Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 49 (1997)
Heft: 12

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

Clandestins

Regie: Denis Chouinard, Nicolas Wadimoff
Schweiz/Kanada 1997

Pascal Trächslin

Immer wieder versuchen Flüchtlinge, das angebliche Paradies des gelobten Westens als blinde Passagiere auf einem Schiff zu erreichen. Um diese Art der Einreise einzudämmen, erliess die kanadische Regierung ein Gesetz, wonach Schiffahrtsgesellschaften für jede Person, die illegal nach Kanada gelangt, ein Bussgeld in der Höhe von 5000 Dollar zu bezahlen haben. Dies hat zur Folge, dass die Besatzungen die unerwünschten Gäste, die sie vor der Änderung der kanadischen Einwanderungspolitik beim Einlaufen in den Hafen den Behörden überstellten, nun einfach auf hoher See über Bord werfen.

In ihrem ersten langen Spielfilm prangern der Kanadier Denis Chouinard und der Genfer Nicolas Wadimoff die Unmenschlichkeit dieser Politik an. In «Clandestins» geben sie den schutzlosen Flüchtlingen eine Stimme, verleihen ihrem Schicksal ein Gesicht. Die Autoren schikken sechs *clandestins* (blinde Passagiere) aus Nordafrika und Osteuropa auf eine unbestimmte Reise der Hoffnung ins vermeintliche kanadische Paradies. Eingeschlossen in einen Container, versuchen sie, die vierzehntägige Überfahrt lebend zu überstehen. Durch die engen Platzverhältnisse ergeben sich in der zufällig zusammengestellten Gruppe zwangsläufig verschiedene Konflikte. Die durch eine Motorpanne unplanmässig verzögerte Reise lässt die Streitigkeiten im Kampf um die letzten verbliebenen Nahrungsmittel eskalieren. Als das Essen restlos aufgebraucht ist und alle die Ausweglosigkeit der Situation erkennen – schliesslich sitzen ja alle im selben Boot –, beginnt in der grössten Not die Solidarität unter den Flüchtlingen doch noch zu spielen.

Gemeinsam brechen die Verzweifelten ihr Gefängnis auf und schicken den Zigeunerjungen Sandu (Ovidiu Balan) auf Entdeckungsreise. Ihm gelingt es, in der Schiffsküche Nahrung und Wasser für die Hungernden zu besorgen. Aber mit verheerenden Folgen: Da er einen Fussabdruck in ausgestreutem Rattengift hinterlassen hat, bringt er die Besatzung auf die Spur der blinden Passagiere. Unter der Leitung des Kapitäns Semianiuk (Miroslaw Baka) – der skrupellose Mörder aus Krzysztof Kieslowskis «Krotki film o zabijaniu» (Kurzer Film über das Töten, Polen 1987) – beginnt die Crew mit der fieberhaften Suche.

Simona Maicanescu
Hanane Rahman

Der Film wird seinem politischen Anspruch nicht immer gerecht, da er sich in erster Linie auf die Darstellung der Konflikte innerhalb der Gruppe konzentriert, deren Zusammensetzung im Verhältnis Frauen zu Männern etwas gar politisch korrekt geraten ist. Die Charaktere sind klischeehaft gezeichnet und so angelegt, dass zwischen allen Beteiligten ein Konfliktpotential besteht: Der egoistische Russe Roman (Anton Kouznetsov) schürt mit seiner aggressiven und sadistischen Art die Gewalt und will niemandem von seinem Essen etwas abgeben. Der naive Träumer Walid (Moussa Maaskri) versucht, wegen der gemeinsamen arabischen Herkunft bei Halima (Hanane Rahman) zu landen, die ihn aber immer wieder zurückweist. Die verängstigte Rumänin Dora (Simona Maicanescu) ist von vornherein in einer schwierigen Position, muss sie doch für sich und ihre Tochter Svetlana immer um Brosamen betteln, da sie beim «Einchecken» ihr Essen verloren hat. Einzig der junge Zigeuner Sandu, ein liebenswertes Schlitzohr, vermag sich aus den Auseinandersetzungen rauszuhalten. Ihm gelingt es denn auch, in den entscheidenden Augenblicken zwischen den einzelnen Parteien zu vermitteln.

Im engen Container auf hoher See werden alle durch die Situation angelegten Konflikte durchgespielt: Kampf um den besten Platz, gegenseitiges Klauen der Esswaren, Machtspiele der Männer oder das Verkaufen des Körpers für ein Stück Brot. Doch die dramatische Zuspitzung und die Darstellung der rohen Gewalt, mit der die Konflikte gelöst werden, schmälert die Kraft der Erzählung. Die Penetranz und die hektische, absehbare Aneinanderreihung der Streitigkeiten nimmt dem aufklärerischen und anklagenden Impetus einiges von seiner Kraft. So mag es nicht überraschen, dass der Film in einer seiner wenigen ruhigen Szenen seinen stärksten Moment besitzt: Halima singt bei Walids Tod, der sich – nach einem psychischen Zusammenbruch und dem anschliessenden Versuch, den Container zu verlassen – an der Türe tödliche Verletzungen zugezogen hat, ein arabisches Trauerlied. Hier hält «Clandestins» inne, gönnt dem Zuschauer eine Verschnaufpause. Und ohne viel Action wird die grosse Tragödie in aller Deutlichkeit spürbar.

Moussa Maaskri
Simona Maicanescu
Christelle Sabas
Ovidia Balan

Die Konzentration auf den Mikrokosmos im Container scheint auch unter einem anderen Aspekt nicht ganz unproblematisch. Zwar wird die klaustrophobische Enge – eingefangen in hervorragenden Bildern von Sylvain Brault – spürbar und die Probleme des Zusammenlebens auf engstem Raum in allen Facetten ausgeleuchtet. Aber der fast vollständige Verzicht auf die Darlegung der Hintergründe nimmt dem Film ein Stück seiner politischen Brisanz. Nur andeutungsweise erfährt man in kurzen Sätzen etwas über die jeweilige Situation, welche die Flüchtlinge veranlasst hat, sich auf das Wagnis dieser gefährlichen Reise einzulassen. Walids Ausspruch, dass es für ihn in seiner Heimat nichts anderes zu tun gäbe, als auf den Tod zu warten, steht wohl exemplarisch für die Hoffnungslosigkeit, in der sich diese Menschen befinden.

Die Autoren orientierten sich wohl in der Darstellung der Qualen der Flüchtlinge an Krzysztof Kieslowskis «Kurzer Film über das Töten» – das Engagement Miroslowa Bakas verführt zu diesem Vergleich –, der mit einer schonungslosen Direktheit und erschreckenden Bildern seinen unbedingten Appell für die Menschenwürde und das Leben illustriert. Im Gegensatz dazu setzten Chouinard und Wadimoff leider mehr auf knallige Effekte denn auf Subtilität und Schauspielkunst. Obwohl die Darsteller gut agieren, hätte das weitgehend im Stil eines *huis-clos* inszenierte Drama eines noch facettenreicheren Spiels bedurft, um die Leiden restlos überzeugend zu schildern. Nur mit der extremen Nähe der Kamera, einer auf Überwältigung abzielenden Montage, der teilweise etwas schwülstigen Musik und den immer dreckiger werdenden Gesichtern lässt sich nicht die gleiche Intensität erzielen, wie es der polnische Regisseur in seinem Meisterwerk erreicht hatte.

Insgesamt erweckt der Film in formaler Hinsicht einen noch etwas unausgereiften Eindruck. Zu viele verschiedene Stilmittel werden eingesetzt und ausprobiert. Diese Spielereien steigern oftmals zwar den Effekt, ohne jedoch in das inhaltliche und gestalterische Gesamtkonzept hineinzupassen. Das Wechselspiel von beobachtender hin zu einer subjektiven Kamera, der unerwartete Abtausch von subjektiver und objektiver Tonspur untergraben die sonst sehr realistisch angelegte Darstellung und zielen primär auf die bewusste Manipulation der Emotionen des Publikums. Die differenzierte visuelle Argumentation tritt hinter eine Überwältigungsstrategie zurück.

Trotz Schwächen in der Erzählung und formalen Gestaltung gelang den Autoren mit «Clandestins» ein polarisierendes Kinostück, dass niemanden kalt lässt. Chouinard und Wadimoff knüpfen an die engagierten Tugenden des Schweizer Films der sechziger Jahre an, die ihm zu internationalem Ansehen verholfen haben. Und wenn man sich vor Augen führt, dass jeden Moment bestimmt irgendwo auf der Welt sich wieder Flüchtlinge an Bord eines Schiffes schmuggeln, hat der Film sein Ziel erreicht: dem Problem der illegalen Bootsflüchtlinge eine grössere Beachtung zu verschaffen. ■

Western

Regie: Manuel Poirier
Frankreich 1997

Thilo Wydra

Die Strassen scheinen endlos, der Horizont der Bretagne verschiebt sich immer wieder aufs neue, ein etwaiges Ziel ist nicht auszumachen. Paco (Sergi Lopez), der katalanische Frauenliebling und Vertreter, und Nino (Sacha Bourdo), der kleine, arbeitslose Italiener mit russischem Einschlag, geraten eher zufällig zusammen: Nino hat Pacos Auto gestohlen. Weit ist er damit allerdings nicht gekommen, und nun scheint es das Schicksal zu sein, welches sie zusammenschweisst: zwei Fremde, in ihrem Habitus dem dänischen Komikerpaar Pat und Patachon ähnelnd, die mit der Zeit zu Freunden, zu Vertrauten werden, und auf einmal nur noch den jeweils anderen haben. Beide sind sie auf der Suche – nach einem neuen Leben, nach der Liebe. Paco sind die Frauen eher zugetan, Nino hat mit ihnen so seine Probleme. Als sie die hübsche Marinette (Elisabeth Vitali) kennenlernen, scheint für Paco alles weitere klar zu sein, zumindest auf kurze Sicht hin. Und immer wieder machen die beiden neue, nur kurz währende Bekanntschaften mit Menschen aus den Dorfkneipen oder von der Strasse. Wirkliche soziale Kontakte oder gar länger anhaltende Freundschaften sind dies freilich nicht. Beim Pilgern über bretonische Landschaften philosophieren Paco und Nino denn auch über den steinigen Weg zum Glück...

«Western», der vierte Langfilm des in Frankreich lebenden, in Peru geborenen Manuel Poirier, wurde am Filmfestival Cannes 1997 mit dem Spezialpreis der Jury ausgezeichnet und von Frankreich offiziell zur Vorauswahl für den Oscar angemeldet. Genügend Lorbeeren also, um annehmen zu können, dass es sich hier um einen irgendwie besonderen, vielleicht andersartigen Film handle. Zumal in Frankreich innerhalb von nur drei Wochen satte 700'000 Besucher in die Kinos eilten, um sich dieses *road movie* anzusehen. Doch auch diesmal sind solche Erfolge noch kein automatischer Beweis für einen hochwertigen Film.

Sergi Lopez, Sacha Bourdo

Regisseur und Drehbuchautor Manuel Poirier hat zuletzt «Marion» (1996) realisiert, ein in der Tristesse der Normandie angesiedeltes kleines Filmchen, welches Momente aus dem Leben der zehnjährigen Titelheldin nachzeichnet. «Marion» stolperte bereits über seine narrative Langatmigkeit, über seine unentschlossene, mäandernde Inszenierung. «Western» tut es nun «Marion» gewissermassen gleich, leider, denn in ihrer stilistischen und ästhetischen Anlage unterscheiden sich die beiden Filme nicht sonderlich. Auch in ihrer dramatischen Strukturierung ist deutlich spürbar, dass sie aus ein- und derselben Feder stammen: Poirier vermag einfach nicht, einen stringenten Spannungsbogen zu etablieren, geschweige denn, diesen über die gesamte Laufzeit seines Films aufrechtzuerhalten. Und «Western», obwohl von vormals epischen 136 Minuten auf 120 gekürzt, kann trotz einiger ganz hübscher Sequenzen und der nahezu leicht meditativen Grundstimmung das anvisierte Niveau bei weitem nicht halten. Mögen die beiden Protagonisten noch so originell daherkommen, mag so manche aus dem Leben gegriffene Weisheit heiter und traurig zugleich anmuten – Poirier ist es nicht gelungen, das Potential eines veritablen *road movie* mit expliziten *buddy*-Elementen auszuschöpfen und glaubhaft zu machen.

Der Preissegen mag für die positive französische Rezeption stehen, ob aber eine solche jenseits der Landesgrenzen ebenso möglich ist, bleibt ungewiss. Wer sich auf «Western» einlässt, der muss aufgeschlossen sein für lange, unspektakuläre und aktionslose Kameraeinstellungen, die mitunter schon kontemplativ anmuten. Poirier drehte seinen Film in breitem CinemaScope-Format, mit der schlichten Begründung, dass es die einfachen Leute, die er hier porträtiere, verdient hätten. Die Kamera von Nara Keo Kosal, bereits bei «Marion» für die nüchterne Reduktion der fotografischen Gestaltung verantwortlich, zeigt unprätentiös und zurückgenommen mitunter nichts anderes als zwei die Landstrassen der Bretagne entlang wandernde ungleiche Männer, die sich fragen, ob sie im nächsten Dorf vielleicht doch ihre geniale Umfrage über Frauen-Traumpartner starten sollten. Dass der schüchterne Nino nicht gerade das männliche Optimum darstellt, steht ebenso fest wie die Tatsache, dass es von vornherein klar ist, was aus Paco und Marinette zu guter Letzt doch noch werden könnte. Und so bleibt der Anreiz letztendlich aus, der Odyssee der beiden Wanderer in diesem zu lang geraten *road movie* mit seinen komödiantisch-tragischen Einschlägen aufmerksam zu folgen. ■

L. A. Confidential

Regie: Curtis Hanson
USA 1997

Michael Lang

Es ist manches faul im Polizeisystem der brodelnden kalifornischen Metropole Los Angeles. Um dies herauszufinden, bedürfte es natürlich nicht in erster Linie eines weiteren Kinofilms, denn schliesslich haben gerade in den letzten Jahren vermehrt dokumentarisch-journalistische Reportagen das Malaise auf zuweilen spektakuläre Weise an den Tag gebracht.

Doch die Fiktion, und besonders der Spielfilm, verlangt ja immer wieder nach Futter und verlässt sich gerne auf das Recyclen von längst Bekanntem und Qualitätserprobtem. Somit darf denn Regisseur Curtis Hanson ohne schlechtes Gewissen auf diesen Zug aufspringen und in seinem Thriller «L. A. Confidential» mit Genrevorbildern im Visier wieder einmal die bösen Beamtengeister im L. A. P. D., im Los Angeles Police Department, beschwören. Zumal er gleichzeitig zu einer ehrenwerten Hommage an die *série noir* des Hollywoodkinos ansetzt, die in den fünfziger Jahren beliebt war und bis heute populär geblieben ist.

Vorweg sei gesagt: Das nach einem Roman von James Ellroy einleuchtend umgesetzte Drama ist spannend, bis ins Detail sorgfältig inszeniert und famos besetzt. Die Story dreht sich um eine Handvoll bodenständiger Kriminalbeamter, deren Berufstätigkeit allerdings von höchst unterschiedlichen ethischen Leitplanken, Ermittlungsmethoden und Handlungsmotivationen geprägt wird. Einer der ehrenwerteren ist Sgt. Jack Vincennes (Kevin Spacey in Hochform), der sich darauf spezialisiert, mit Bauernschläue Delinquenten aus der Prominentenszene aufzuspüren, die sich auf dem Feld der illegalen Prostitution und Drogenszenerie tummeln. Unterstützt wird der forsche Detektiv von einem windigen Skandalreporter (Danny De Vito), der als Informant tätig ist. Weniger auf intellektuelle Winkelzüge verlassen sich dagegen die Offiziere Bud White (Russell Crowe) und Dick Stensland (Grahm Beckel), die

Russell Crowe
Guy Pearce

dem krudesten *law and order*-Prinzip anhängen und rassistische Züge offenbaren: In einer beklemmenden Schlüsselszene vergreifen sie sich etwa an farbigen Tatverdächtigen und sorgen damit für einen Sturm im eh schon trüben Wasserglas.

Die moralischen Fronten innerhalb des Polizeikorps sind also gezogen, und nun tritt ein Charakterkopf auf, der die Querverbindungen herstellt: der junge, extrem ehrgeizige, hochschulgebildete Ed Exley (von Guy Pearce famos verkörpert). Er, Sohn eines legendären Polizisten und damit bis in Chefetagen hinauf bekannt, will den Missständen in den Revieren auf den Grund gehen, wirkt theoretisch abgebrüht und entschlossen, merkt aber bald, dass ihm die Kollegen aus seinem Mangel an Berufspraxis einen Strick drehen wollen. Bei dieser (nicht neuen, aber psychologisch immer dankbaren) Figurenkonstellation ist natürlich Zündstoff angesagt. Und das Publikum erhält denn auch ein Feuerwerk vorgesetzt, dass sich an den bewährten Ingredienzen des klassischen Hollywoodkinos labt: Die Protagonisten haben drehbuchgemäss genug Fleisch am Knochen, um glaubhaft zu wirken, die bei einem solchen Film unerlässlichen Actionszenen bestechen durch packende Intensität.

«L. A. Confidential» zählt ohne Übertreibung zu den wenigen kommerziellen Unterhaltungsfilmen seiner Gattung, denen kaum Schwächen oder ein Manko an passender Ausstattung nachgewiesen werden kann. Geradezu verführerisch ist zum Beispiel der erotische Handlungsstrang, in dem eine im wahrsten Sinne des Wortes bildhaft schöne Prostituierte und Mafia-Gespielin (Kim Basinger ist bei bester Spiellaune) auftritt. Die «leichte Dame» bezirzt ihre Liebhaber nämlich mit einer perfekten Travestie, erscheint als Kultfilmstar Veronika Lake und bringt gefühlsmässig (und physisch) auch im polizeilichen Männerbund mehr Blut in Wallung, als es der toleranteste Korpsgeist erträgt.

Hansons zuweilen mystischer, urbaner Thriller ist schon mit Roman Polanskis «Chinatown» (1974) verglichen worden. So hoch soll hier nicht gegriffen werden, obwohl Verwandtschaften zwischen jenem Meisterwerk und Hansons Film in Sachen Vexierspielerei um Korruption, Intrigen und Beziehungskonstellationen durchaus wahrnehmbar sind. Kommt dazu, dass das Kokettieren mit Sein und Schein, Realität und Phantasie und die entsprechende Einbettung in filmische Zitate sehr reizvoll ist und dank der subtilen Kameraarbeit von Dante Spinotti zusätzlich im rechten Licht schillert. ■

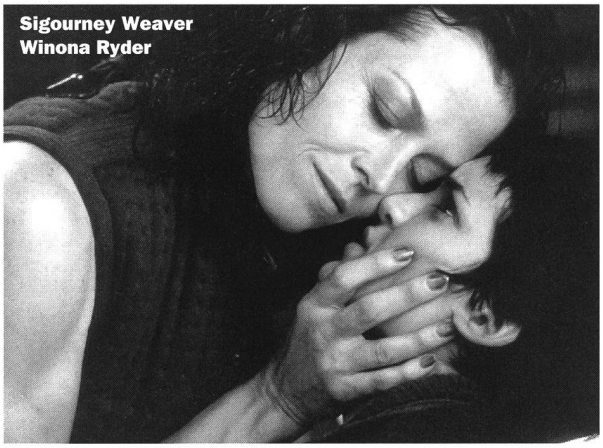
Alien Resurrection

Regie: Jean-Pierre Jeunet
USA 1997

Alien – Die Wiedergeburt

Daniel Däuber

In Zeiten, da schon Jugendliche wissen, welchen Softdrink-Multi, Bekleidungsleader oder Plattengiganten sie mit ihrem Taschengeld unterstützen wollen und Hollywood sich gleichzeitig arg unter Druck setzt, sichere Erfolge zu produzieren, verwundert dessen Tick für beliebte Marken nicht. Filmtitel sind mittlerweile, nach den Namen der Stars, zu solchen Markenzeichen aufgestiegen und sollen offensichtlich etablierte Kinokost mit dem nötigen Kick des Neuen versprechen. Einem derartigen Etikettenschwindel opfert man sogar die Logik des Drehbuchs resp. dessen Fortsetzung; genau wie in den TV-Seifenopern, in denen Figuren sterben und wieder auferstehen. Einer solch wunderbaren Wiedergeburt – siehe Titel – verdankt der nunmehr vierte Teil der «Alien»-Saga seine Existenz. Denn immerhin hatte sich dessen Hauptfigur Ellen Ripley am Ende von «Alien 3» märtyrerhaft geopfert, um die Serie zu beenden (zudem war die Hauptdarstellerin, Sigourney Weaver, Mitproduzentin gewesen, um dies auch sicherzustellen).


Sigourney Weaver
Winona Ryder

Nun ist sie wieder da, die intergalaktische Kampfheroin Ellen Ripley, obschon Weaver in Interviews nach dem dritten Teil vollmundig beteuert hatte, nie wieder in diese Rolle zu schlüpfen, da ihr das ständig gleiche Aufwachen aus der Hyperschlafkapsel und die anschliessenden Alpträume vom Glibberwesen definitiv zu gleichförmig geworden seien. Offenbar hat der entsprechende Dollarbetrag sie von ihrer Überzeugung abbringen können... Das Drehbuch kann es nur schwerlich gewesen sein, entdeckt man doch überall Reminiszenzen an seine Vorgänger: Abgesehen davon, dass Ripley diesmal ein Klon ist, ist die menschliche Dummheit noch immer grenzenlos, wird doch einmal mehr von einer fortschrittgeilen Wissenschaft darauf gesetzt, das Alien – jenes von H. R. Giger entworfene ausserirdische Monster, das andere Lebewesen entweder als Proviant oder als Wirt für seine Brut benützt – zu züchten und für die eigenen Zwecke zu bändigen. Nur logisch, dass, nachdem das ausserirdische Monster dies mit seinem tropfenden Äusseren und dampfenden Mundgeruch vereitelt hat, das neuerliche Zehnkleine-Negerlein-Spiel auf einer dieser trostlosen Raumstationen losgehen kann. Und auch diesmal mischt bei der Aktion «Mensch gegen Alien» wieder ein unerkannt agierender Androide mit (Milchgesicht Winona Ryder).

Wohl um diese aufgewärmten Storyelemente zu vertuschen, wurden die Titel nicht einfach durchnumeriert, sondern suggerieren Eigenständigkeit: Der zweite Teil hiess «Aliens» (USA 1986), der dritte potenzierte sich zu «Alien 3» (USA 1992), und nun haben wir es mit «Alien Resurrection» zu tun. Dass dies nicht ungefährlich ist, hat zum einen die riesige Welle von Plagiaten von Filmen über irgendwelche ausserirdische Eindringlinge gezeigt, die nach dem innovativen Original (GB 1979) losgebrochen war. Zum anderen ist das englische Wort *alien*, das soviel wie «fremd, anders, ausländisch» in einem durchaus neutralen Sinn bedeutet, mittlerweile auch im deutschen Sprachgebrauch etabliert, hat eine Bedeutungsverschiebung zu «ausserirdisch» durchgemacht und, was beunruhigender ist, eine deutlich negative Konnotation erfahren, indem es sich mit xenophoben Einstellungen vermischte. Heute ist selbstverständlich, dass es sich bei einem Alien um einen aggressiven Eindringling handelt, der das bestehende System bedroht und deshalb vernichtet werden muss.

Im Zusammenhang mit den inhaltlichen Anleihen ist interessant, dass es stilistisch ebenfalls Verweise unter den einzelnen Teilen gibt. So kam damals David Fincher mit dem dritten, ganz in Sepia-Braun getauchten Teil Jean-Pierre Jeunets apokalyptischem Erstling «Delicatessen» (Frankreich 1990) viel näher als dieser nun sich selbst. Trotzdem sorgte der Franzose mit zwei seiner Lieblingsschauspielern, dem Hünen Ron Perlman und Dominique Pinon («La cité des enfants perdus», Frankreich 1995) sowie zahlreichen Crewmitgliedern hinter der Kamera für die Quoteneuropäer in dieser amerikanischen Produktion. In Sachen Explizität kehrt Jeunet tendenziell zu Camerons militärischem Gemetzel in «Aliens» zurück, gibt es doch wieder mehrere unappetitliche Szenen. Dem Credo vom Original, wo sich das Publikum bis zuletzt seine eigenen Vorstellungen vom Alien machen musste (und sich dementsprechend vor den individuellen Ängsten fürchtete), werden hier abgebissene Köpfe und herumspritzende Körpersäfte entgegengehalten.

Elemente, die vielleicht einen etwas anderen, ironischen Ansatz hätten bedeuten können, zum Beispiel Perez' illusionslose Einstellung zu Genmanipulation und Klonen oder die anachronistisch an-

Sigourney Weaver

mutende Bedeutung des individuellen Mundgeruchs, werden leider schon nach kurzer Zeit wieder gekappt, die verdreckte Atmosphäre, welche Jeunets bisherige Filme auszeichnete, wird in ihrer Skurrilität nur bedingt ausgespielt. Bleiben die üblichen Verfolgungsjagden durch düstere Korridore und ein überaus penetranter Machismo auf der Dialogebene, der den nicht unberechtigten Gedanken aufkommen lässt, dass es sich um eine (Selbst-)Parodie handeln könnte. Dies würden auch die zahlreichen Bilder unterstreichen, die zwar als Symbole durchaus tiefenpsychologisch gedeutet werden können und damit wieder zum Original zurückkehren, hier jedoch relativ wahllos und sinnentleert angehäuft werden.

Ridley Scotts «Alien» konnte noch konsequent als Schwangerschaft und Geburt eines Kindes sowie vor allem als männliche Angst vor letzterem kreatürlichen Akt, von dem der Mann ausgeschlossen ist, entschlüsselt werden. In letzter Konsequenz wurde die Frau mit ihrer Sexualität (präziser: als Gebärerin) als eminente Bedrohung beschrieben. Damit kam der Film, obwohl mit einem eigentlich weiblichen Thema, jedoch aus männlicher Sicht erzählt, dem mehrheitlich männlichen Kinopublikum geschickt entgegen, indem er unbewusste Ängste verbildlichte und in eine Science-fiction-Geschichte verpackte. Regisseur James Cameron unterlegte seiner von furiosen Actionsequenzen durchsetzten Fortsetzung einen Subtext, der die Beziehung zwischen der Mutter und ihrem heranwachsenden Geschöpf, einem kleinem Mädchen, betonte. Zahlreiche dieser Szenen fielen am Schluss der Schere zum Opfer und wurden erst im *director's cut* wieder eingefügt. Trotzdem konnte auch dieser nicht vollständig von dem Eindruck ablenken, dass Cameron damit gewissermassen nur die Materialschlacht legitimieren wollte.

Immerhin stilisierte er den weiblichen Leutnant Ripley zur ersten und bisher einzigen Kampfheroin der Filmgeschichte, die zwar schwer bewaffnet wie der Terminator daherkam, jedoch nicht mit dessen Dumpfheit alles niedermähte, was sich ihr in den Weg stellte. Stattdessen ging sie mit Köpfchen und Erfahrung zu Werke, um schliesslich als einzige – zusammen mit ihrer «Tochter» – siegreich aus dem Inferno hervorzugehen. «Alien 3» setzte diesen Diskurs nicht direkt fort, sondern eröffnete einen wenig überzeugenden religiös-philosophischen Blickwinkel.

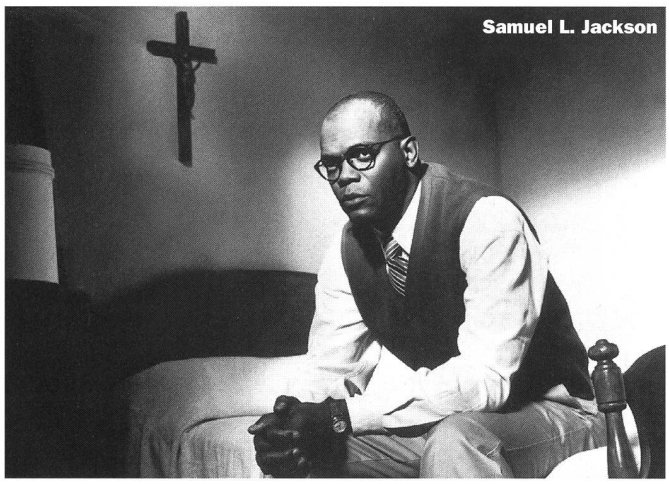
Durchweg zu faszinieren vermochte jedoch Sigourney Weaver, die sich in den vier Teilen vom cleveren Besatzungsmitglied über die «Terminatorin» und der kahlgeschorenen Märtyrerin zu einer geklonten Kampfmaschine gewandelt hat. Da sie in «Alien Resurrection» aus Blutüberresten «wiederhergestellt» wurde, zum Zeitpunkt ihres Todes jedoch das Alien schon in sich trug, vereint sie jetzt, quasi neu erschaffen, menschliche (Gefühle, ein Gewissen) wie auch Züge des fremden Wesens (Schmerzunempfindlichkeit, säureartiges Blut). Wie damals der Flüssigmetallandroide T-1000 aus «Terminator 2» (USA 1990) wird sie damit zu einer praktisch unverwundbaren Spezies. Zu befürchten ist also, dass eine der erfolgreichsten Science-fiction-Filmserien eine weitere Fortsetzung finden wird, zumal die Aliens in «Alien Resurrection» nun endlich an ihrem Bestimmungsort, der Erde, eingetroffen sind – wenn auch ziemlich lädiert. Aber das Drehbuch wird das schon richten. ■

187

Regie: Kevin Reynolds
USA 1997

Michael Lang

Die Rolle des Lehrers als beherzter Anwalt der Moral und Bildung in einer von sozialen Spannungen gefährdeten Schülerwelt ist im Filmschaffen längst präsent. Heute und besonders im urbanen Umfeld der amerikanischen Grossstädte ist das Thema aufgrund der steigenden Gewaltbereitschaft indessen aktueller geworden denn je. Nicht verwunderlich, dass das US-Kommerzkino das Thema adoptiert hat, es modisch mit Versatzstücken der afro-amerikanischen oder latino-amerikanischen Jugendkultur durchwirkt und als pseudoerzieherische Fallstudien aufpeppt. Ein Beispiel lieferte das zwar erfolgreiche, der Sache einer ernsten Auseinandersetzung aber nicht adäquate Filmdrama «Dangerous Minds» von John N. Smith (1995), in dem sich Superstar Michelle Pfeiffer als Pädagogin für Rauhbeine outet und profiliert.


Samuel L. Jackson

Im Vergleich dazu braucht sich «187» nicht zu verstecken, weil er wesentlich interessanter gebaut ist als das erwähnte (und andere) Exempel des Genres. Seine Grundhaltung ist nämlich, entgegen dem Hollywoodkodex, der sich nach einem Happy End um jeden Preis sehnt, düster bis zum bitteren Ende. Diese Stimmung wird bereits in der furios inszenierten Einführung etabliert, wo der emeritenhafte, auf Etikette bedachte (notabene die Rapmusik verachtende) farbige Lehrer Trevor Garfield (Samuel L. Jackson) bei einem Attentat in einem Schulhaus fast getötet wird. Der Täter ist ein Gangmitglied, dem schlechte Noten böse aufgestossen sind.

Die eigentliche Story beginnt dann fünfzehn Monate später, als sich der geschundene Held ins Berufsleben zurückwagt. Allerdings nicht mehr in New York, sondern in Los Angeles, wo er als Ersatzlehrer in einer maroden *public school* antritt. Schnell aber wird klar, dass auch am neuen Arbeitsplatz desillusionierte Schüler aus der Unterschicht herumhocken, frustrierte Kollegen neurotisch werden und ein zögerlicher Rektor jede Reform zum Guten blockiert. Zoff gibt es, als der juvenile Gangster Benny Chacon (Lobo Sebastian) einen Graffitikünstler umbringt und verschwindet. In der Klasse zurück bleibt Chacons bester Freund, der nun dem neuen Lehrer den erbarmungslosen Kampf ansagt. Der freundet sich zwar mit einer weissen Kollegin an, nimmt Kontakt zu einem dubiosen Waffenfan auf, bleibt sozial aber auf sich gestellt und ohne professionelle und menschliche Unterstützung.

Die Ausgangslage für das Psychogramm eines Pädagogen in Extremlage wäre also gegeben, und Drehbuchdebütant Scott Yagemann (selbst jahrelang in L. A. im Schuldienst tätig) gelingen dann und wann eindrückliche Charakterstudien. Doch mit Fortdauer der Handlung orientiert sich der Plot allzu stark an dramaturgischen Plattheiten. Dem Publikum soll nicht mehr über den Verstand und das Gefühl, sondern per Schockeffekt klargemacht werden, warum der einsame Streiter Garfield nicht mehr anders kann, als zum Faustrecht zu greifen. Was eine beklemmende, kammerspielartige Schultragödie hätte werden können, vergärt unter Regisseur Kevin Reynolds' («Robin Hood – Prince of Thieves», 1991, «Waterworld», 1995) Abenteuerfilm-Handschrift zum thrillerhaften Melodrama. Den Höhepunkt dieser Strategie bildet ein Showdown zwischen dem Erzieher und den ärgsten Schülerfeinden, der die russische Roulette-Szene aus Michael Ciminos «The Deer Hunter» (1978) aufnimmt.

Dennoch: «187» (der Titel verweist auf den US-Polizeicode für Mord, der von Gangkids zudem als Einschüchterungscode verwendet wird) hat verblüffende Meriten, die derart geschmeidig gefertigte amerikanische Filme sonst vermissen lassen. Die konsequent beibehaltene pessimistische Atmosphäre macht glaubhaft, dass einer wie Trevor Garfield daran verzweifeln muss, dass seine pädagogischen Feldzüge sowenig fruchten wie der berühmte Tropfen auf den heissen Stein. Wo Lernen zum Schimpfwort verkommt, wo Lernwillige im Klassenzimmer gemobbt werden, greifen konventionelle Disziplinierungsmethoden nicht mehr und verführen wohl durchaus zur Anwendung des Handlungsprinzips «Auge um Auge, Zahn um Zahn».

Die Frage nach der moralischen Vertretbarkeit dieser These in einem Kinofilm für ein breites Publikum muss natürlich gestellt werden. Und sie bleibt die zentrale, unbeantwortete Frage angesichts der narrativen Mankos von «187». Was also ist dieser Film? Kein Filmdokument von Qualität, die für sich selber spricht, aber ein – immerhin – valabler Beitrag zu einer Diskussion über das Gewaltpotential an Schulen. Nicht nur in Los Angeles. ■

Y'aura-t-il de la neige à Noël?

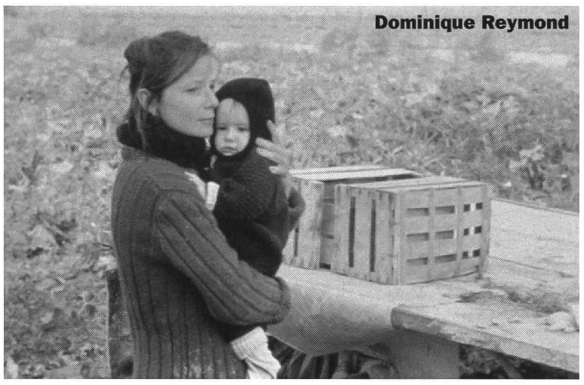
Regie: Sandrine Veysset
Frankreich 1996

Matthias Rüttimann

Es klingt wie ein Märchen. Die Literaturstudentin Sandrine Veysset arbeitet für die Requisite am Film «Les amants du Pont-Neuf» von Léos Carax (ZOOM 8/92). Der Meister ermutigt die junge Frau, ein Drehbuch zu schreiben. Vier Jahre später ist daraus ein Langspielfilm entstanden, der still und unerwartet zu grossem Erfolg gelangt. Beim Pyramide-Verleih in Paris reibt sich Stéphane Auclaire die Hände: «200'000 Zuschauer wäre ein normales Resultat für diese Art von Film gewesen. Aber über 820'000 Eintritte bis im November dieses Jahres ist schlicht exzellent. *Extraordinaire!*»

Der Film mit dem naivpoetischen Titel ist überhaupt nicht nach Rezepten gefertigt, mit denen man Zuschauer fängt. «Y'aura-t-il de la neige à Noël» ist ein sehr realistisches Märchen. Eine Mutter (Dominique Reymond) wohnt mit ihren sieben Kindern auf einem Bauernhof im Süden Frankreichs. Sie leben von der Arbeit auf dem Hof des Vaters (Daniel Duval), der mit einer anderen Frau verheiratet ist. Die Mutter ist Geliebte und Angestellte des Vaters. Die Kinder sind Bastarde und billige Arbeitskräfte. Die Beziehung zum Vater ist schwierig, die Abhängigkeit von ihm erdrückend. Mit patriarchalischer Willkür verfügt er über seine ausserehelliche Familie. «Ich habe dir schöne Kinder gemacht», sagt er zur Mutter. «Was würdest du auch tun ohne all diese Kinder.»

Die Mutter leidet unter dieser Beziehung und kann sich doch nicht aus ihr lösen. Sie zürnt dem Despoten und gibt sich ihm dennoch willig hin, wenn er es will. Wenn die Kinder die Grobheit des Vaters kaum mehr ertragen, ist es die Mutter, die sie tröstet: «Ich möchte manchmal auch weg. Aber was wollen wir in einer Wohnung. Hier sind wir wenigstens auf dem Land.» Sie herzt und küsst und streichelt die Kinder und rückt ihre Welt immer wieder ins Lot. Umflossen von dieser nie versiegenden Mutterliebe und eingesponnen in den wandelnden Zauber der Natur, wachsen die Kinder heran, Freud und Leid in selten gewordener Gemeinschaft teilend.


Dominique Reymond

Das Land, die flachen Gemüsefelder im Süden Frankreichs, Wind und Wetter sind neben den Personen Hauptakteure im Film. Drei Jahreszeiten – Sommer, Herbst und Winter – geben dem Film den Rhythmus und die Farben. Über der leuchtenden Helligkeit des Sommers lastet dumpf die Hitze, wie der Schatten des Vaters über der Familie. Der Herbst entzieht den Farben ihre Leuchtkraft. Sie verdüstern sich, wie die Beziehung zum Vater sich verschärft. Der Winter ist fahl und freudlos. Nebel erstickt die letzten Farbtupfer. Die Kraft der Mutter scheint aufgebraucht. Der Schluss bleibt offen. In der Weihnachtsnacht verklärt sich das Geschehen ins Märchenhafte.

Von Bauerndrama oder Blut-und-Boden-Romantik sind Ästhetik und Inszenierung von Sandrine Veysset weit entfernt. Die längste Zeit fühlte man sich beim Zuschauen in einem Dokumentarfilm. Die Kamera bewegt sich oft wie eine weitere Person zwischen und mit den Dastellern, hascht nach unfertigen Bildern in dem von Kinderspiel und Landarbeit bestimmten Rhythmus der Handlung. Dabei stossen Veysset und ihre Kamerafrau Hélène Louvard wiederholt auf kraftvolle, eindrückliche Bilder: Nach einem heftigen Streit mit der Mutter stapft der Vater davon, eine Drohung wie einen Fluch hinterlassend: «Wenn du gehst, bringe ich euch alle um.» Die Mutter steht allein mit ihrem Jüngsten im Arm auf dem abgeernteten Rübenfeld unter einem blinden Himmel. Der schwarze Acker ist aufgewühlt, die violetten Rübenköpfe liegen abgehackt, das geschundene Rübenkraut dahingemäht. Und das Kind im Arm schreit und schreit.

Mit Vorliebe filmt Sandrine Veysset den Nachhall dramatischer Momente. Die Stimmung danach. Zerredet wird nichts, wie überhaupt wenig gesprochen wird. Lieber deutet die Regisseurin etwas an als aus. Musik gibt's nur am Anfang und am Ende des Films. Dazwischen regieren die Geräusche des Landes. Bewusst belässt Veysset dem Film etwas Rauhes, Unvollkommenes. «Nur nicht das Unbeholfene, die Mängel des Films mit Musik überdecken.»

Der Debütantin ist es mit ihrer schlichten und schnörkellosen Erzählweise gelungen, an tiefere Schichten der Gefühle und Sehnsüchte zu rühren. Sie fesselt mit Bildern aus einer beinahe archaischen Welt und einer Geschichte, die anachronistisch und doch sehr vertraut scheint. Und über alles stellt sie ohne falsche Idealisierung diese eindrücklich strahlende Mutterfigur, von der Schweizerin Dominique Reymond mit unglaublicher Direktheit gespielt. So wurde möglich, was wie ein Märchen klingt. ■

Die furchtlosen Vier

Regie: Eberhard Junkersdorf, Jürgen Richter, Michael Coldewey
Deutschland 1997

Daniel Kothenschulte

Als Walt Disney 1922 seine ersten Filme zeichnete – freche, in die Gegenwart versetzte Märchenadaptionen –, waren auch die «Bremer Stadtmusikanten» darunter. Es ist kaum zu verstehen, warum sein Studio in späteren Jahren der Versuchung widerstand, dieses poesievolle Tiermärchen der Brüder Grimm in einen Langfilm zu verwandeln. Überhaupt kennt die an Märchenvariationen so reiche Filmgeschichte nur wenige Adaptionen der Vorlage: Hubert Schongers schon zur Entstehungszeit antiquiert wirkende Version aus den fünfziger Jahren scheute sich nicht, die Hauptrollen von mit Tiermasken notdürftig kostümierten Schauspielern verkörpern zu lassen. Abgesehen von einem hübschen kurzen Puppenfilm der Diehl-Brüder, entdeckte erst Jim Henson Anfang der siebziger Jahre das wahre Potential der Geschichte für eine hinreissende Muppet-Fernsehversion.

Nun, da erstmals in grösserem Umfang in Deutschland abendfüllende Trickfilme produziert werden, erscheint die Wahl des für den Trickfilm reizvollen Stoffs besonders glücklich. Verlegt in die Gegenwart, erlebt man in der Exposition in kurzen Episoden die unterschiedlichen Schicksale der Helden, die es aus verschiedenen Gründen auf Wanderschaft zieht: Buster, der Jagdhund, soll verkauft werden, weil er lieber mit hübschen Füchsinnen tanzt, als sie zu jagen; Fred, der Esel, wird dem Abdecker überstellt, nachdem der Müller zur Automatisierung übergegangen ist; die Katze Gwendolyn, die von ihrer verstorbenen Tante ein Vermögen erbte, soll aus naheliegenden Gründen aus dem Weg geräumt werden; Gokkel Tortellini schliesslich wird von seinen weiblichen Artgenossinnen vertrieben, weil inzwischen selbst in Hühnerställen eitles Machogehabe unpopulär geworden ist.

Das so aufeinandertreffende Quartett entdeckt alsbald seine Liebe zum Gesang, doch erst in der Grossstadt gibt es Möglichkeiten, als Strassenmusikanten zu reüssieren. Eigentlich hatte man zu diesem Zweck nach Paris reisen wollen, doch das nahegelegene Bremen ist verlockend genug – auch wenn auf dem Ort ein Fluch lasten soll. Ein ominöser Dr. Gier und sein Grosskonzern «Mix-Max» tyrannisieren die Hansestadt, in der seither Singen und Lachen verboten sind. Den Tieren aber macht Dr. Gier ein verlockendes Plattenangebot. Als sie sich jedoch weigern, etwas anderes als die Werbehymne des Konzerns anzustimmen, lernen sie die finsteren Verliesse kennen, in denen sie mit zahlreichen anderen Vierbeinern vor den firmeneigenen Schlachtmaschinen zittern müssen. Ein Trick aber eröffnet ihnen die Freiheit: scheinbar zur Reue gekommen, stimmen sie bei einer Fernsehgala die Werbehymne an, die sie zum revolutionären Freiheitslied umgedichtet haben.

Nicht erst die «Bandits» in Katja von Garniers Musikfilm versuchen die Aufbruchsutopien ihrer Songs zu realen Fluchten zu nutzen – im Tierreich ist dergleichen schon lange bekannt. Eine einfache, klare Handlungsidee und hübsche Figurenentwürfe heben die Produktion deutlich von der Masse ab, und es ist gerade der Verzicht auf überschäumenden Aktionismus, rasantes Tempo oder anekdotische Nebenhandlungen, die den Film (etwa gegenüber Don Bluths Märchenadaptionen) auszeichnen. Insbesondere der kindlichen Wahrnehmung kommt die sorgfältige Arbeit an den einzelnen Charakteren sehr entgegen.

Problematischer ist das ästhetische Konzept einer durchgängigen Kombination von Zeichentrick und Computeranimation. Da überzeugt zwar der Ansatz, die feindselige Technik und den Grossstadtmoloch Bremen mit Computermitteln zu animieren – der visuelle Eindruck aber bleibt uneinheitlich. Es scheint, als habe man es mit einem jener kombinierten Trick- und Realfilme zu tun, in denen flächige Trickfiguren vor fotografierten Schauplätzen agieren. Diesen Zwiespalt hätte man nur lösen können, indem man für eine plastische Modulation der Animationszeichnungen wie in Robert Zemeckis «Who Framed Roger Rabbit?»(USA 1988) gesorgt hätte. Stattdessen wurde versucht, auch gemalte Hintergrundzeichnungen wie Fotografien zu behandeln, indem man sie in Unschärfe rückte. Vom Reiz jener «Multiplan»-Effekte, wie sie Disney einführte, um die Flüchtigkeit der Zeichnung zu überwinden, ist dies weit entfernt – statt realer Plastizität entsteht eher ein Eindruck des Disparaten, und gerade die Schönheit guter Hintergrundmalerei wird verschenkt.

Buster, Gwendolyn, Tortellini, Fred

alter und neuer, aus Wohn- und Industriearchitektur im Trickfilm zu vermitteln. Unverständlich ist die Entscheidung, alle Beschilderungen im Bild in englischer Sprache zu halten – in einem amerikanischen Film, der in Deutschland spielte, wären sie deutsch.

Ästhetisch gesehen erweckt vor allem die zweite Hälfte den Eindruck, als habe Dr. Giers leblose Technik selbst einen Teil der Gestaltung des Films übernommen. Dies ist umso bedauerlicher, als gerade die konventionell animierten Passagen vorzüglich gelungen sind. In Verbindung mit dem reizvollen und kindgerechten Drehbuch hätte aus diesem achtbaren Film ein deutscher Trickfilmklassiker werden können. ■

Auch die Idee eines «Metropolis» Bremen (Dr. Gier trägt die Züge des Mabuse-Darstellers Rudolf Klein-Rogge) überzeugt kaum und widerspricht insbesondere dem realen Charakter dieser Stadt. In fast jedem japanischen Animationsfilm sieht man diese finsteren Grossstadtvisionen – wie reizvoll wäre es dagegen gewesen, ein Gefühl für die existierende Hansestadt und ihre Mischung aus

Inserat

Ein charmantes und beschwingt erzähltes Märchen über einen Mann, seine Krise, das Tanzen und die stillen Emotionen, die zur Leidenschaft werden.

SHALL WE DANCE?

MIRAMAX © BVI

Im Verleih der BUENA VISTA INTERNATIONAL

AB 12. DEZEMBER IM KINO!

Funny Games

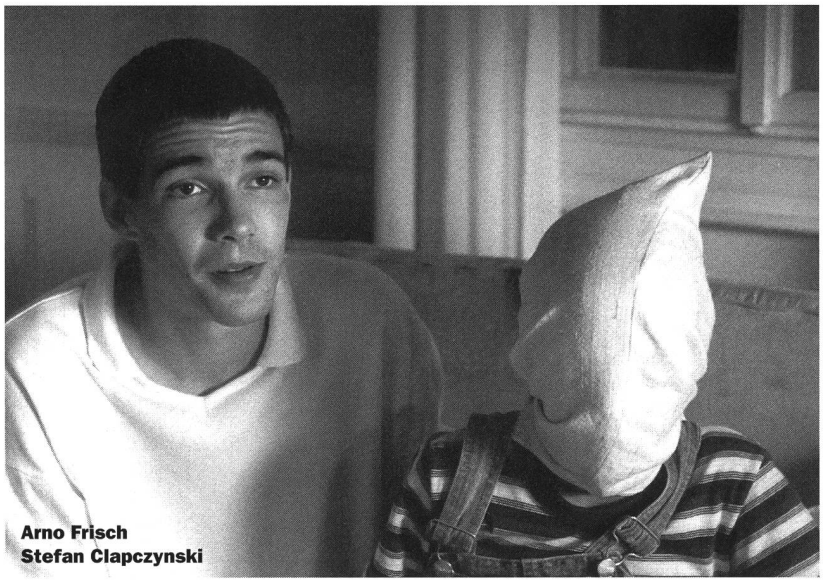
Regie: Michael Haneke
Österreich 1997

Pascal Trächslin

Gewaltdarstellungen im Film haben längst ihren Schrecken verloren. Obwohl immer mehr Menschen auf immer brutalere Weise auf der Leinwand sterben, vermag der Tod im Kino das Publikum weder zu beschäftigen noch zu beunruhigen. Dank moralisch legitimierten oder ästhetisch verklärten Darstellungen verkommt Gewalt insbesondere im Hollywood-Actionkino zu einem leicht konsumierbaren Spektakel fernab jeglicher Realität. Filme, die mit ihrer Direktheit Irritationen beim Publikum auslösen, sind selten. Stanley Kubricks «A Clockwork Orange» (USA 1971), Krzysztof Kieslowskis «Krotki film o zabijaniu» (Kurzer Film über das Töten, Polen 1987) oder Martin Scorseses «Cape Fear» (ZOOM 3/92) sind nur einige der berühmten Ausnahmen, welche die Regel bestätigen.

Michael Haneke sind in «Benny's Video» (ZOOM 11/92) und in «71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls» (ZOOM 2/95) durchaus interessante und spannende Auseinandersetzungen mit der heiklen Thematik Gewalt gelungen. «Funny Games» die Geschichte der sinnlosen Ermordung einer zufällig ausgewählten Familie in ihrem Ferienhaus durch zwei junge, auf den ersten Blick sympathische Männer, erscheint wie ein abschliessender Beitrag zu diesem Thema.

Um auf Nummer sicher zu gehen, orientierte sich der Regisseur bei der Konzeption von «Funny Games» an den hochgeschätzten Vorbildern und pickte aus diesen die für sein Werk passenden Versatzstücke heraus: Den harmlosen Beginn mit idyllischen Szenen einer Familie, die aus dem erfolgreichen Geschäftsmann Georg (Ulrich Mühe), seiner attraktiven Ehefrau Anna (Susanne Lothar) und dem zehnjähriger Sprössling Schorschi (Stefan Clapczynski) besteht, entlehnt er bei Scorsese. Die skrupellosen Täter Peter und Paul – Frank Giering und Arno Frisch in der Rolle der hassenswerten Ekel – gehören zur Gattung gewissenloser junger Schurken, die wie Kieslowskis Mörder Jacek Menschen ohne Motiv aus Langeweile oder nur so zum Spass morden. Und die Brutalität und Sinnlosigkeit der Gewaltorgien scheinen direkt von Kubricks düsterer Zukunftsvision in ein heutiges, realistisches Umfeld verpflanzt worden zu sein.


Arno Frisch
Stefan Clapczynski

Doch «Funny Games» liefert den Beweis, dass aus der Summe der verwendeten Einzelteile noch lange nicht auf die Qualität des Endprodukts geschlossen werden kann. Statt bloss zu zeigen, will Haneke mit einer fragwürdigen Methode etwas verkünden. Die Botschaft – Gewalt ist etwas Schändliches – wird dem Zuschauer bis zur Unerträglichkeit in den Schädel gehämmert. Im Stile eines Thrillers inszeniert, polemisiert er gegen die Ästhetisierung der Gewalt und stellt die Codes des Genres so extrem auf den Kopf, dass das dabei herausgekommene kammerspielartige Drama nur schwer zu ertragen ist.

Aber nicht etwa die Brutalität des Gezeigten – die Gewaltakte spielen sich meist diskret im Off ab –, sondern die Kombination von nicht legitimierter sinnloser Gewalt, überdeutlicher Genrekritik und didaktischer Zeigefingermoral lassen den Film zu einer Qual für die Zuschauer werden. Insbesondere die von den Tätern ans Publikum gerichteten Vorwürfe über dessen Mitschuld am Verbrechen, deren Versuche, die Zuschauer zu Komplizen der Gewalt zu machen, wirken bemühend und verfehlen ihre Wirkung. Auch der Versuch, durch Überzeichnung die Aggression gegen die Täter immer weiter zu schüren, wendet sich gegen den Film. Die gute Absicht verkehrt sich in ihr Gegenteil.

Trotz der vielen Anleihen bei seinen Vorbildern hat Haneke die falschen Schlüsse gezogen. Denn er offeriert dem Publikum – wie Kubrick seinem Helden Alex – eine Schocktherapie, die auf den Grundsätzen einer mittlerweile veralteten Pädagogik aufbaut, die glaubt, dass Abscheu vor dem Bösen zur Einsicht in das Gute führe. In «A Clockwork Orange» verliert der Patient den Verstand, weil er, hilflos ans Bett gefesselt und ohne Möglichkeit, die Augen zu schliessen, die gezeigten Gewaltexzesse nicht mehr ertragen kann. Die Wirkung von «Funny Games» ist ganz so dramatisch nicht: Aber statt der beabsichtigten Reflexion über die brisante Thematik wird nur der Wunsch ausgelöst, das Kino baldmöglichst verlassen zu können. ■

Wu Shan yun yu

Regie: Zhang Ming
China 1995

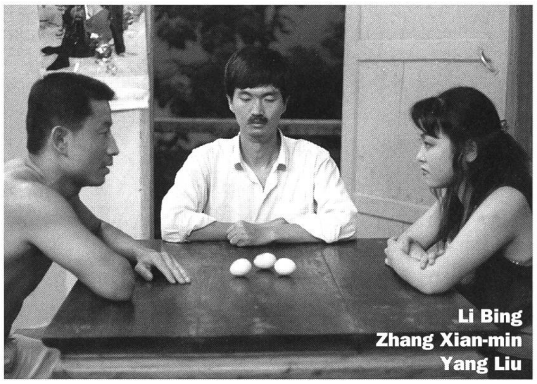
Regenwolken über Wu Shan

Bettina Thienhaus

Wie ein Adlernest thront das Häuschen des Signalwärters an der scharfen Biegung des Flusses, hoch oben über dem schnell fliessenden, sprudelnden Wasser. Mühselig ist es, vom Flussufer hinaufzusteigen, und der junge Signalwärter Mai Qiang (Zhang Xian-min) bekommt auch nur selten Besuch. Ständig muss er darauf gefasst sein, dass ihm per Telefon ein Schiff gemeldet wird. Dann eilt er auf die Balustrade vor seinem «Leuchtturm» und setzt die nötigen Signale, um Kollisionen zu vermeiden. Qiangs Arbeit ist geprägt von ständiger Anspannung und Erwartung, während sein Leben an sich eher ereignislos dahinplätschert. Eh schon ein introvertierter Typ, kommt er kaum unter Menschen und sehnt sich doch heimlich nach Liebe.

Sein Freund, der aufgekratzte Ma Bing (Li Bing), möchte Qiang zum Liebesglück verhelfen und versucht – in einer hinreissend komischen Szene – ihm erstmal ein paar Erfahrungen zu ermöglichen: Schwerenöter Bing kreuzt bei Qiang mit der kessen Lily (Yang Liu) auf, sperrt die beiden ein und droht, erst wieder aufzuschliessen, wenn Qiang mit Lily «zur Sache kommt». Qiang, für solche Holzhammermethoden nicht gerade empfänglich, leidet schon deshalb tausend Qualen, weil ja jeden Moment ein Schiff gemeldet werden könnte...

Wenig später indes scheint das Schicksal ein Einsehen zu haben: Bei einem seiner raren Trips ins Städtchen begegnet Quiang einer schüchternen jungen Frau, Chen Qing (Zhong Ping), zu der er sich spontan hingezogen fühlt. Das Städtchen ist eine Touristenattraktion geworden, seitdem feststeht, dass es schon bald im geplanten Yangtse-Stausee versinken wird. Sobald Reisende eintreffen, macht sich Qing auf den Weg, um für das Hotel, bei dem sie arbeitet, Gäste zu werben. Ein grosses Schild in der Hand, preist sie die Herberge wortreich an. Mit den Kunden im Schlepptau, zieht sie dann entschlossen heimwärts, durch enge Gassen, über breite Steintreppen und pflanzt sich rasch hinter den Tresen, um die Anmeldung vorzunehmen. Auch Qings Alltag ist von Anspannung und Erwartung geprägt: Wird sie Gäste finden, wird Lao Mo (Liu Zongdi), der Hotelbesitzer, Qing wie gewohnt belästigen, werden die Kolleginnen wieder schief gucken? Mos «gutem Herzen» verdankt sie indes überhaupt ihre Arbeit. Er beschäftigt die junge Witwe, obwohl sie ein Kind hat, und lässt sie sogar hoch unterm Dach billig wohnen. Jovial und bedrohlich zugleich erscheint er Qing und auch den Zuschauern. Lao ködert sie über das Kind, dem er dauernd Geschenke macht. Qings Einsamkeit ist der von Qiang sehr ähnlich, und auch ihr Leben bestimmen Ereignislosigkeit und Monotonie. Immer wieder nimmt die Kamera Qing aufs Korn, wie sie allein hinter dem hohen Tresen sitzt, hastig eine Schale Nudelsuppe löffelt und sich aus dem Nebenzimmer, wo Mo hockt, genauso beobachtet fühlt wie von den Kolleginnen, die sie, den «Liebling» des Chefs, mit verstecktem Neid traktieren.


Li Bing
Zhang Xian-min
Yang Liu

Regisseur Zhang Ming, der in dieser Gegend des Yangtsekiang aufwuchs, mit Blick auf die steilen Felsen, zwischen denen die Schiffe urplötzlich auftauchen, inszenierte diese Alltagsgeschichte rhythmisch und mit leisem Witz. Anspannung und Lethargie, Sehnsucht und Melancholie spiegeln sich in den Farben des Films, dunkelgrün, blaugrau, anthrazit, dann wieder pastoses Hellblau, rote Farbtupfer. Geschickt wird mit oben/unten gearbeitet, luftig und einsam ist Qiangs Arbeitsplatz, eng, dunkel und von tausend Augen beobachtet jener von Qing.

Qiang und Qing sind so schüchtern, dass es einen quält, ihnen zuzuschauen. Ihre wechselseitige Befangenheit steht nicht nur ihrer am Horizont aufdämmernden Liebesgeschichte im Wege, sondern lässt auch dem Bösen freie Hand. Mo, der einen harmlosen Besuch Qiangs bei Qing eifersüchtig belauscht, macht daraus eine Vergewaltigungsgeschichte, die er als «guter Bürger» bei der Polizei anzeigt. Natürlich ist er daran interessiert, Qing nicht zu verlieren. Die Ermittlungsmaschinerie, einmal in Gang gesetzt, entwickelt eine Eigendynamik, die durch Mos Hartnäckigkeit verstärkt wird. Als Mann und zudem Hotelbesitzer findet er bei den Autoritäten ganz anderen Respekt als die schüchterne Qing, die ja «nur» eine Frau ist. Die zentrale Szene der beiden Hauptfiguren (Liebesbegegnung oder Vergewaltigung?) bleibt ausgeklammert. So müssen Zuschauerinnen und Zuschauer selber zu den unterschiedlichen Interpretationen Stellung nehmen, bis die Wahrheit schliesslich ans Licht kommt.

«Regenwolken über Wu Shan» ist ein «unheroischer» Film, der von Thema und Machart her in China keine grossen Kinochancen hat. Zhang Ming: «Heutzutage ist die Gesellschaft mehr an materiellem Gewinn denn an menschlichen Gefühlen interessiert, und es ist sehr schwer, diesem Trend zu widerstehen. Ich möchte, dass die Zuschauer zur Kenntnis nehmen, dass es diese Art Filme gibt, auch wenn sie nicht gewohnt sind, so etwas auf der Leinwand zu sehen.» ■