspruch sich nicht ausschliessen – nicht einmal im deutschen Film. ■

Inserat



Gabbeh

Regie: Mohsen Machmalbaf
Iran 1996

Pierre Lachat

Am Anfang dieses aussergewöhnlichen Films steht ein ziemlich gewöhnliches Projekt. Mohsen Machmalbaf plante ursprünglich nicht mehr als einen klassischen Dokumentarfilm über die Nomadenstämme des iranischen Südostens. Einige der dortigen Volksgruppen, die Gaschgeh, knüpfen traditionell die weitherum begehrten Gabbeh. Das sind Perserteppiche von etwas anderer als der geläufigen Art. Naive Kunstwerke würden sie bei uns wohl genannt. In ungewohnten, oft delikaten Farben bilden sie Szenen aus dem Alltag eines Stammes auf seinen Wanderungen ab.

Das Vorhaben Machmalbafs nimmt dann zwar den vorgesehenen Auftakt. Aber nach der halben Drehzeit, als er bereits mit der Montage begonnen hat, scheint sich die Dokumentation auf dem Schneidetisch wie von allein in Fiktion zu verwandeln. Aus dem Bericht wird eine volkstümliche Legende, und aus der Reportage gedeiht ein Poem in Bildern und Tönen. Damit sich die Metamorphose vollenden und auch praktisch zu einer geschlossenen Form finden kann, kehrt der Regisseur noch ein zweites Mal zurück zu seinen Figuren. Mit ihnen dreht er eine Anzahl Szenen nach, die die Umgestaltung des Ganzen erlauben.

Improvisationen dieser Art sind im iranischen Filmschaffen, das sich durch Originalität und Vielfalt auszeichnet (und zwar nicht nur dank seiner Leitfigur Abbas Kiarostami), keineswegs aussergewöhnlich. Trotz oder gerade wegen der schwer zu überblickenden politischen, kulturellen und religiösen Verhältnisse – und ungeachtet einer oft harten, dann aber auch wieder inkonsequenten Zensur – scheint in der Filmkunst des Landes überraschend viel möglich zu sein. Das Unvorhergesehene und alles, was eine besondere Beweglichkeit erfordert, inspiriert die Autoren oft zu ungewohnten Arten der Darstellung an der Grenze zwischen Dokumentation und Fiktion. Im Falle Machmalbafs ist es die typische Flexibilität des Dokumentaristen, die ihn diesmal dem Spielfilm zutreibt, nachdem er es sich gewohnt ist, wechselnd die eine wie die andere Form zu pflegen.

Schaghajegh Dschodät

In seiner fertigen Gestalt lässt «Gabbeh» ohne weiteres erkennen, dass es letztlich die fraglichen Teppiche selber sind – und die spontane Art und Weise ihres Entstehens –, die den endgültigen Modus, die lyrische Tonart des Films bestimmen. Den eingewobenen Motiven wohnt etwas ausgesprochen Narratives inne. Da lag es nahe, auf eben die gleiche Weise an das Thema heranzugehen. Der Film tut es, indem er eine Heldin und Erzählerin (Schaghajegh Dschodät) einführt und diese ebenfalls Gabbeh nennt, wie einen der Teppiche, den sie zu Beginn an einer Quelle wäscht. In der Figur der jungen Frau nimmt so der Teppich gleichsam menschliche Gestalt an. Sie erzählt aus dieser Vorgabe heraus in Rückblenden ihre eigene Geschichte – ihr Freier wird von ihrer Familie abgelehnt und weitere Episoden aus dem Leben des Stammes. Ihr Onkel (Abbas Sayah) zum Beispiel hat lange in einer grossen Stadt gelebt, entscheidet sich aber, aufs Alter hin wieder zu seinem Stamm unter die Zelte zurückzukehren. So enthüllt die Erzählerin Schritt für Schritt die ganze tiefere Bewandtnis, die es mit der Kunst des Knüpfens auf sich hat.

Das Entscheidende ist, dass die Farben nicht etwa der spektakulären Natur jener Gegenden nachgebildet, sondern ihr physisch entnommen sind. Blüten von einem bestimmten Gelb oder Lila, Gräser von einem gewissen Grün bilden das Rohmaterial, das erhitzt zur Einfärbung der Wolle dient. Die Natur hat in diesem Sinn keine Farben, sie *ist* Farbe, und ihr versucht der Film auf ähnliche Weise nachzuleben, wie es die Webkunst tut. So gerät er auch selber zu einer Art kolorierter Textur, zu einem Gebilde, das wie gewoben wirkt. Gewiss, er kann nicht die Unbefangenheit eines Gabbeh-Teppichs haben, aber er entwickelt einen poetischen Begriff von ihr, der bei Betrachterinnen und Betrachtern ein weit mehr als nur folkloristisches Verständnis weckt. *(Siehe Kurzkritik ZOOM 3/97, S. 30)* ■

Kolya

Regie: Jan Sverák
Tschechien 1996

Matthias Rüttimann

Prag 1988, noch ahnt niemand, dass das Ende des Sozialismus so nah wie nie in den letzten vierzig Jahren ist. Louka Frantisek (Zdenek Sverák) gehört zur grossen Mehrzahl derer, die sich mit dem Zustand des permanenten Zukurzkommens wie auch der Anwesenheit fremder Streitkräfte im eigenen Land arrangiert haben. Louka ist Musiker und unpolitisch. Wenn er am 1. Mai die obligaten Fähnchen nicht raushängen will, ist's sein privater Ärger, der ihn anstiftet, und nicht dissidentes Bewusstsein. «Eine Dummheit», wie er es nennt, hat ihn die privilegierte Stelle bei der Nationalphilharmonie und die damit verbundenen Auslandreisen gekostet. Nun streicht er in Bestattungshallen das Cello und auf dem Friedhof als Zuverdienst die Grabinschriften goldig.

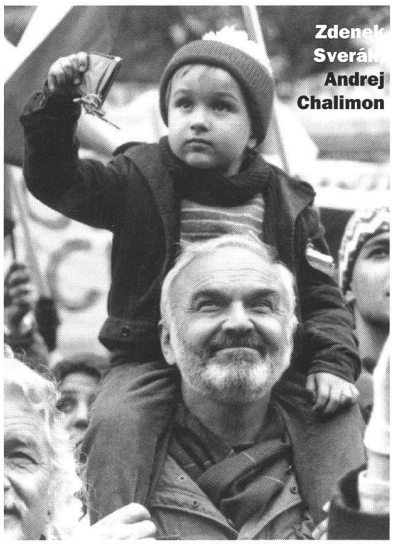
«Wenn du eine musikalische Karriere machen willst, heirate nicht, bleibe Single.» Dem Rat des Vaters treu geblieben, vertreibt sich der fünfzigjährige Junggeselle die einsamen Stunden mit diversen Freundinnen, die ihren ausgeleierten Ehen auf Stunden entfliehen. Damit entzieht sich der selbstbezogene Zyniker jeder weitergehenden emotionalen Verpflichtung. Das einzige, was ihn wirklich auf Trab hält, ist seine anhaltende Geldknappheit.

Diese Not verleitet ihn schliesslich, eine lukrative Scheinehe mit einer Russin (Irena Livanova) einzugehen. Der Green-Card-Deal ist von kurzer Freude für Louka. Kaum Tschechin geworden, setzt sich die Braut nach Westdeutschland ab und lässt ihr fünfjähriges Söhnchen Kolya (Andrej Chalimon) zurück. Als auch noch die russische Schwiegermutter, vom Schlag getroffen, wegstirbt, hat Louka den Buben am Hals.

Kolya und Louka. Zwei einsame Seelen, zwei Generationen, zwei Völker in Hassliebe, zwei Sprachen, die sich trotz Verwandtschaft nicht verstehen wollen, sind plötzlich gezwungen, das Leben zu teilen. Widerwillig und zögernd tauen die ungleichen Partner auf. Loukas Leben gerät unter dem Einfluss des Dreikäsehochs aus seinem lethargischen Trott. Kolya provoziert bei dem gefühlsverhärteten Schürzenjäger Vaterreflexe.

«Kolya», die rührselige Komödie mit einem Touch Vor-Wende-Romantik, war in Tschechien ein Renner und vermochte ein Publikum zu mobilisieren, das seit Anbruch der Fernsehfreiheit durch Abwesenheit im Kino glänzte. Jan Sverák ist mit dreissig die grosse Nachwuchshoffnung des tschechischen Kinos und scheut sich nicht, die Zeit vor der «Samtenen Revolution» als nostalgisches Destillat auf die Leinwand zu bringen. Geschickt kokettiert «Kolya» mit jenen Sörgelchen und Unannehmlichkeiten, welche den Alltag im Sozialismus geprägt, gleichzeitig aber auch die Menschen verbunden und mit einer nationalen Identität versehen hatten. Die Russen im Lande waren zwar verhasst, aber dafür wusste man, warum es einem schlecht ging, was heute schwieriger zu beantworten ist. Unter diesem Einfluss verklärt sich der Blick zurück, und der ehrgeizige Jungfilmer weiss diese Sehnsucht seiner Landsleute gefällig zu bedienen.

Das Drehbuch hat Vater Sverák seinem Sohn und sich selber – er spielt Louka – auf den Leib geschrieben. Zdenek Sverák ist ein alter Fuchs der Theater- und Filmszene, der in den sechziger Jahren das legendäre Cimrman-Theater in Prag begründete. Der Autodidakt trat 1969 in Jiři Menzels verbotenem Film «Skřivánci na nitích» (Lerchen am Faden; Goldener Bär 1990) auf. Er schrieb neben vielen populären Theaterstücken die Drehbücher für die zwei Oscar-nominierten Komödien «Vesnickó má stredisková» (Heimat, süsse Heimat, 1985) von Jiři Menzel und «Obecna skola» (Die Volksschule, 1991), Jan Sveráks überraschenden Erstlingsfilm.


Zdenek Sverák, Andrej Chalimon

Junior Sverák gelingt die Umsetzung des Geschriebenen unterschiedlich. Grandios die Eröffnungssequenz, die den frivolen Charakter und die unrühmlichen Lebensumstände des Helden mit wenigen Strichen blosslegt. Originell das anzügliche Vorspiel der Celloschülerin, die dann doch nur die Hülle des Instruments fallen lässt. Rührend eine Badewannenszene, in der Kolya mit der Brause seiner verstorbenen Babuschka telefoniert. Schnulzig und zunehmend platt die zum Happy-End auslaufenden «Wenn-der-Vater-mit-dem-Sohne»-Episoden. Hier kommt dem Duo sichtlich der Humor abhanden, und die Schnulze hält Einzug.

«Kolya» ist Schmunzel- und Rührkino. Das Vorbild Hollywood ist spürbar. Die Nachahmung wird jedoch kaschiert, und die Übertragung in die lokalen Verhältnisse und eine Epoche Tschechiens gelingt. Das ist sympathisch und findet Anklang. Gewiss ist der Vergleich mit «Il postino», den die Promotoren des Films ziehen, zu hoch gegriffen. «Kolya» fehlt die Andacht, dieser bedingungslose Kniefall vor dem Gefühl, welche den «postino» gross gemacht haben. Jan Sverák ist unterwegs, «ein Lernender», wie er sagt, gewiss im Geist näher bei Milos Forman als bei Menzel. «Kolya» ist noch nicht das Meisterstück, aber immerhin eine respektable Empfehlung für das Mainstream-Kino der grossen Gefühle. ■

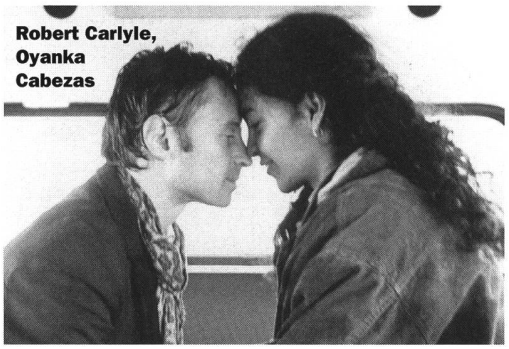
Carla's Song

Regie: Ken Loach
Grossbritannien/Deutschland/Spanien 1996

Judith Waldner

Eine junge Frau wird in einem Bus in Glasgow ohne Fahrschein erwischt. Der Chauffeur findet das Gebaren des Kontrolleurs übertrieben und ermöglicht der Schwarzfahrerin – nach turbulenten Diskussionen – auszusteigen. Dem hinterhereilenden Kontrolleur verschliesst er die Tür vor der Nase. Mit diesen amüsanten Szenen beginnt eine Liebesgeschichte voller Tücken. In den Weg stellen sich der amourösen Verbindung jedoch keine alltäglichen, profanen Gründe – schliesslich hat Ken Loach die Story auf Zelluloid gebannt. Immer wieder gibt der britische Kämpfer mit der Kamera den Verachteten eine Stimme, thematisiert Politisches, und zwar nicht in oberlehrerhaft trockenem Stil, sondern mit viel Engagement und Empathie.

Carla (Oyanka Cabezas), in die sich der Busfahrer George (ein bravouröser Robert Carlyle) verguckt hat, ist nach einem Contra-Überfall auf ihre Kulturbrigade aus Nicaragua geflüchtet. Nur langsam findet George heraus, was die verschlossene junge Frau erlebt hat, und dass sie auf ihrer Flucht auch ihre Liebe, Antonio, zurücklassen musste. Da die Vergangenheit nicht nur Carlas Leben, sondern auch die junge Verbindung überschattet, reist George – zwecks Tilgung dieser Hindernisse – mit seiner neuen Flamme in deren Heimat.


Robert Carlyle, Oyanka Cabezas

Im ersten, in Glasgow spielenden Teil von «Carla's Song» bringt Loach wunderbare Sequenzen einer beginnenden Liebe auf die Leinwand, bindet diese in witziges und ernstes Alltagsgeschehen. Mit dem zweiten Teil verlässt der Regisseur das Terrain des britischen Alltags, das er wie kein anderer fürs Kino umzusetzen versteht. Die Szenen in Nicaragua, wo George und Carla auf der Suche nach Antonio unterwegs sind, wirken dagegen nicht selten langfädig. Und ein Überfall der Contras auf ein Dorf ist zwar geschickt und zurückhaltend inszeniert, doch macht er «Carla's Song» nicht eigentlich eindringlicher. Gegenüber der formidabel gestalteten Vorgeschichte fällt der in Lateinamerika spielende Teil ab – doch letztlich mindert das die Stärke dieses Film nicht wirklich.

Carla und George unternehmen ihre Reise etwa Mitte der achtziger Jahre. Einige Zeit zuvor entstand in Nicaragua eine breite Front gegen das Somoza-Regime. Dieses wurde 1979 gestürzt, mit den

«Mit dem Begriff Hoffnung kann ich wenig anfangen» Gespräch mit Ken Loach

Peter Krobath

Ken Loach, glauben Sie, dass Kino die Gesellschaft verändern kann?
Na ja, Kino ist ein Teil der Gesellschaft und – wie alles andere – auch Teil der Weiterentwicklung einer Gesellschaft. Ich wäre schon zufrieden, wenn «Carla's Song» ein paar Leute daran hindern würde, diese schreckliche Sache in Nicaragua zu vergessen. Und wenn ein paar Nicaraguaner den Film sehen und dadurch ein Gefühl der Stärke bekommen würden. Aber im Grunde ist das bereits Wunschdenken. Natürlich wäre es schön, wenn ein paar Leute, die den Film gesehen haben, Clinton endlich nicht mehr glauben würden, wenn er wieder einmal erzählt, dass die USA nur dazu da sind, Friede, Freiheit und Demokratie zu verteidigen.

Glauben Sie, dass ein Künstler der Gesellschaft gegenüber Verantwortung trägt?
Um das zu beantworten, müsste ich zuerst definieren, was ein Künstler ist. Ich sehe mich ja eher als Filmemacher, also als Handwerker, und meine Verantwortung ist die des aufgeschlossenen Staatsbürgers, die eines Gewerkschaftsmitglieds oder Journalisten. Unser aller Pflicht ist es, Rückgrat und Gewissen unserer Gesellschaft zu sein; wir haben die Aufgabe, falscher Propaganda zu widerstehen.

Ich sehe eine Gefahr, an der Sie natürlich gänzlich unschuldig sind: Je schrecklicher die Geschichten, die sie aus Nicaragua ins Kino bringen, desto schwerer fällt es, sie glauben zu können.
Ein Spielfilm ist natürlich kein juristischer Fall. Da müsste man schon einen Dokumentarfilm machen oder ein Sachbuch schreiben; der einzige Weg, um wirklich nachdrücklich Eindruck zu hinterlassen, wäre wohl ein Prozess vor Gericht. Aber ein Film ist nun einmal kein Gerichtsprozess. Wir können nur versuchen, möglichst glaubwürdig zu wirken.

Sandinisten kam eine neue Regierung an die Macht, die später die ersten freien Wahlen durchführte. Zu dieser Zeit war Nicaragua so etwas wie ein Paradies der Linken, Scharen von Freiwilligen aus Europa und Nordamerika reisten ins Land, um beim Aufbau einer neuen Gesellschaft mitzuhelfen. «Nica»-Kaffee und -Bananen waren in alternativen Kreisen Pflicht. Doch der Traum von einer besseren Welt fand ein blutiges Ende: Die USA, bangend um ihre Vorherrschaft in Lateinamerika, unterstützte die gegen die Sandinisten kämpfenden Contras technologisch und ausbildungsmässig in einer jahrelangen kriegerischen Auseinandersetzung.

Scott Glenn, Robert Carlyle, Oyanka Cabezas

Dass Loach einen schottischen Busfahrer in Carlas Heimat reisen lässt, gibt ihm die Möglichkeit, dessen Blick aufs Geschehen in den Mittelpunkt zu rükken. Obwohl Carla im in Nicaragua handelnden Teil des Films die Hauptrolle spielt, ist Georges Optik stets präsent. Der Busfahrer entpuppt sich somit als interessanteste Figur des Films. In Schottland verliert er seinen Job nach einem privaten Landausflug mit einem roten Dopelstock-Bus. Doch er versteht es bestens, mit den Widrigkeiten des britischen Alltags – der bereits vor zehn Jahren alles andere als rosig war – umzugehen. In Nicaragua hingengen wirkt er reichlich naiv, und seine politische Ahnungslosigkeit ist nicht zu übersehen. George bleibt nicht nur fremd, weil er eben aus der Fremde kommt, sein Blick überwindet zuerst auch kaum je eine Touristen-Perspektive.

Auf der Reise durchs Land wird der Buschauffeur dann – ob er will oder nicht – mit den herrschenden Zuständen konfrontiert. Damit umzugehen versteht er hingegen nicht. Er erscheint aber keineswegs als oberflächlicher oder unsympathischer Typ, vielmehr ist hier eine Art sensibles Porträt eines in die Fremde Katapultierten gelungen, der sich fern vom Zuhause so wenig zurechtfindet wie Carla zuvor in Glasgow. «Carla's Song» handelt also nicht zuletzt von einem, der in ein Krisengebiet gerät; darüber hinaus erzählt der Film genau besehen auch von den Schwierigkeiten, sich überhaupt auf andere Kulturen – über das Austauschen von T-Shirts hinaus – einzulassen. «Carla's Song» erinnert an das von den medialpolitischen Weltkarten verschwundene Nicaragua, ist ein Film gegen das Vergessen und besticht dadurch, dass darin Dinge aufscheinen, die universell sind, die Gegenwart überdauern werden. ■

Die Frage geht in eine andere Richtung. Gab es während der Dreharbeiten Momente, in denen Sie dachten: «Das muss ich weglassen, das glaubt mir doch keiner»?
Unbedingt. Zum Beispiel gab es da diese Männer, die im Film auf dem Dach eines Busses sitzen. Einer davon, ein bezaubernder, liebenswerter Mann, erzählte mir seine Geschichte: Die Contras haben die Hälfte seiner Kinder richtiggehend geschlachtet. Natürlich hätten wir sagen können: «Das ist authentisch, das geht unter die Haut, das wird sofort verwendet.» Aber, wie Sie schon sagten, das Publikum kann es nur mit einer bestimmten Menge an Schrecken aufnehmen, sonst schaltet es ab. Wir haben das einkalkuliert; ich weiss nicht, ob wir das Richtige getan haben; aber wir haben es zumindest versucht.

Ich frage mich, ob ein europäischer Filmemacher in einem Land wie Nicaragua nicht immer ein Eindringling bleiben wird, der seine Geschichte mit Blick von aussen erzählt.
Natürlich gibt es dieses Problem, deshalb habe ich die Geschichte auch aus dem Blickwinkel des Busfahrers erzählt. Wir sind Europäer, unser Denken ist europäisch, ich hätte keinen nicaraguanischen Film machen können. Aber ich konnte mir Zeit nehmen, ins Land fahren, ausführlich recherchieren und Bilder finden, die das Porträt eines Landes bilden, das sich mitten in einer Revolution befindet.

Glauben Sie an die Kraft der Revolution?
Was ich jetzt sage, klingt wahrscheinlich so, als ob ich voller Hoffnung wäre. Aber das stimmt nicht, die Wahrheit ist: Mit dem Begriff Hoffnung kann ich wenig anfangen. An Veränderung zu glauben, nützt nur selten etwas. Aber zumindest kann man damit argumentieren, dass unsere Gesellschaft eine revolutionäre Veränderung der Machtverhältnisse einfach nötig hat, wenn wir auch noch in Zukunft halbwegs menschenwürdig leben wollen. Wenn ein Grossteil des Wohlstandes auf einen kleinen Teil der Erdbevölkerung aufgeteilt wird, dann kann etwas nicht stimmen. Wenn alle neuen Technologien ausschliesslich dazu da sind, Leute in die Arbeitslosigkeit zu treiben, dann kann etwas nicht stimmen. Ich finde, wir brauchen eine Revolution – ob sie jemals erfolgreich sein wird, kann ich natürlich nicht sagen. ■

Tierische Liebe

Regie: Ulrich Seidl
Österreich 1995

Claus Löser

Bewohner von Grossstädten wissen ihn zu schätzen: jenen permanenten Slalomlauf um die zahllosen, auf Bordsteinen abgelegten Darminhalte von Vierbeinern (vier Tonnen sollen es täglich in Berlin sein). Ob in Wien, Zürich oder Berlin – durch die Bevölkerung zieht sich zwischen Hundehaltern und Hundehassern eine unsichtbare Demarkationslinie. Doch Hunde und ihre Exkremente sind nur die sichtbare Spitze des Eis- bzw. Fleischberges. Bis unters Dach versorgt sich der Metropolenbewohner mit Meerschweinchen, Frettchen, Ratten, Vögeln, Vogelspinnen, Fischen, Katzen usw.; Legion sind die Kreaturen, die ungefragt zu Leidensgefährten des urbanen Menschen ernannt werden. Ob Punk oder Aktionär, Hausfrau oder Operettendiva – quer durch alle sozialen Schichten und ideologischen Standpunkte zieht sich die närrische Liebe zum Tier als gemeinsames Vielfaches. Der Österreicher Ulrich Seidl begibt sich in seinem Dokumentarfilm auf die Spuren dieses Phänomens. Was er dabei zutage fördert, ist von aberwitziger Komik, ist erschreckend monströs und abgrundtief deprimierend in einem.

Da sind Hubert und Ernst, zwei obskure Männer reiferen Alters, die sich aus dem Tierheim einen Rüden holen, dem sie vergeblich einige elementare Züge der Dressur beizubringen versuchen. Gas-, Strom- und Telefonrechnung sind offen, Miete ebenso. Egal, die Herren ergehen sich in Verschwörungstheorien und reissen beim Streit um die Zuneigung zum Rüden Benjamin diesen schon einmal fast in Stücke. Da sind die obdachlosen Bettler Franz und Erich. Mittels eines Kaninchens erhoffen sie, Mitleid bei Passanten zu erheischen («Please money for my Hase!»). Die Nächte verbringen sie betäubt von billigem Wein im Keller einer leerstehenden Fabrik, breiten sexuelle Phantasien aus, umringt von Hunden, Kaninchen und anderem Getier. Fritzl ist ein frisch aus der Haft entlassener Schwergewichtler; in sattem Wiener Slang endlos bramarbasierend über die Schlechtigkeit der Welt, sitzt er auf dem Küchenstuhl seiner Freundin, trinkt Schnaps, krault den Nacken seines Hundes. Zwischen diesen und anderen längeren Passagen, die über die gesamte Filmlänge verteilt sind, und ihre Geschichte Stück für Stück entwickeln, gibt es zahlreiche kurze Fragmente, schlaglichtartig aneinander montiert. Eine Frau stellt ihre Mitbewohner vor: ein gutes Dutzend Mischlingshunde, die sie Jahr um Jahr auf Korfu zusammengesammelt hat («Meine Sozialfälle aus dem Süden»). Ein Mann führt stolz einen seiner vier Afghanen vor, der gerade auf einer Art Förderband seinen täglichen zehn-Kilometer-Auslauf absolviert. Ein winziges Hündchen mit Schleife im Pelz wird auf ein Häkeldeckchen gestellt – gleichberechtigte Nippesfigur zwischen Putten und Vasen. Die Einäscherungszeremonie im Tierkrematorium nebst Hundegebet. Ein Mops wird wie ein Baby durchs Wohnzimmer getragen. Und vieles mehr.

Szene um Szene komplettiert das Kaleidoskop menschlich-tierische Abgründe. Mehr als einmal geht Seidl mit dem Gezeigten an die Grenzen des Erträglichen. Doch sein Film ist alles andere als eine Spekulation auf Tabubrüche. Mit testamentarischer Genauigkeit kreist er um die vielleicht elementarste Urangst des Menschen – der vor der Einsamkeit. Die mit scheinbar kaltem Blick vorgeführte Welt ist eine der schmutzigen Wäsche, der vollen Aschenbecher, vergilbten Blumentapeten; man hat ihn förmlich in der Nase, den Geruch von Tristesse und Verfall. Irritierend dabei, dass die Bilder des Films stets von durchkomponierter Schönheit sind, mehrfach kadriert, mit dem goldenen Schnitt spielend: Tableaus wie von Edward Hopper entworfen. Diesem sonst nur vom Spielfilm her bekannten szenischen Gestaltungswillen entspricht auch die klaustrophobische Atmosphäre. Gedreht wurde fast ausschliesslich in geschlossenen Räumen, die wenigen Aussenaufnahmen zeigen sich eingekeilt von Brandmauern, bedeckt von einem bleischweren Himmel. Seidl bekennt sich zum voyeuristischen Prinzip des Kinos, ist aber weit davon entfernt, seine Protagonisten zu denunzieren, denn er gleicht diese Gefahr durch schonungslose Offenheit seinerseits aus. «Noch nie habe ich im Kino so geradewegs in die Hölle geschaut», soll Werner Herzog nach der Vorführung des Films gesagt haben. Dem ist eigentlich nichts mehr zuzufügen. Ausser vielleicht, dass «Tierische Liebe» auch voller Komik steckt – allerdings von jener Spielart, die Brecht bei Dostojewskij und Kafka konstatiert hat. Dergleichen hat man auf der Leinwand lange nicht, vielleicht noch nie, gesehen. ■