Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 49 (1997)
Heft: 6-7

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

Dong gong, xi gong

East Palace, West Palace

Regie: Zhang Yuan
China/Hongkong/
Frankreich 1996

Hans M. Eichenlaub

Zwei Filme aus China machten beim diesjährigen Filmfestival von Cannes von sich reden. Aus unterschiedlichen Gründen allerdings: Der eine – «You hua hao shuo» (Keep Cool) von Zhang Yimou – weil er, zwar für den Wettbewerb ausgewählt, in Cannes nicht gezeigt werden durfte. Der andere – «Dong gong, xi gong» von Zhang Yuan – weil der Film zwar im Programm «Un certain regard» zu sehen war, aber sein Autor nicht aus China ausreisen durfte. Ob zwischen den beiden «Fällen» ein Zusammenhang besteht, darüber kann allenfalls spekuliert werden. Sicher ist lediglich, dass Zhang Yuan das Glück hatte, dass sein Film als Koproduktion zwischen China, Hongkong und Frankreich entstanden ist, und wohl das noch grössere Glück, dass es ihm gelungen ist, das Filmmaterial für die Postproduktion ins Ausland zu schmuggeln.

Der 34jährige Zhang Yuan realisiert seit 1990 Langspielfilme. Sein Kinoerstling «Mama» (China 1990) wurde in Nantes beim Festival des Trois Continents mit dem Publikumspreis ausgezeichnet. Für seinen zweiten Spielfilm «Beijing zazhong» (Pekinger Bastarde, Hongkong 1992) erhielt er in Locarno eine lobende Erwähnung. Kummer mit den chinesischen Zensurbehörden ist sich Zhang Yuan gewöhnt. Als Produzent seiner eigenen Filme – «Dong gong, xi gong» ist der fünfte – sieht er sich als unabhängigen Autor, als Aussenseiter, der ausserhalb der staatlich finanzierten und kontrollierten Studios tätig ist. Das ist zwar nicht verboten, bringt aber etwelche Schwierigkeiten mit sich: Independent-Filme kommen in China nicht in den Verleih, und es sollen Schwarze Listen existieren. Zhang Yuan überlebt dank den Auslandverkäufen seiner Filme.

Hun Jun

Si Han (rechts)

Der Titel «Dong gong, xi gong» bezieht sich auf die Lage zweier öffentlicher Toiletten-Anlagen auf beiden Seiten des Verbotenen Palastes in Peking. Sie sind Treffpunkte einer zwar existierenden, aber in der öffentlichen Wahrnehmung totgeschwiegenen Schwulenszene. Ein beliebter Ort folglich auch für Polizeirazzien. Bei einer solchen wird A-Lan (Si Han), ein junger Schriftsteller, verhaftet. Was folgt, ist ein die ganze Nacht andauerndes Verhör auf dem Polizeiposten – das Zentrum des Films, der unvermittelt zum Kammerspiel wird. Alles dreht sich nun um A-Lan und den Polizisten Xiao Shi (Hun Jun). Im Verlaufe der Befragung – mal freundlich, mal aggressiv, mal in Handschellen, mal frei – tauchen Erinnerungen auf. Erinnerungen an A-Lans Kindheit, die ersten sexuellen Erfahrungen, die Zeit der Zwangsarbeit auf dem Land. Dabei merkt der junge Mann schnell, dass er in seinem Gegenüber einen willigen Zuhörer gefunden hat. Ja, er beginnt den Polizisten richtiggehend zu bezirzen, weil er dessen eigene Ambivalenzen in Sachen Sexualität zu spüren glaubt.

Eine Art Herr-Knecht-Verhältnis zeichnet sich ab, bei dem die Vorzeichen durchaus für kurze Momente wechseln können. Auf die Frage des irritierten Polizisten, ob sich sein Häftling als Frau fühle, antwortet A-Lan: «Ich kann eine Frau sein, ich kann ein Mann sein. Ich kann alles sein». Und wenn A-Lan gezwungen wird, sich Frauenkleider anzuziehen, sieht das nur der Polizist als Erniedrigung.

«Dong gong, xi gong» gilt als erster chinesischer Film, der Homosexualität offen thematisiert. Allein das muss ihn wohl für die Zensurbürokraten zum Problem werden lassen. Darüber hinaus scheint es auf der Hand zu liegen, dass Regisseur Zhang Yuan die gleichgeschlechtliche Liebe als Metapher für die generelle Repression gegen Minderheiten, für jegliche Form von Diskriminierung und staatlicher Kontrolle versteht. Hier liegt wohl vor allem der Zündstoff dieses ebenso eigenwilligen wie einprägsamen Films, dessen Sujet Zhang Yuan auch für die Bühne bearbeiten will. ■

The Funeral

Das Begräbnis

Regie: Abel Ferrara
USA 1996

Hans Messias

Johnny Tempio (Vincent Gallo), der jüngste Spross einer Gangster-Dynastie, liegt aufgebahrt im Haus seines Bruders Ray (Christopher Walken). Obwohl die italienische Einwandererfamilie in der zweiten Generation den Namen zu Temple amerikanisierte, ist sie durch und durch von italienischen Traditionen beseelt. Dazu gehören Katholizismus, Familienzusammenhalt und Ehrgefühl. Die Tempios, die ihr gutbürgerliches Leben mit Verbrechen und Mord sichern, haben gelernt, dass Blut Blut fordert. So ist es für Ray selbstverständlich, dass der Tod des kleinen Bruders – er wurde erschossen – gesühnt werden muss. Noch während am geöffneten Sarg kondoliert wird, schickt er seine Leute aus, um den Mörder seiner Strafe zuführen zu können.

Bis zum Morgengrauen wird die Suche dauern. Zeit genug, um in einer Fülle von Rückblenden die unheilvolle Geschichte des Hauses Tempio und die scheinbar schicksalhafte Verstrickung der männlichen Clanmitglieder in eine nicht enden wollende Serie von Gewalttaten zu beleuchten. Vom Vater lernt Ray bereits als Kind das Gesetz der Gewalt, bestraft einen kleinen Gauner mit dem Tode. Chez (Chris Penn), der mittlere Bruder, führt das scheinbar bürgerliche Leben eines Barbesitzers, doch er ist Dreh- und Angelpunkt im Familiengeschäft, zuständig für die schmutzigen Jobs. So viele davon hat er bereits erledigt, dass er fast am Rande des Wahnsinns lebt. Eine Ahnung von Güte und Gnade schlummert noch in dieser bulligen Gestalt, doch immer, wenn sie ins Bewusstsein dringt, kämpft Chez sie nieder. Ganz anders Johnny. Die Familie lässt dem jüngsten Spross manches durchgehen: sein Engagement für die Gewerkschaftsbewegung, sein Liebäugeln mit dem Kommunismus und seine zahllosen Frauengeschichten, die immer wieder Ärger einbringen.

Abel Ferrara, ein geistiges Schwergewicht unter den zeitgenössischen amerikanischen Regisseuren, und sein Freund und Haus-Autor Nicholas St. John zeichnen abermals das düstere Bild einer schuldbeladenen Welt, aus der es kein Entrinnen zu geben scheint. Leben bedeutet hier nicht Entwicklung, sondern Verharren in Positionen, die zum Tod führen müssen. Die Männer sind Konventionen und Traditionen unterworfen, erfüllen fast unreflektiert alle Forderungen, die die Umwelt, aber mehr noch sie selber, unerbittlich an sich stellen. Heillos verstrickt in eine Spirale von Gewalt und Schuld, haben sie die Hoffnung auf Erlösung aufgegeben, agieren dumpf im Sinne eines vermeintlichen Ehrenkodexes. Dabei sind sie – das erste Mal in Ferraras Filmen – durchaus nicht von Gott und der Welt verlassen, sondern leben im Gegenteil in einer Atmosphäre, in der Hoffnung auf Erlösung und Vergebung gedeihen könnte.

Christopher Walken, Chris Penn, Benicio del Toro

Gemeint sind nicht die Kruzifixe, Rosenkränze und Madonnenstatuen in ihren Häusern, sie sind für die Männer auf den puren Gegenstand reduziert. Die Frauen jedoch klammern sich an diese Symbole, versuchen, durch sie Stärke und Hoffnung zu schöpfen, auch um ihren Männern entgegentreten zu können, um sie – wenn auch zaghaft – vom Weg des Verderbens wegzuführen. Die Frauen erdulden Qual und Missachtung, beugen das Haupt und sind bei aller Erniedrigung keineswegs bereit, ganz zu verstummen. Ihre ambivalente Haltung erklärt vielleicht, warum Ferrara die Handlung in die dreissiger Jahre verlegt hat. Heutige Frauen wären – bei gleicher Geisteshaltung – kaum so duldsam.

Nur zu Beginn und am Ende von «The Funeral» scheint die Sonne, der Rest spielt sich nachts und in finsteren Räumen ab. Korrespondierend mit diesen äusseren Gegebenheiten zeichnet der sehr ökononisch und hinsichtlich von Gewaltszenen zurückhaltend inszenierte Film, der durch wohlüberlegte Montage eine kaum zu beschreibende Dichte gewinnt, eine düstere, von latenter Gewalt geprägte Atmosphäre: Hier könnten sich die angestauten Aggressionen jeden Augenblick in eruptiven Gewaltausbrüchen entladen. Doch Ferrara gesteht dem Kinopublikum diese Ablenkungsmomente nicht zu. Die Chiffren des klassischen Gangsterfilms nutzend, zieht er die Schraube immer mehr an; er schafft keine Spannung im üblichen Sinn, sondern macht den Terror, dem die Charaktere ausgesetzt sind, erfahrbar.

Getragen von einem hervorragenden Schauspielerensemble, ist «The Funeral» kein «spassiger» Gangsterfilm, in dem sich Bösewichte gegenseitig den Garaus machen, sondern ein sperriges Stück Kino, das von Verstrickung und Schuld berichtet, von einem Labyrinth, hinter dessen Ecken immer wieder der gleiche Schrecken lauert: der Blick auf Seelen, die glauben, ohne Gnade zu sein. ■

Kurzkritik und Porträt von Abel Ferrara siehe ZOOM 1/97. The Funeral» ist neu im Verleih bei: Filmcooperative, Zürich.

Fierce Creatures

Wilde Kreaturen

Regie: Robert Young, Fred Schepisi
Grossbritannien/USA 1997

Dominik Slappnig

Es war eine Erfolgsgeschichte wie aus dem Märchen. Als die Komödie «A Fish Called Wanda» 1988 in die Kinos kam, spielte sie weltweit über 200 Millionen Dollar ein. Kevin Kline erhielt für seine Rolle als dümmlicher Killer Otto einen Oscar, Jamie Lee Curtis wurde als Wanda weltberühmt, und die Monty-Python-Filme von und mit John Cleese erlebten ein Revival in Programmkinos und auf Video.

Zehn Jahre später findet sich das gleiche Team unter Produzent Michael Shamberg wieder zusammen und verfilmt ein Drehbuch von John Cleese und Iain Johnstone mit dem Titel «Fierce Creatures». Darin kauft der US-Medienmogul Rod McCain (Kevin Kline) andere Konzerne auf, zerlegt sie in Einzelteile und verkauft sie mit Gewinn weiter. Bei einem seiner Geschäfte fällt ihm, quasi aus Versehen, auch ein Zoo in England zu. Als Chef beordert er den Vietnamveteranen Rollo Lee (John Cleese), dessen Fernsehstation in Hongkong geschlossen wurde, nach England. Wie jede Firma in McCains Imperium Octopus Inc. muss auch der Zoo einen jährlichen Profit von 20 Prozent abwerfen. Um die hohen Ziele des Managements zu erfüllen, ersinnt Lee ein neues Konzept. Wie er vom Fernsehen weiss, steigert Gewalt die Einschaltquoten. Also werden nur wilde Tiere behalten, alle anderen Viecher werden verkauft oder erschossen. Vor der versammelten Wärterbelegschaft fordert er «eine tödliche Waffe in jedem Käfig».

Doch die Wärter machen nicht mit. Um die Situation zu klären, schickt McCain seinen dümmlichen Sohn Vince (Kevin Kline in einer Doppelrolle), Marketingchef des Konzerns, zusammen mit der Spitzenmanagerin Willa Weston (Jamie Lee Curtis) hinterher. Denn neben der fachlichen Kompetenz zweifelt man im Hauptquartier in Atlanta auch an Lees nötiger Korrektheit im Umgang mit dem weiblichen Zoopersonal...

Hire and fire gehört in den USA zur Jobkultur wie in der Schweiz die AHV. Es gibt keine langen Kündigungstermine, wer dem Chef nicht passt, sitzt am nächsten Tag auf der Strasse. In den letzten Jahren hat sich neu das Prinzip des *downsizing* durchgesetzt. Um Firmen rentabler zu machen, werden Mitarbeiter entlassen. Ein solches Opfer war auch US-Buchautor Scott Adams. Als sein Job bei einem Telecommunikationsriesen wegrationalisiert wurde, entschloss er sich, die gesammelten Erlebnisse und Anekdoten aus der Arbeitswelt von Dilbert, wie er seinen Helden nennt, in einem Comic herauszugeben. Sein Buch wurde zum Bestseller. Scott formuliert darin das Dilbert-Prinzip, wonach «die schlechtesten Arbeiter und Idioten im Betrieb systematisch an einen Platz befördert werden, wo sie am wenigsten Schaden anrichten: ins Management».

Kevin Kline, Jamie Lee Curtis

«Fierce Creatures» nimmt das Dilbert-Prinzip auf. Vince McCain ist der Idiot, der bei Octopus Inc. im Kader sitzt. Mit einer für US-Firmen nicht unüblichen Marketinglawine versucht er, dem Zoo den nötigen Profit abzupressen. Doch seine Strategie setzt er so schwachsinnig in die Tat um, dass er den Zoo fast ruiniert. Gute Komödien leben von schamlosen Übertreibungen und exzentrischen Charakteren. Zum Beispiel ging es Otto in «A Fish Called Wanda» erklärtermassen absolut gegen den Strich, wenn man ihn «dumm» nannte. Und natürlich eskalierte die Situation jedesmal, wenn das fragliche Wort trotzdem ausgesprochen wurde.

Was die Stärke bei «Wanda» war, ist die Schwäche bei «Fierce Creatures». Die einzelnen Figuren sind nicht komisch genug. Aus ihren Konfrontationen ergeben sich zuwenig witzige Situationen. So bleibt das Feuerwerk aus. Die Pointen verpuffen brav in einem überlangen Mittelteil. Sie strotzen nicht, wie bei «Wanda» manchmal, vor schlechtem Geschmack. Da ist auch nichts von der Häme eines Dilbert zu sehen, der seine Zoten auf Kosten der Multis und ihrer Management-Irrwege abfeuert. «Fierce Creatures» ist politisch korrekt und gut gemeint. Doch eine Komödie, die bloss gut gemeint ist, ist nicht gut genug.

Am Schluss, als sich Lee und Willa in den Armen liegen, macht Lee einen Versprecher, der auf «A Fish Called Wanda» anspielt. «Ich muss dich warnen Wanda, es ist lange her, dass ich mit nur *einer* Frau im Bett war». Hätte er Willa am Anfang mit Wanda verwechselt, wäre das ja noch zum Lachen gewesen. An dieser Stelle aber, nachdem klar ist, dass der Film bloss eine Kopie des Erfolgsproduktes geworden ist, wirkt der Lapsus ungewollt überflüssig. Im Presseheft sagt Kevin Kline, er habe nach «A Fish Called Wanda» einen «equal, not a sequal» machen wollen. Gelungen ist ihm nun ein «wanda-wannabe». ■

Hamlet

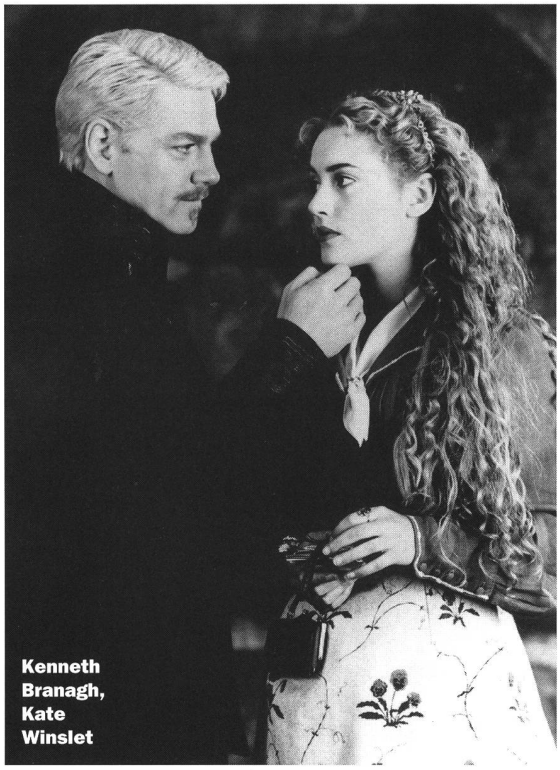
Regie: Kenneth Branagh
Grossbritannien/USA 1996

Alexander Sury

Bis heute ist die Rolle des Hamlet in Grossbritannien das exklusive Eintrittsbillet, das über die Aufnahme in den erlauchten Kreis der besten Mimen entscheidet. Wer diese Herausforderung erfolgreich besteht, gehört zum Club. Seit 400 Jahren übergeben sich Legionen von Hamlet-Interpreten den Stab, und Sir Laurence Olivier nahm 1948 auch die Herausforderung des Mediums Film an. Wie Olivier ist Kenneth Branagh Regisseur und Hauptdarsteller in Personalunion. Nicht zuletzt erinnert auch sein Erscheinungsbild – platinblonde Haare und eine geistreiche Dandy-Attitüde – auf frappante Weise an Oliviers Film-Hamlet.

Knapp sieben Jahre nach der bislang letzten «Hamlet»-Adaption für die Leinwand – Franco Zeffirellis erstaunlich kraftvoller Version von 1990, mit einem wohltuend untragischen Mel Gibson in der Hauptrolle – muss eine erneute filmische Umsetzung überzeugende Argumente ins Feld führen. Branagh hat sich für eine moderate Aktualisierung entschieden und die Handlung aus der Zeitwende von ausgehendem Mittelalter und anbrechender Neuzeit ins 19. Jahrhundert verlegt. Sein Argument: Die zeitliche Nähe soll dem Publikum den Zugang erleichtern, ohne dass die notwendige historische Distanz, die Shakespeares Sprache plausibel mache, geopfert werden müsse. Die Sorge um das beschränkte Einfühlungsvermögen des modernen Menschen in vergangene Epochen in Ehren, aber das ist ein durchsichtiger Vorwand, um vom Hauptmotiv für die zeitliche Annäherung an die Gegenwart abzulenken: dem hemmungslosen Schwelgen in einer Ausstattungsorgie mit farbenprächtigen Kostümen und atemberaubenden Interieurs.

Was die Ankündigung betrifft, erstmals werde «Hamlet» ohne Kürzung auf der Leinwand zu sehen sein: Ein authentischer Originaltext ist eine Fiktion – die Eigendynamik des *work in progress* kennzeichnet ja gerade das Elisabethanische Theater. Und überhaupt: Seit wann hängt die Güte einer Hamlet-Adaption von der integralen Textvorlage ab? Vorsicht scheint angesichts dieses Verkaufsarguments angezeigt.



Kenneth Branagh, Kate Winslet

«Es ist etwas faul im Staate Dänemark», ahnt der Soldat Marcellus (Jack Lemmon), nachdem der Geist von Hamlets Vater dem Sohn seinen gewaltsamen Tod offenbart hat. Eine Rachetragödie nimmt ihren Lauf. Helsingør ist ein Hofstaat im freien Fall der Dekadenz, äusserer Pomp und verschwenderischer Reichtum kaschieren den Zerfall der Herrscherfamilie nur unzureichend. Hamlets Onkel (Derek Jacobi) hat seinen eigenen Bruder getötet und – was Hamlets ohnmächtige Wut und seinen Weltekel noch steigert – wenige Wochen nach der Beisetzung Hamlets Mutter, Königin Gertrude (Julie Christie), geheiratet. Hamlet entfacht mit fingierter geistiger Umnachtung eine Katastrophe, der auch seine geliebte Ophelia (Kate Winslet) zum Opfer fällt. Als Tochter des intriganten Premierministers Polonius (Richard Briers) flüchtet sie ob dieser aus den Fugen geratenen Welt in den Wahnsinn und wählt den Freitod. Dem inneren Zerfall des Herrscherhauses entspricht die äussere Bedrohung durch den jungen norwegischen Prinzen Fortinbras (Rufus Sewell), der eine unverbrauchte, aufstrebende Macht verkörpert. Dänemark rüstet auf. Der Bauch des Schlosses ist eine gigantische Waffenschmiede.

Auch Branagh rüstet auf und mobilisiert eine beeindrukkende Kinomaschinerie, um seine «Hamlet»-Version zu einem Gesamtkunstwerk zu veredeln. Das 70mm-Breitwandformat präsentiert die opulente Ausstattung aufs Trefflichste und steuert erlesene Tableaus von Winterlandschaften bei. Ein imposantes Barockschloss diente als dekorative Fassade, derweil für die Innenaufnahmen gleich zwei Ateliers miteinander verkoppelt wurden, sodass die Kamera in einer ununterbrochenen Fahrt auf einer Gesamtlänge von 75 Metern den Akteuren zu folgen vermochte.

Eines lässt sich gewiss nicht bestreiten: Branagh kennt seinen «Hamlet». In über 300 Vorstellungen feierte er in dieser Rolle auf der Bühne Triumphe. 1995 überraschte er mit der sympathischen Komödie «In the Bleak Midwinter», in der ein arbeitsloser Schauspieler in einer Kirche eine «Hamlet»-Inszenierung gegen alle Widrigkeiten auf die Beine stellt. Diese lockere Fingerübung nährte die

Billy Crystal

Hoffnung, dass Branagh seine seit Jahren angepeilte Filmversion von «Hamlet» nicht als monumentales Marmordenkmal zu inszenieren gedachte. Monumentalismus ist aber leider das Stichwort. Der Beginn: Die Nachtwache der Soldaten verlegt Branagh von der Terrasse vor das Haupttor. Der Geist von Hamlets Vater erscheint den Soldaten. Aber es ist kein gewöhnlicher Geist, sondern ein riesenhaftes, gepanzertes Monstrum. Oder das Finale: Während sich im Fechtsaal die Königsfamilie gegenseitig auszulöschen anschickt, rücken die Truppen des norwegischen Prinzen Fortinbras näher und erstürmen schliesslich den Palast. Branagh will die Übernahme der Macht in Dänemark mit einer überlangen Parallelmontage als furioses Spektakel inszenieren und trumpft mit pompösen Totalen von trampelnden Zinnsoldaten auf.

Der Monumentalismus lässt sich auch auf der schauspielerischen Ebene beobachten. Das für Hamlet charakteristische Mischverhältnis aus Aggression und Melancholie vermag Branagh nicht überzeugend herzustellen. Seine innere Hochspannung verrät wenig über die existentielle Zerrissenheit des Dänenprinzes, sie entlädt sich allzu oft im hektischen Imponiergehabe des Platzhirsches. Es ist diese genialische Pose des Kraftmeiers, die Branagh sowohl als Hauptdarsteller als auch als Regisseur straucheln lässt. Bei aller Kritik gibt es aber auch packende Rollenporträts. Allen voran das weibliche Kraftzentrum des Stücks: Als anrührend-natürliche Ophelia überzeugt Kate Winslet wohl die letzten Skeptiker, dass mit ihr eine grosse Schauspielerin heranreift, die die Gabe besitzt, mit einer umwerfenden Präsenz komplizierteste Rollenporträts aus einem Guss zu entwickeln.

Wie bei «Much Ado about Nothing» (1993) vollzieht Branagh einen transatlantischen Schulterschluss von Hollywood-Stars und Stützen der britischen Theateraristokratie. Was bei der leichtfüssigen, in der sommerlichen Toskana angesiedelten Komödie glänzend funktionierte, erweist sich bei «Hamlet» als folgenschwerer Missgriff. Die Auftritte der kalifornischen Shakespeare-Touristen – wie Billy Crystals als Totengräber oder Robin Williams' als geckenhafte Hofschranze Osrik – mögen isolierte Kabinettstückchen sein, diese «Nummernrevue» steht aber in einem krassen Gegensatz zu Branaghs Intention, mit prominent besetzten Nebenrollen die Aufmerksamkeit des Publikums zu erhöhen. Das Gegenteil ist der Fall: Ist ein Kurzauftritt vorüber, hält man, ganz trunken ob dieser Starparade, bereits Ausschau nach der nächsten Attraktion und wird vom Gang der Handlung gänzlich abgelenkt. Branagh muss sich den Vorwurf gefallen lassen, ein Starensemble allein mit Blick auf die Vermarktung (in den USA) zusammengestellt zu haben.

Die Bilanz fällt ernüchternd aus. Der Schauspieler Branagh verwechselt oft Lautstärke mit Intensität, die Ausstattung setzt auf Quantität statt Qualität, und der Regisseur Branagh schliesslich vergisst ob seiner penetrant hervorgehobenen Werktreue, dass von ihm Entscheidungen erwartet werden. Laurence Olivier hat dies 1948 vorgemacht. Er strich kurzerhand Fortinbras sowie Hamlets Jugendfreunde Rosencrantz und Guildenstern und liess die Monologe von Hamlet von einer *voice-over* aus dem *off* sprechen. Das waren zwar umstrittene, aber zumindest eindeutige Akzente im Dienste einer künstlerischen Aussage. Mit dem Stilmittel der Rückblende betreibt Branagh eine auf Dauer ärgerliche Verdoppelung der Aussagen. Was bereits über das Wort transportiert wird, muss sogleich noch illustriert werden: Ophelia und Hamlet beim Liebesspiel oder Hamlet als Kind mit dem Hofnarren spielend, dessen Schädel er auf dem Friedhof in Händen hält. Dieser fatale Hang, teils erzählte, teils nur zu erahnende Vorgeschichten visuell eindeutig zu fixieren, läuft auf eine autoritäre Führung von Zuschauerinnen und Zuschauern hinaus. Es ist gerade die Kunst der Reduktion und der Aussparung, von der eine überzeugende (filmische) Lesart lebt. Da werden keine Fragen offen gelassen – und dies just bei einer Vorlage, die von offenen Fragen lebt. Kenneth Branaghs auf Hochglanz polierter «Hamlet» erinnert an eine dieser unnatürlich leuchtenden Apfelsorten. Die glänzende Oberfläche verbirgt einen Mangel an eigenständigem Geschmack. Beim Verzehr macht sich Ernüchterung breit. Es ist etwas faul in diesem Apfel. ■

Kenneth Branagh, Julie Christie

Persuasion

Verführung

Regie: Roger Mitchell
Grossbritannien 1995

Kaba Roessler

Und noch eine Verfilmung eines Jane-Austen-Romans, noch eine Geschichte aus dem letzten Jahrhundert mit einer Frauenfigur im Zentrum der Handlung, die sich um Heirat und Liebe dreht und – neben Douglas McGraths «Emma» (1995, ZOOM 3/97), Robert Z. Leonards «Pride and Prejudice» (1995) und Ang Lees «Sense and Sensibility» (1995, ZOOM 3/96) – noch eine gelungene Romanverfilmung.

Der letzte 1816 vollendete und zwei Jahre später postum erschienene Roman von Jane Austen, «Persuasion» (auch bekannt als «Anne Elliot»), ist eine zynische, aber auch witzige und romantische Kritik an den überkommenen gesellschaftlichen Konventionen des englischen Adels des 19. Jahrhunderts. Jane Austen war selber Teil dieser untergehenden Schicht und lebte als unverheiratete Frau, von ihrer tödlichen Krankheit bereits gezeichnet, am Rande der Gesellschaft. In «Persuasion» vertritt sie einen liberalen, modernen Standpunkt. Sie plädiert dafür, dass eine hervorragende Stellung in der Gesellschaft nicht durch Geburt und Besitz erworben wird (selbstredend ausschliesslich durch das männliche Geschlecht), sondern durch individuelles Handeln und Verhalten. Der von England ausgehende Kapitalismus der Frühindustrialisierung greift zurück auf unternehmerisches Denken und Eigeninitiative, die den Reichtum und die Macht Englands neu begründen. Auf der anderen Seite der Erfolgsgeschichte stehen die Verlierer, neben dem verarmten Landadel vor allem die Masse der Proletarier, die jedoch in Jane Austens Roman nur am Rande erscheinen. Den Typus des bürgerlichen Emporkömmlings verkörpert Kapitän Wentworth (Ciaran Hinds). Repräsentant des Landadels ist Sir Elliot (Corin Redgrave), der eitle, selbstsüchtige Vater von Anne (Amanda Root). Verknüpft sind die Schicksale des Kapitäns und der Familie Elliot durch eine (zu Beginn der Filmhandlung) acht Jahre zurückliegende, unglücklich beendete Liebesgeschichte: Wentworth war von geringerem Stand und ohne Vermögen. Auf Drängen ihrer Familie hatte Anne damals seinen Heiratsantrag – den Ruf ihres Herzens missachtend – abgelehnt.

Amanda Root

Nach den für die Engländer erfolgreichen Napoleonischen Seeschlachten hat sich das Blatt gewendet: Wentworth kehrt als wohlhabender Marineoffizier zurück und gilt als gute Partie; die Elliots hingegen stehen kurz vor dem Ruin. Um den Konkurs abzuwehren wird der Herrensitz vermietet. Das mondäne Bath wird neuer Aufenthaltsort der Familie. Die älteste Tochter, Anne, gilt mit ihren 27 Jahren bald schon als alte Jungfer. Ihre Familie mag die introvertierte, intelligente Frau sowieso nicht besonders und schiebt sie vorerst ab zu ihrer jüngeren, verheirateten hypochondrischen Schwester Mary (Sophie Thompson).

Ist Anne Elliot im ersten Teil eine beinahe stumme Rolle zugedacht, in Gestik und Mimik hervorragend interpretiert von Amanda Root, so ändert sich das im Verlauf des zweiten Teils. Anne äussert sich in einer Schlüsselszene dahingehend, dass Männer gegenüber Frauen immer schon den Vorteil hatten, ihre eigene Version der Geschichte erzählen zu können. Nun will auch sie ihre Geschichte selber schreiben und wird aktiv. Der Marineoffizier, auf seinem Schiff Befehlshaber über Hunderte von Seeleuten, bewegt sich auf dem gesellschaftlichen Parkett sehr unsicher; beinahe läuft er gar in den falschen Hafen der Ehe ein. Nicht er ist es, der das Ruder des Schicksals herumzureissen vermag, sondern Anne steuert das Schiff des gemeinsamen Glücks in den Hafen.

Ciaran Hinds, Amanda Root,

Dankbar ist man dem Regisseur Roger Mitchell, dass er auf eine überschwengliche Kostüminszenierung zugunsten einer natürlichen Darstellungsweise verzichtet hat. Die spärlichen Landschaftsaufnahmen, dafür zahlreiche Innenaufnahmen und mittlere Einstellungsgrössen, das Fehlen epischer Bilder verraten indes, dass hier eine ursprünglich nur für die Fernseh-Ausstrahlung vorgesehene BBC-Produktion vorliegt. Anderseits schadet die schlichte, von guten schauspielerischen Leistungen profitierende Adaption mit sorgfältiger Ausarbeitung der Nebenhandlungen der Geschichte keineswegs. Jane Austen setzte sich wie ihre Romanfigur Anne zwar für die damals neue Idee der romantischen Liebesheirat ein. Aber in Briefwechseln hatte sie sich des öfteren über elegische, damals in Mode kommende romantische Landschaftsbeschreibungen von Kollegen mokiert und könnte somit durchaus Gefallen finden an der schlichten, kammerspielartigen Inszenierung. ■

Brigands, chapitre VII

Briganten

Regie: Otar Iosseliani
F/Russland/I/CH/Georgien 1996

Roger Fischer

«On ne fait pas d'omelette sans casser des oeufs»
Drehbuchzeile

Vano: «Schiesst du auf die Leute?»
Soldat: «Auf den Feind!»
Vano: «Bravo!»
Filmdialog

«Brigands, chapitre VII» ist Otar Iosselianis siebter Kinospielfilm, der von Banditen handelt. Bis anhin spielten Kriminelle zwar eine eher periphere Rolle, hier aber sind sie ins Zentrum gerückt. Und weil Iosseliani an ihrem klar lokalisierten Beispiel die immer wiederkehrende (selbst-)zerstörerische Machtgier des Menschen vorführt, ist «Brigands» auch ein grosses Paradox: georgisch und zugleich universell; hyperrealistisch und gleichzeitig eine Parabel.

Die emotionslose und distanzierte Betrachtung der meist assoziativ verknüpften Episoden, in denen Folter, Krieg, Mord und Totschlag dominieren, hüllt die Geschichte in eine leise, aber tief melancholische Ironie. Trotzdem macht einem diese absurde Akkumulation von Gewalt immer wieder und plötzlich zu schaffen, denn sie erschreckt – als Parabel getarnt – manchmal als unmittelbare Gegenwart. Ähnlich strukturiert wie «Les favoris de la lune» (1984), in dem sich alles um ein gestohlenes Porträt drehte, erscheint «Brigands» als eine fiktionale Weiterführung des vierstündigen Fernsehfilms «Seule Géorgie», in dem Iosseliani 1994 die Geschichte seines Landes dokumentarisch aufarbeitete.

In «Brigands», diesem transhistorischen Reigen der menschlichen Willkür, bilden die stalinistischen dreissiger Jahre den «georgischen Knotenpunkt» – was nicht erstaunt, schliesslich war Stalin Georgier. Die verschiedenen im feudalen Mittelalter und in der heutigen Zeit spielenden Sequenzen können als Prolog und Epilog zu diesem Mittelteil verstanden werden. Wie in Lindsay Andersons brechtschem «O Lucky Man!» (1972), mit dem «Brigands» noch einiges mehr gemeinsam hat, tauchen die gleichen Personen in ständig wechselnden Rollen immer wieder auf. Doch während Anderson der Hauptfigur Travis auf seiner geografischen Reise durch England folgt, unternimmt Iosseliani eine georgischen Zeitreise.

Dabei wird Vano (Amiran Amiranaschwili), den man als König kennenlernt, zum Führer durch die Zeiten, meistens als Henker, ab und zu auch als Opfer. Dabei scheint er sich immer bewusster zu werden, dass dieses Zeitenkarrussel, in dem er sich bewegt – dieser zirkulierende Karma-Zirkus – Übergänge kennt, die den Schritt von der Vergangenheit in die Gegenwart, von der Gegenwart in die Vergangenheit möglich machen: Schläft man nicht in der Todeszelle Stalins ein und wacht im Mittelalter auf? Hört man nicht die modernsten russischen Bomben vom Schlafgemach des Königs aus? Oder ist das Leben nur ein Traum wie bei Calderón, das heisst die pure Realität? Es gibt genug Anzeichen, dass das Absurde, das Unglaubliche wahrer ist, als man es gerne hätte. Auch für Vano gibt es einige unknackbare Nüsse, so zum Beispiel ein gemaltes Porträt des georgischen Königs, auf das ein Flüchtling und Vano (jetzt ein Clochard) in einem Pariser Antiquitätengeschäft stossen und das ihm bis aufs ergraute Barthaar gleicht...

Während Iosseliani seine Figuren zusehends einkreist, hebt er gleichzeitig die Grenze zwischen Abbild und Wirklichkeit, Traum und Realität, Parabel und Dokument, Anfang und Ende auf. Mit diesem Abgleiten ins Phantastische berührt er die Urangst vor der *unwirklichen Wirklichkeit.* Des Menschen Bestreben ist es ja gerade, mit Hilfe von klar strukturierten, meist linearen Geschichten – mit Geschichte – die ursprüngliche Absurdität des Lebens zu bannen. Das ist es auch, was Hollywood so mächtig macht: der Befriedigung dieses Bedürfnisses nach Sinn immer aufs Neue so genial, aber sklavisch zu dienen.

Indem Iosseliani hingegen die sinnstiftenden Konturen aufweicht, kein definitives Ende setzt und die Geschichte weiter auffächert, wirft er sie auf Zuschauerinnen und Zuschauer zurück: Das Kinopublikum wird ein Teil von ihr. Ähnlich wie bei Diego Velázquez' Gemälde «Las Meninas» schaut man in den Spiegel und entdeckt sich selber plötzlich als Machthaber, als fette, rauchende, schnauzbärtige Männer mit Anzug und Krawatte im Kinosaal. Wo sonst würde dieser Film beginnen, wo sonst hörte er auf? ■

When We Were Kings

Regie: Leon Gast, Taylor Hackford
USA 1996

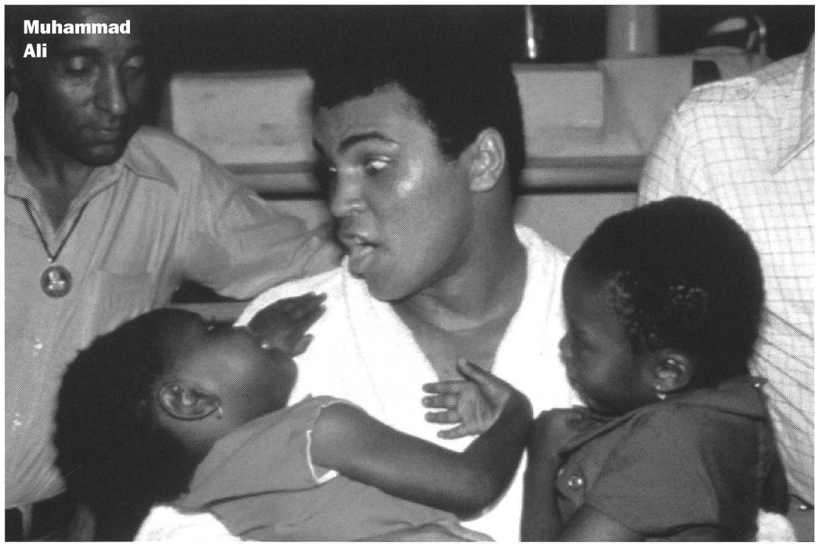
Michael Lang

«Ich bin schön, ich bin schnell, ich bin unbesiegbar» – so sprach der Boxer Cassius Clay alias Muhammad Ali. Am 17. Januar 1942 wurde er in Louisville, Kentucky, als Sohn eines Schriftenmalers geboren. 1960 gewann der Modellathlet an den Olympischen Spielen in Rom die Goldmedaille im Halbschwergewicht. 1964 entriss er dem Champion im Schwergewicht, Sonny Liston, die Weltmeisterkrone bei den *professionals*. Er trat der religiösen Gruppierung «Black Muslims» bei und nannte sich fortan Muhammad Ali. 1967 – die USA waren tief im Vietnamkrieg verstrickt – verweigerte er, unter Angabe von religiösen Gründen, den Wehrdienst. Dafür wurde er von einem Bundesschwurgericht zu fünf Jahren Gefängnis verurteilt, die Boxverbände entzogen ihm alle Titel. Ali ging in die Berufung und musste die Haftstrafe nicht antreten.

1970 dann wurde das Urteil vom Obersten Gerichtshof der USA – wegen eines Formfehlers – aufgehoben. Ali wurde rehabilitiert und avancierte zu einem respektierten Wortführer der schwarzen Minderheit. Zugleich schickte er sich an, den WM-Titel im Schwergewicht zurückholen. Nach diversen Aufbaukämpfen trat er am 30. Oktober 1974, im Alter von 32, in Kinshasa (Zaire, heute: Kongo) gegen den sechs Jahre jüngeren, hoch favorisierten Titelhalter George Foreman an. Nach einem strategisch brillanten, auf Zermürbungswirkung angelegten Kampf gewann er in der achten Runde durch K.o.

Der Kampf selber ist sportjournalistisch oft dokumentiert worden, aber erst nach 22 Jahren war dieses Film-Feature über die Hintergründe der Ereignisses im Land des Diktators Sese-Seko Mobutu fertiggestellt. Der New Yorker Filmemacher Leon Gast hatte 1974 rund 100'000 Meter Film belichtet. Er konnte das Material jedoch aus finanziellen Gründen erst Ende der achtziger Jahre überhaupt entwickeln und 1996 – wiederum nach zahlreichen konzeptionellen Änderungen – die Endfassung gemeinsam mit dem Spielfilm-Regisseur Taylor Hackford fertigstellen.

«When We Were Kings» ist einerseits ein stimmiges Porträt über das Boxer-Phänomen Muhammad Ali geworden, zum anderen ein faszinierendes Spiegelbild eines *events*, wie es Afrika zuvor nie gesehen hatte (der Umstand, dass der Kampf in Zaire stattfand, erhielt – zumindest für Afroamerikaner – eine politische Dimension). Der Film dokumentiert zudem einen Vorgang, der gewissermassen den Anfang aller heute gängigen multimedialen und globalen Vermarktungsphilosophien des sportlichen Showbusiness bildet. Gezeigt wird, wie der schlitzohrige (heute noch aktive Boxpromotor) Don King mit Zaires geltungssüchtigem (kürzlich entmachtetem) Regierungschef Mobutu einen Deal ausmachte: Der Potentat kam zu einem propagandistisch auswertbaren Medienfeuerwerk und übernahm dafür die Gagen der Faustkämpfer (10 Millionen Dollar). Dass das Geld gut investiert war, zeigte sich bald.


Muhammad Ali

Foreman und Ali waren populäre schwarze Boxer, die völlig kontroverse ideologische Couleurs verkörperten. Foreman galt als automatenhaft und als Liebling des weissen Establishments. Ali dagegen war der tänzelnde, balletthafte Box-Amadeus mit der frechen Lippe. Er rezitierte Gedichte, verhöhnte seine Gegner noch während des Kampfes und scheute auch vor politischen Statements nicht zurück. In «When We Were Kings» werden die Charaktere beider Kämpfer skizziert, wobei das Schwergewicht eindeutig bei Ali, dem Meister der Selbstdarstellung, liegt.

Im Rückblick gesehen ist Leon Gasts Recherche nicht zuletzt deshalb interessant, weil sie Zeugnis davon gibt, wie das Schicksal gewissermassen Regie führen kann: Ali und Foreman hätten sich am 25. September 1974 gegenüberstehen sollen. Doch Tage vor dem Termin verletzte sich der Weltmeister im Training, und der Fight wurde um sechs Wochen verschoben. Ali, clever wie immer, nutzte die Wartezeit und inszenierte ein propagandistisches Sperrfeuer gegen Foreman. Er setzte seinen Gegner verbal unter Druck und infizierte die begeisterte Bevölkerung in Kinshasa mit dem berühmt gewordenen Slogan «Ali, bomaye» (Ali, töte ihn).

In «When We Were Kings» wird auch das illustre Rahmenprogramm (das Leon Gast ursprünglich zum Zentrum

Muhammad Ali

seines Films machen wollte) erstmals ausgiebig dokumentiert. Mit dem Boxer-Tross reiste nämlich viel Musikprominenz nach Zaire: B.B. King, James Brown, The Spinners, Miriam Makeba, The Jazz Crusaders. Warum? Der gerissene Don King wollte ein alternatives «Woodstock» in Zaire, eine Show mit Sound und Sport, eine friedliche «Black Power»-Demonstration.

«When We Were Kings» beinhaltet virtuos montiertes Bildmaterial, ergänzt durch nachträglich eingeholte Statements. Es äussern sich etwa der Schriftsteller Norman Mailer (der damals vor Ort exklusiv berichtet hatte) oder der Filmemacher Spike Lee, der einen Bogen in die Gegenwart schlägt. Zu sehen sind aber auch Live-Konzertmitschnitte der oben erwähnten Solisten und Gruppen. Das Ganze ergibt einen informativen, glaubwürdigen Dokumentarfilm, der auch wahre Box-Liebhaber nicht enttäuscht. Dass Gast sich spürbar und nahezu kritiklos vor der sportiven und menschlichen Persönlichkeit Muhammad Ali verbeugt, erweist sich nicht als Nachteil, weil sich diese Ehrerbietung nie in billiger Heldenverklärung erschöpft. Kurz gesagt: Der Film zeigt an einem unvergessenen Beispiel auf, wie bedenkenswert die Interdependenzen zwischen sportlich-populär-kulturellen Phänomenen und realpolitischen Gegebenheiten sind.

Nachtrag: «When We Were Kings» wurde dieses Jahr mit dem Oscar für den besten Dokumentarfilm ausgezeichnet, im anrührenden Beisein der Ex-Kontrahenten George Foreman und Muhammad Ali. Der Verlierer von Kinshasa und Laienprediger Foreman steht im Alter von 50 immer noch im Boxring. Der damalige Sieger, Ali, wird von der Parkinson-Krankheit gebeutelt; volkstümliche Helden sind sie beide geblieben. ■

Inserat

CineZoo

CineZoo
FRIEDA GRAFE Ein Wilderer – Jean Painlevé, 1902 bis 1989
VINZENZ HEDIGER Großwildjagd
ANNETTE FÖRSTER What's up, dog?
PETER PURTSCHERT »I even lost my cat«
CHRISTINE N. BRINCKMANN Empathie mit dem Tier
CHRISTOPH SCHAUB Kino – Zoo

Nocturne
DOROTHEE WENNER Mein Freund Schwarzenegger
FELIX KELLER Grenzen im Science Fiction
MARION STRUNK Inszenierung der Kälte

CH-Fenster
ANTOINE DUPLAN »Un certain regard romand«
FREDI MURER Cyberworld

Filmbrief...
GOFFREDO FOFI ... aus Italien: Das italienische Kino nach Fellini
KEVIN ROCKETT ... aus Irland: Das irische Kino in drei Etappen

Index DORIS SENN (Redaktion) Kritischer Index der Schweizer Produktion 1995/1996

CINEMA 42 CineZoo, ISBN 3-87877-896-1, 180 Seiten, viele Abb., franz. Broschur, Fadenheftung, CHF 30 (+Versandkostenanteil). In Ihrer Buchhandlung oder direkt beim Verlag: Stroemfeld Verlag, Oetlingerstr. 19, 4007 Basel, Fax 061 691 24 06

CINEMA
Stroemfeld/Roter Stern

Jack

Regie: Francis Ford Coppola
USA 1996

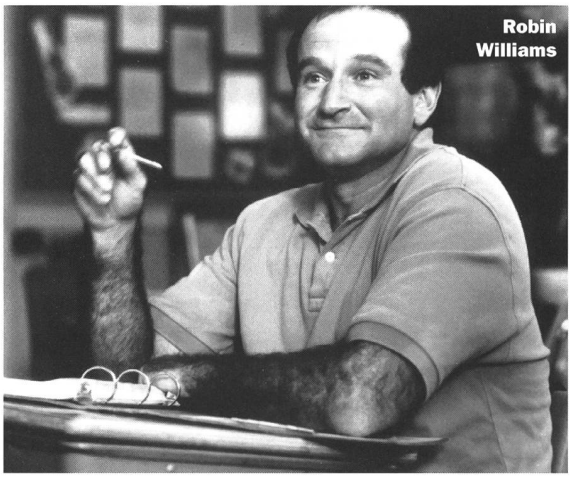
Pascal Trächslin

Auf der Erkenntnis, dass nicht die Länge, sondern die Qualität den Wert eines Lebens bestimmt, basiert der von autobiografischen Erfahrungen geprägte Film des Amerikaners Francis Ford Coppola. In «Jack», dem ersten Film nach einer vierjährigen Regiepause, erzählt er in Form einer komischen Parabel, mit der er bei seinem phantastischen Märchen «Peggy Sue Got Married» (USA 1986) anknüpft, die Geschichte eines Jungen, der durch einen fiktiven genetischen Fehler viermal schneller altert als andere Menschen.

Obwohl ein zehnjähriger Lausbub, steckt Jack (Robin Williams) in der Hülle eines reifen, ausgewachsenen Mannes. Wegen seines sonderbaren Äusseren wächst er, von der Aussenwelt abgeschottet, im Hause seiner liebevollen Eltern auf. Er lebt in der Welt der Erwachsenen, der er äusserlich ja auch angehört. Seine Spielgefährten sind seine Mutter Karen (Diane Lane), sein Vater Brian (Brian Kerwin) und sein Privatlehrer Woodruff (Bill Cosby), zugleich sein bester Kumpel und Beichtonkel.

Mit dem von Woodruff forcierten Eintritt in eine öffentliche Schule beginnt für Jack das grosse Abenteuer Leben. Doch nur schon der Weg in die Gemeinschaft seiner Altersgenossen erweist sich als ungemein steinig und ist von allerlei (komischen) Unwegsamkeiten gepflastert. Erst ein Basketballspiel, dass seine Schulkameraden nur dank seiner Grösse gewinnen können, verschafft ihm Respekt und Anerkennung. Sie merken, dass Jack trotz seines ungewöhnlichen Äusseren eigentlich ein ganz passabler Kerl ist, ja dass dieses sogar grosse Vorteile mit sich bringt. So wird er von einem Freund, dessen Versetzung akut gefährdet ist, eingespannt, um vor dessen Mutter den Rektor zu mimen, oder er muss am Kiosk für die ganze Truppe Pornohefte kaufen.

Trotz der Akzeptanz seiner Mitschüler ist sein unbeschwertes Leben nur von kurzer Dauer. Beim Aufsatzthema «Was ich einmal machen will» ereilt ihn die Einsicht, dass sein Leben viermal kürzer sein wird als das seiner Freunde. Er verfällt in eine tiefe Agonie, zieht sich völlig von der Aussenwelt zurück. Erst die Einsicht, die ihm zur Verfügung stehende Zeit optimal zu nutzen und das beste aus seinen Möglichkeiten herauszuholen, verleiht Jack neuen Lebensmut und bringt ihn in die Gemeinschaft seiner Mitmenschen zurück.


Robin Williams

Sein Interesse an diesem Stoff und dessen Botschaft gründet wohl in Coppolas direktem Bezug zu dieser Thematik: Einerseits löste der Tod seines 22jährigen Sohnes Gio, dem dieser Film gewidmet ist, eine vertiefte Auseinandersetzung mit der Frage nach dem Zusammenhang von Lebensdauer und -qualität aus. Andererseits konnte der Regisseur eine leidvolle Jugenderfahrung verarbeiten: Da er mit neun Jahren an Kinderlähmung erkrankte, wurde er – wie Jack – von der Aussenwelt isoliert und musste die meiste Zeit vor dem heimischen Fernseher verbringen. Bei der Lektüre des ihm angebotenen Drehbuchs fühlte er darum wohl sofort eine geistige Verwandtschaft mit dem Jungen.

Der Reiz dieser Komödie liegt eindeutig in der Figur des Kind-Mannes Jack. Robin Williams ist die Rolle auf den Leib geschrieben und er spielt sie hervorragend. Der manchmal zum *overacting* tendierende Schauspieler glänzt hier mit einer feinen Zurückhaltung. So gelingt es ihm gerade auch in den traurigeren Momenten, den zehnjährigen Jungen mittels kleinen Gesten und sanften Blicken überzeugend darzustellen.

Handwerklich perfekt inszeniert, wird der Film von immer wiederkehrenden Einstellungen getragen, die als Leitmotive seine Thematik veranschaulichen: Die Vergänglichkeit der Zeit und des Lebens wird mit im Zeitraffer aufgenommenen vorüberfliegenden Wolken und sterbenden Schmetterlingen symbolisiert. Doch auch die gekonnte Inszenierung kann nicht alle Schwächen des Drehbuchs überdecken. Insbesondere in den letzten Minuten, nach einem Zeitsprung zu Jacks College-Abschlussfeier, gerät die Geschichte in ein seichtes und kitschiges Fahrwasser. Die wiederholt verkündete Botschaft, das Kind im Manne doch vermehrt rauszulassen, steht in ihrer Trivialität in krassem Widerspruch zum Vorangegangenen.

Die eigentliche Stärke von «Jack» liegt im subtilen Humor, in seinen feinen Zwischentönen und der über weite Strecken geglückten Kombination von komischen Momenten und metaphysischen Fragen. Dieser Film, der auf den ersten Blick so unbeschwert und vergnüglich daherkommt, offenbart mit seinen Gedanken über die Vergänglichkeit des Lebens einen gewissen Tiefgang – eine lobenswerte Ausnahme in diesem zur Zeit eher von platten Witzen und derben Sprüchen geprägten Komödiengenre. ■

Set It Off

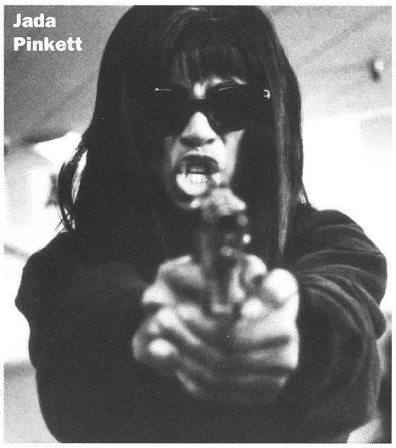
Regie: F. Gary Gray
USA 1996

Daniel Kothenschulte

Dem Gangsterpaar Bonnie und Clyde, dessen gewaltsame Ausbruchsutopien eine kaum ermessliche Nachkommenschaft moderner Leinwand-Desperados inspirierte, wurde nicht umsonst zur bewegten 68er Zeit ein filmisches Denkmal gesetzt. Kompromisslose Liebe und ein unersättlicher Freiheitsdrang erschienen als wirksames Gegengewicht zu einer als zwanghaft angesehenen Gesellschaftsordnung. Für das Kino bieten solch anarchische Heroen eine besondere Chance: Wenn schon den Protagonisten nichts heilig ist, dann ist auch in der Filmdramaturgie alles möglich. Der Quentin-Tarantino-Schule war diese Idee hochwillkommen, doch sie löste sie zugleich von ihrer sozialen Einbindung. Über das Lumpenproletariat durfte nun gelacht werden, Mitleid für die Zukurzgekommenen schien fehl am Platze.

Obwohl «Set It Off» als weiterer rasanter Actionfilm über Amateurgangster zweifellos in dieser Zeitströmung seinen Platz findet, unterscheidet er sich doch in einem entscheidenden Punkt von seiner cineastischen Zeitgenossenschaft. Die Hauptpersonen, vier schwarze Frauen, die seit ihrer Kindheit befreundet sind, entstammen den Slums von Los Angeles. Alle sind sie in eine besondere Notlage geraten, die ihre Entscheidung, Bankräuberinnen zu werden, zwar nicht moralisch, aber psychologisch motiviert. Als eine der Frauen ihren Job in einer Reinigungsfirma unverschuldet verliert, und der Bruder einer der Freundinnen – ein junger Student – irrtümlich von der Polizei erschossen wird, ist die Sache für die vier klar – und der reibungslose Ablauf ihres ersten Raubzugs ist durchaus ermutigend. Als allerdings die erbeuteten 12'000 Dollar aufgebraucht sind, nimmt das Drama seinen Lauf: Bei einem zweiten Bankraub, der fast in der Katastrophe endet, werden sie identifiziert und entkommen nur mit knapper Not; nicht einmal eine nennenswerte Beute haben sie gemacht, die ihnen die Flucht ins Ausland erlauben könnte. Ein letzter, gross angelegter Coup führt unweigerlich in die Tragödie: Jener Polizeidetektiv, der für die sinnlose Tötung des Studenten verantwortlich gewesen war, lauert ihnen auf.

In seiner vorhersehbaren Tragik steht dieser Film durchaus in der Tradition von Arthur Penns «Bonnie und Clyde» (1968). Auch an Ridley Scotts «Thelma & Louise» (1991) könnte man denken, dessen Sympathie für die Heldinnen ebensowenig ein glückliches Ende garantierte. Regisseur Gray trat bis zu seinem Erstlingsfilm, dem überraschend erfolgreichen «Friday» (1995), ausschliesslich mit Video-Clips hervor. Aus diesem Metier hat er sich eine visuelle Erfindungsgabe bewahrt, die zwar selten zu grossen zeitlosen Kinobildern führt, dafür aber ihren Wert im Augenblick beweist. Die sich in «Set It Off» stets erneuernden Bildeindrücke entsprechen der Struktur des unterlegten Rap, dessen drastische Metaphorik den Rhythmus vorgibt.


Jada Pinkett

Gerade wenn Gray vordergründig keinen grösseren Ehrgeiz besitzt, als einen guten Actionfilm zu drehen, besitzt er ein besonderes Auge für die Gesamtheit einer kulturellen Identität, die sich auch in Lifestyle und Musik artikuliert. Es ist tragikomisch und nachvollziehbar, dass man die Gangsterin Cleo (Queen Latifah) letztlich an ihrem Musikgeschmack identifiziert: Wann immer sie ein Auto erbeutet, wirft sie die vorhandenen Pop-CDs aus dem Wagenfenster.

In seinen mitunter gewaltvollen Actionszenen unterscheidet sich «Set It Off» nicht von den Filmen der Tarantino-Schule. Dass er aber in ein vom Mainstreamkino bislang unerschlossenes Milieu führt und dieses mit einer eigenständigen Stilistik porträtiert, macht ihn zu etwas Besonderem: Es ist eine Coolness, die ihren Charakter weniger den Konventionen des Gangsterfilms nachbildet als denen des Musikstils *Gangsta Rap*. Dies allein macht diese Coolness beseelt und nachhaltig emotional. ■

Queen Latifah, Kimberly Elise, Vivica A. Fox, Jada Pinkett

La tregua

Regie: Francesco Rosi
Italien/Frankreich/Deutschland/Schweiz 1997

Franz Ulrich

«Die erste russische Patrouille tauchte gegen Mittag des 27. Januar 1945 in Sichtweite des Lagers auf. Charles und ich entdeckten sie zuerst: Wir waren dabei, die Leiche Sómogyis, des ersten, der aus unserem Raum gestorben war, in das Massengrab zu transportieren. Wir kippten die Bahre auf dem zertretenen Schnee aus, denn da das Grab inzwischen voll war, gab es keine andere Begräbnismöglichkeit. Charles nahm die Mütze ab, um die Lebenden und Toten zu grüssen. Es waren vier junge Soldaten, zu Pferde; vorsichtig ritten sie mit erhobenen Maschinenpistolen die Strasse entlang, die das Lager begrenzte. Als sie den Stacheldraht erreicht hatten, hielten sie an, um sich umzusehen, wechselten scheu ein paar Worte und blickten wieder, von einer seltsamen Befangenheit gebannt, auf die durcheinanderliegenden Leichen, die zerstörten Baracken und wenige Lebende.»

Diese Beschreibung der Befreiung aus dem in Polen gelegenen KZ Auschwitz, mit seinen 39 Aussen- und Nebenlagern eine der schlimmsten Massenvernichtungsstätten der Nazis – vor allem von Juden – steht am Anfang von Primo Levis 1963 erschienenem Bericht (deutsch unter dem Titel «Die Atempause» als dtv-Taschenbuch erhältlich) als auch von Francesco Rosis Filmadaptation. Der 1919 in Turin geborene jüdische Chemiker und spätere Schriftsteller Levi war als Angehöriger der Partisanen von den Deutschen ins Lager Auschwitz verschleppt worden und gehörte zu den wenigen, die diese Hölle überlebten. «Wir waren etwa achthundert, die im Krankenbau von Buna-Monowitz zurückblieben. Davon starben ungefähr fünfhundert infolge ihrer Krankheiten, erfroren oder verhungerten, noch ehe die Russen kamen, und weitere zweihundert starben trotz aller Hilfe in den unmittelbar folgenden Tagen.»

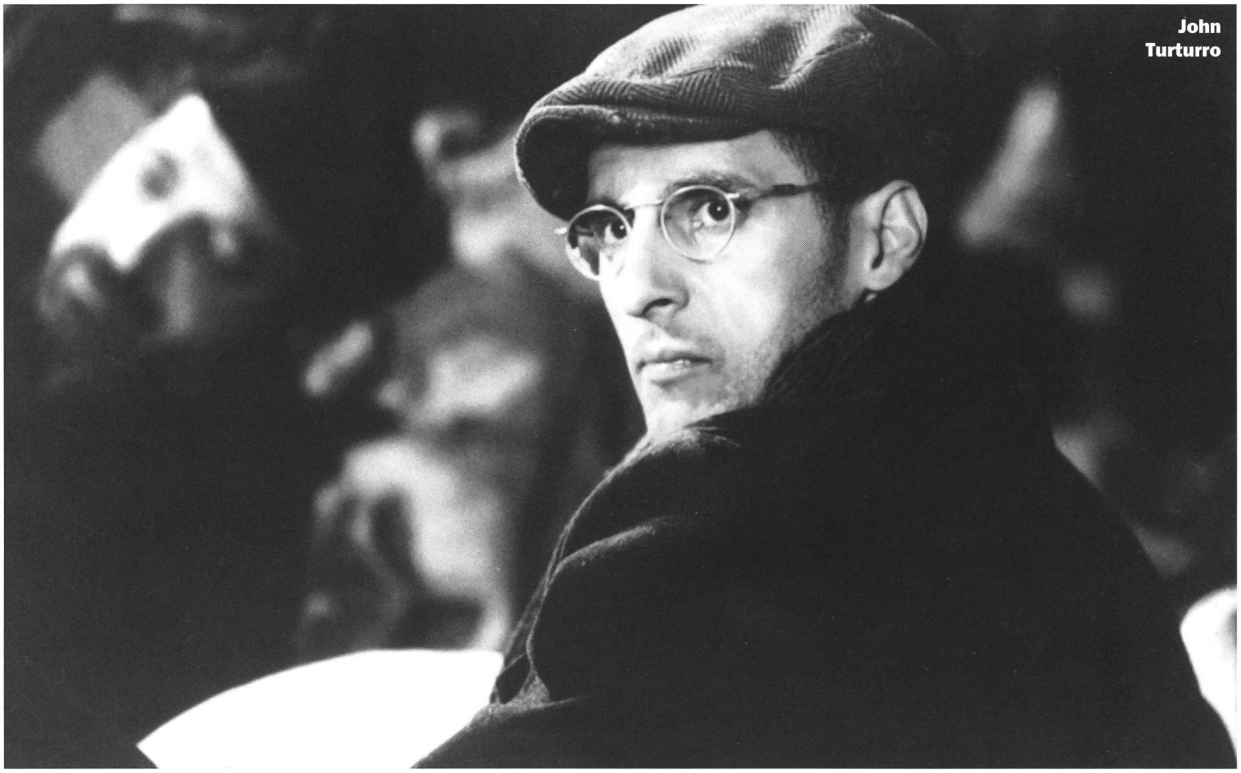
Noch war der Krieg nicht zu Ende, Polen hatte unter der deutschen Besatzung und den Kämpfen schwer gelitten, es fehlte an allem, an Lebensmitteln, Medikamenten, Kleidung und Unterkünften, die öffentlichen Institutionen funktionierten kaum mehr, überall herrschte ein gigantisches Chaos, in dem niemand für die aus westeuropäischen Ländern stammenden Kriegsopfer zuständig schien. Für Primo Levi und seine Leidensgefährten – Überlebende der Lager, Männer, Frauen und Kinder, Soldaten, Zivilisten, Kriegsgefangene, Flüchtlinge, Verbrecher und Gauner: Menschen aus vielen europäischen Ländern und aus allen sozialen Schichten – begann eine neun Monate dauernde, erzwungene Odyssee durch Osteuropa.

Stationen dieses zermürbenden Leidens- und Irrweges sind unter anderem das polnische Kattowitz, dann geht es anstatt nach Westen Richtung Osten und Norden ins russische Staryje Doroghi südlich Minsk, dann hunderte von Kilometern Russland hinunter Richtung Odessa am Schwarzen Meer, das jedoch gesperrt bleibt, darauf Richtung Westen durch Rumänien, Ungarn, Österreich und Süddeutschland, bis Levi nach fünfunddreissig Tagen Bahnfahrt am 19. Oktober 1945 endlich in seine Heimatstadt Turin zurückgelangt.

Primo Levi und seine Gefährtinnen und Gefährten sind unterwegs zu Fuss auf endlosen Märschen, bleiben in Lagern stecken, gequält von der Ungewissheit, wann und wohin und ob es überhaupt weitergeht, sie leiden an Hunger, Krankheiten und Ungeziefer, sind körperlich und seelisch gezeichnet von der unmenschlichen Not, den Qualen und Erniedrigungen im KZ. Viele finden die Kraft zum Weiterleben nicht mehr, andere werden wahnsinnig. Mit der Dauer der Odyssee, die immer wieder in Lagern stecken bleibt, durch defekte Lokomotiven und kaputte Geleise unterbrochen wird und sich im Chaos der Nachkriegsmonate und infolge der lokalen oder Moskauer Bürokratie ins Ungewisse hinzieht, wird die Geduld auf immer härtere Proben gestellt, wächst das Heimweh ins Unermessliche.

Zentrales Thema von Primo Levis Bericht ist – neben der nüchternen, genauen Beschreibung des Leidensweges – das «Atemholen» nach dem Holocaust, das langsame «Sich-wieder-Gewöhnen» an ein Leben unter Menschen, das «Sich-Herauswinden» aus der Erfahrung der «unheilbaren Natur der Versündigung, die durch keine menschliche Gerechtigkeit getilgt werden kann: Sie zerbricht

rechts: John Turturro, Rade Serbedzija


John Turturro

Körper und Seele der Betroffenen, löscht sie aus und erniedrigt sie.» Zu der Rückkehr ins Leben, zu den Mitmenschen gehören neben der äusseren, kriegsbedingten Situation und negativen Aspekten wie Egoismus, Rücksichtslosigkeit und Dummheit jedoch auch Erfahrungen des Glücks, der Solidarität und Menschlichkeit, gehören Begegnungen mit Landsleuten und Frauen, Zukunftsträume, die Wiederentdeckung der Natur, Tanz, Theaterstücke und Filmvorführungen. Levis Buch – und etwas weniger überzeugend auch Rosis Film – ist die Darstellung des Menschlichen unter unmenschlichen Bedingungen und der Mühen, die es braucht, um wieder Mensch zu werden.

Francesco Rosi hatte bereits 1987 das Einverständnis Primo Levis für die Verfilmung von «La tregua» erhalten. Wegen des Todes von Levi kam das Projekt zunächst nicht zustande. Es kam erst wieder in Fahrt, als der Produzent Leo Pescarolo auf Drängen Martin Scorseses eine finanziell breit abgestützte Europroduktion realisierte. Rosi erklärte, es gehe ihm darum, «die Momente festzuhalten, in denen man zurück ins Leben findet, in denen man durch das Erleben kleiner und grosser, freudiger und durchschnittlicher Alltäglichkeiten die Hoffnung zurückgewinnt, den Sieg des Lebens über den Tod feiert». Das Drehbuch greift einige der Hauptepisoden des Buchs heraus, wobei Rosi bei der filmischen Umsetzung nicht immer eine glückliche Hand hatte. Je näher er der literarischen Vorlage bleibt, etwa bei der geschilderten Eingangsszene oder, um eines der groteskkomischen Ereignisse anzuführen, die «Requirierung» eines Huhns bei russischen Bauern, desto stimmiger wirkt der Film. Vieles ist jedoch übersteigert, wirkt klischeehaft. So erhielt beispielsweise die Figur des Griechen (Rade Serbedzija), Levis despotischer Lehrmeister, für den «immer Krieg ist», zu breiten Raum, wirkt zu pathetisch. Was einst die packenden Qualitäten der Meisterwerke («Salvatore Giuliano», 1961, «Le mani sulla città», 1963, «Il caso Mattei», 1972, «Cadaveri eccellenti», 1975, u. a.) des vom Neorealismus herkommenden Rosi ausmachte – Authentizität, Realitätsnähe, gesellschaftspolitische Verbindlichkeit, ungewöhnliche Erzählstrukturen, eine ausgewogene Balance zwischen Aktion, Reflexion und Kontemplation etc. – gleitet hier zu oft ins Gefühlige und Pittoreske ab. Wenn der Film trotzdem sehenswert ist, dann vor allem wegen John Turturro in der Rolle Primo Levis. Er verkörpert auf zurückhaltende und dennoch äusserst eindringliche Weise die Haltung des Autors als Betroffener, Zeuge und Berichterstatter: sensibel, bescheiden, aufmerksam, anteilnehmend, reflektierend, nie verurteilend und immer leicht distanziert – eine grossartige Leistung Turturros.

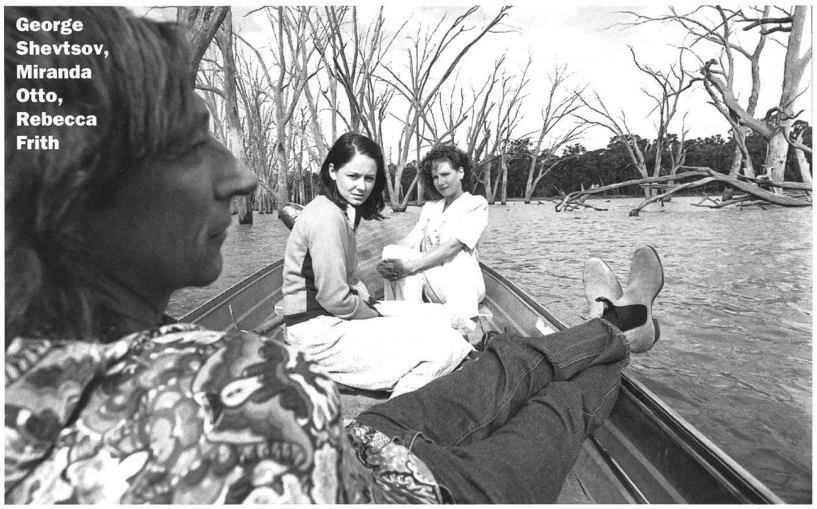
«La tregua» ist ein «Film über das Heimkommen» (F. Rosi). Primo Levi ist aus der Hölle nach Hause gekommen. Aber hat er wirklich ganz zu sich selbst gefunden? Gegen Ende seines Buches steht die Passage: «Aber es dauerte noch viele Monate, bis ich die Gewohnheit verlor, den Blick beim Gehen stets auf den Boden zu heften, als sei ich immer auf der Suche nach Essbarem oder nach Dingen, die sich schnell einstecken und gegen Brot eintauschen liessen: Und immer noch sucht mich, bald häufiger, dann wieder selten, ein entsetzlicher Traum heim.» Seine Versehrungen aus der KZ-Zeit und von der Überlebensodyssee konnten wohl nie ganz heilen. Am 11. April 1987 hat sich Primo Levi das Leben genommen. ■

Love Serenade

Regie: Shirley Barrett
Australien 1996

Judith Waldner

Sunray – Sonnenstrahl also – heisst das Kaff. Sonnig ist es wirklich, trotzdem hat man den Eindruck, der Name sei ein böser Scherz. Denn Sunray wirkt, denkt man sich die herumstehenden Silos weg, wie ein Ort nach dem Goldrausch: staubig, trist, mehr oder weniger verlassen – der ideale Schauplatz für einen Western eigentlich. Tatsächlich erinnert Ken Sherry (George Shevtsov) zuerst ein wenig an einen Westernhelden. Doch er zieht nicht nach Sunray um ein paar bösen Buben den Garaus zu machen. Und er wird am Ende auch nicht aufbrechen, um in ein *lonely-wolf*-Dasein zurückzukehren.


George Shevtsov, Miranda Otto, Rebecca Frith

Sunray ist ein fiktiver Ort in Australiens Provinz. Hier leben die rund 25jährige Vicky-Ann (Rebecca Frith) und ihre ein paar Jahre jüngere Schwester Dimity (Miranda Otto). Über den Verbleib ihrer Eltern ist nichts zu erfahren. Immerhin lässt ein kurz ins Bild kommender Rollstuhl vermuten, dass sie noch nicht allzu lange allein sind, und dessen Auftauchen gibt auch einen Hinweis, warum sie überhaupt hier wohnen. Schliesslich ist Sunray nicht nur furchtbar öde, sondern auch arm an interessanten Kerlen.

Der Zuzüger Ken ist nicht nur ein Mann, sondern sogar ein Radiostar – da stört es wenig, dass er nicht gerade eine Schönheit und immerhin Mitte 40 ist. Als er in Sunray ankommt, um die dortige Ein-Mann-Radiostation, in der Musik nur auf Vinyl vorhanden ist, zu übernehmen, ergreift die heiratswillige Vicky-Ann die Initiative subito. Will heissen: Sie wirft eine Art Köder aus. Schwups steht sie vor Kens Tür und bietet ihm einen eben gefangenen Fisch an. Doch der neue Nachbar beisst nicht an, sondern beschliesst, ins chinesische Restaurant zu gehen. Dort aber arbeitet die verschrobene Dimity. Zögerlich kommt sie mit Ken ins Gespräch, und er isst bald öfters in dem heruntergekommenen Lokal, notabene meist als einziger Gast. Wie ihre Schwester, die denkt, Ken brauche nach diversen Scheidungen ein wenig Zeit, dann würde er sich zweifellos ihr zuwenden, findet auch Dimity Gefallen an dem Mannsbild.

Amouröse Verstrickungen bahnen sich also an, und es ist klar, dass die schwesterliche Beziehung in die Bedrouille geraten wird – und nicht nur das: Dimity und Vicky-Ann haben naiv-romantische Vorstellungen von der Liebe, die Kens Lebensweise total entgegenlaufen. Er wendet sich nämlich bald der einen, bald der anderen zu und erklärt, dass die Liebe, sei sie nicht total frei, sogleich elendiglich verkümmern müsse – und dergleichen Weisheiten mehr. Zu Beginn nicht unsympathisch, wünscht man bald, die Schwestern würden ihn auf kürzestem Weg in die Wüste schicken. Bloss brennen ihre Herzen dafür viel zu lichterloh. So kommen beide, von Amors Pfeilen regelrecht niedergestreckt, unter die Räder.

Die Regisseurin Shirley Barrett, die auch das Drehbuch verfasst hat, entwickelt aus dieser Ausgangslage nicht etwa eine Rachegeschichte (trotzdem – soviel sei verraten – kommt Ken nicht ungeschoren davon, was vor allem die Frauen im Publikum beruhigen wird, denen seine Sprüche nicht ganz unbekannt vorkommen). «Love Serenade» ist auch keine Tragödie über zwei bedauernswerte Frauen, sondern eine Komödie mit einigen tragischen Tönen. Sie besticht nicht zuletzt durch formale Sorgfalt in Sachen Ausstattung, Farbdramaturgie und Musik. Shirley Barrett sagt, Barry Whites Song «Love Serenade» habe sie inspiriert. Ihr Film wartet mit verschiedenen Stükken von White und anderen wunderbaren Oldies auf. Sie sind nicht einfach, um Emotionen unmittelbar zu verstärken, über einzelne Szenen gelegt: Musik ist nur zu hören, wenn sich Ken in seiner Radiostation tummelt und sie – garniert mit pseudophilosophischen Weisheiten – über den Äther schickt.

Obwohl die Landeier Vicky-Ann und Dimity sicher weder je eine Tic-Tac-Toe-CD noch den Ausdruck Lebensabschnittspartner gehört haben, erzählt «Love Serenade» nicht von alten Zöpfen: Die Story ist nachvollziehbar, man hat einiges zum Lachen, und ab und zu bleibt einem dieses auch im Halse stecken. Dabei macht sich der Film nicht über die Figuren lustig, und diese kippen, dank beachtlichen Darstellerinnen und Darstellern, nie ins Karikaturistische. Linear erzählt, hat «Love Serenade» im zweiten Teil ein paar Längen, ist aber trotzdem hochvergnüglich: Shirley Barrett ist ein charmanter, amüsanter, schräger und vielversprechender Kinoerstling gelungen. ■

Anna Karenina

Regie: Bernard Rose
USA 1997

Oliver Rahayel

Über ein halbes Dutzend Filmversionen des Romans von Leo Tolstoi lagen bisher vor, darunter ein Ballettfilm. Die erste und wohl beständigste zeichnete vor allem die charismatische Präsenz von Greta Garbo in der Titelrolle aus. Weder Jacqueline Bisset in Simon Langtons Verfilmung von 1985 noch Sophie Marceau in Bernhard Roses Version sind in der Lage, allein durch ihre Präsenz die Tragik der Anna Karenina darstellen zu können. Sophie Marceau setzt an die Stelle inszenierter Göttlichkeit eine nuancenreiche Schauspielkunst, mit der sie die Figur als durchaus menschliches Wesen darstellt, ohne je profan zu wirken. Immerhin gehört Anna Karenina seit jeher zu den faszinierendsten Frauenfiguren der Romanliteratur, vergleichbar vielleicht noch mit Emma Bovary. Sie passt sich weder mit aller Macht den Konventionen ihres Standes an, noch gefällt sie sich in rebellischer Pose, sondern sucht nur das Glück in der Liebe – zum Liebhaber wie zum kleinen Sohn.

James Fox, Sophie Marceau

Bernard Rose («Immortal Beloved», USA 1994) nahm Anna Karenina darüber hinaus die Last einer Zentralfigur und verlagerte den Schwerpunkt des Films auf den Grossgrundbesitzer Lewin (Alfred Molina), der die Karenina kaum je zu Gesicht und mit den Ereignissen um ihren Ehebruch nur sporadisch zu tun bekommt. Lewin erhält eine moralische Schlüsselfunktion: Rose lässt ihn die Geschichte erzählen, nicht als allwissenden Autor wie Tolstoi selbst, der sich in die Gedanken aller seiner Figuren zu vertiefen pflegte, sondern als neugierigen, vorurteilsfreien Beobachter. Auch Lewin sind Konventionen gleichgültig, auch er glaubt an wenig mehr als an die Liebe. Und auch er liebt nur eine einzige – von der er allerdings glaubt, dass sie gerade den Graf Wronskij (Sean Bean) liebt, mit dem sich die verheiratete Anna Karenina auf eine Affäre einlässt.

Der kurze Epilog identifiziert Lewin mit Tolstoi selber, was sicher nicht allzuweit hergeholt ist. Aber er verkörpert ebensogut die Haltung des Regisseurs: Rose ist wie Lewin ein Beobachter, dem die Adelsgesellschaft im Moskau und St. Petersburg des ausgehenden 19. Jahrhunderts wie ein bunter, glitzernder Zirkus vorkommt, weswegen er sie aber nicht verhöhnt. Immer wieder sind aufwendige Szenen protziger Machtentfaltung zu sehen – Bälle, Bankette und Turniere – doch Rose verliert dabei nie den Seelenzustand seiner Protagonistinnen und Protagonisten aus den Augen. Und keinen Moment zu lang gibt er die oberflächlichen Dialoge wieder, die diese Gesellschaft pflegt und über die man so genüsslich spotten könnte. Lieber hält er sich an die Vorlage und weiss die darin beschriebenen minimalen Verstimmungen, die ein falsches Wort, ja ein falscher Ton auslösen kann, mittels eines stummen Blickes seiner Darsteller zu vermitteln.

Alfred Molina als wenig selbstbewusster Aussenseiter, der seine Seelenverwandtschaft mit Anna nicht leugnet, ist brillant, auch wenn er ebenso wie James Fox als Annas betrogener Ehemann beinahe in die Kategorie *typecasting* fällt. Auch Sean Bean hat die Rolle von Annas Liebhaber sicher nicht zuletzt wegen des schneidigen Aussehens bekommen, von dem Tolstoi immer wieder spricht. Aber so unzugänglich sein Charakter bleibt, so bleibt er auch für Anna ein Geheimnis, was nicht zuletzt an ihrer tiefen Verzweiflung schuld ist.

Ausgesuchte Schauplätze und eine ebenso präzise wie variantenreiche Fotografie kennzeichnen den optischen Eindruck, den der Film hinterlässt. Rose drehte in Russland und nutzte die eindrucksvollen Kulissen der beiden Herrscherstädte für seine Zwecke. Den Stadt- wie den Landszenen ist das rein Illustrative fremd. Wie *location shots* mischen sie sich zwar unter die intimen Grossaufnahmen, welche die nicht minder intimen psychologischen Kämpfe seiner Figuren zeigen. Aber die Balance und das Kalkül der Aufnahmen will auf behutsame Weise Seelenlandschaften abbilden oder wenigstens Stimmungen vermitteln, nachwirken lassen oder auch vorwegnehmen.

Musikalische Unterstützung erhielt Rose von Georg Solti, der für den Film die St. Petersburger Philharmoniker dirigierte. Viel Tschaikowskij, weniger Rachmaninow und ein wenig Prokofjew ist zu hören, wobei der Soundtrack vielleicht zu oft Tschaikowskijs allzu strapazierten «Eugen Onegin» bemüht; dennoch ergibt sich ein beeindruckendes Klangbild, ebenso unvergänglich wie die Geschichte der Anna Karenina und ebenso von beständiger Schönheit wie die Bilder des Films. ■