

Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 50 (1998)
Heft: 1

Rubrik: Kritik

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 31.12.2025

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

The Sweet Hereafter

Regie: Atom Egoyan
Kanada 1997

Judith Waldner

Katastrophen und Unglücke brechen üblicherweise ohne Vorwarnung in den Alltag, wirbeln das ganz normale Leben und etablierte Strukturen durcheinander. Im Kino gehört ihnen ein eigenes Genre. Die meisten Filme, in denen Katastrophen eine Hauptrolle spielen, zeigen das jeweilige Drama in grellen Farben. Die Hauptfigur – und mit ihr das Publikum – begegnet schrecklichen Gefahren und erleidet grässliche Ängste. Dabei geben die normalerweise zahlreichen Opfer so schattenhafte Gestalten ab, dass einem ihr Ableben nicht weiter berührt. Den Hinterbliebenen geht es, sofern sie überhaupt vorkommen, miserabel. Die Hauptfigur allerdings bleibt irgendwie verschont von Tod oder ernsthaften Blessuren, sie fängt sich zum Schluss wieder und geht geläutert aus dem Abenteuer hervor.

«The Sweet Hereafter» handelt von einem Unglück. Ein Schulbus verunfallt auf vereister Straße, und Kinder aller Altersstufen kommen ums Leben. Doch Atom Egoyans bisher ambitionierteste Arbeit fürs Kino, eine Adaption des gleichnamigen Romans von Russell Banks, ist alles andere als ein Katastrophenfilm der üblichen Art.

Langsam fährt die Kamera über gehobeltes Holz, nach einigen Momenten erst wird klar, dass es sich dabei nicht einfach um Bretter, sondern um einen Fussboden handelt. Sie schwebt über ein Bett, darin liegen ein Paar und ein Kind, alle drei schlafend: eine in warme Farben getauchte Szenerie. Zu hören sind Geräusche des Windes – und man weiß, dass diese idyllische Geborgenheit keinen Bestand haben wird. Schnitt: Ein mit dem Auto durch eine Waschstraße fahrender Mann kommt ins Bild. Es ist dunkel, grosse Besen und Lumpen fahren über die Autofenster. Der Mann wirkt gefangen, eingekreist, bedrängt.

Bereits dieser hier kurzskizzierte Vor-

spann von «The Sweet Hereafter» vermittelt bildstark, wohin sich die Story entwickeln wird. Was sich erst später im Lauf des Films zeigt: Der Mann im Bett ist der gleiche wie der, der in der Autowaschanlage steckenbleibt: Mitchell Stephens (Ian Holm). Früher – in der Szene mit der Familie im Schlafzimmer ist er wesentlich jünger – war sein Leben offensichtlich in



Tom McCamus,
Sarah Polley

Ordnung, wenngleich nicht ohne Dramatik und Unglück. Heute hingegen ist zwar Stephens Fassade intakt, doch dahinter ist alles aus dem Lot. Seine Teenager-tochter Zoë (Caerthan Banks) ist drogensüchtig und meldet sich lediglich ab und zu aus einer Telefonkabine. Keine der manchmal linkischen, doch durch und durch ehrlich gemeinten Angebote des Vaters vermögen ihr zu helfen.

Stephens, Anwalt von Beruf, reist in einen Provinzort in British Columbia, um seine Dienste anzupreisen. Dort ist der Schulbus von der Straße abgekommen, fast alle Kinder des Ortes sind tot. Der Anwalt besucht die vom Unglück Betroffenen, will sie zu einer Schadensersatz-Klage überreden, um einen Schuldigen an der Tragödie zu finden, diese damit zu rationalisieren – und sie so zu verarbeiten, wie es seinem eigenen Charakter entspricht. Er sucht die verschiedenen, teilweise weit verstreut wohnenden Eltern auf. Und so erfährt man als Zuschauerin oder Zuschauer Partikel für Partikel vom Unglück, aber auch von

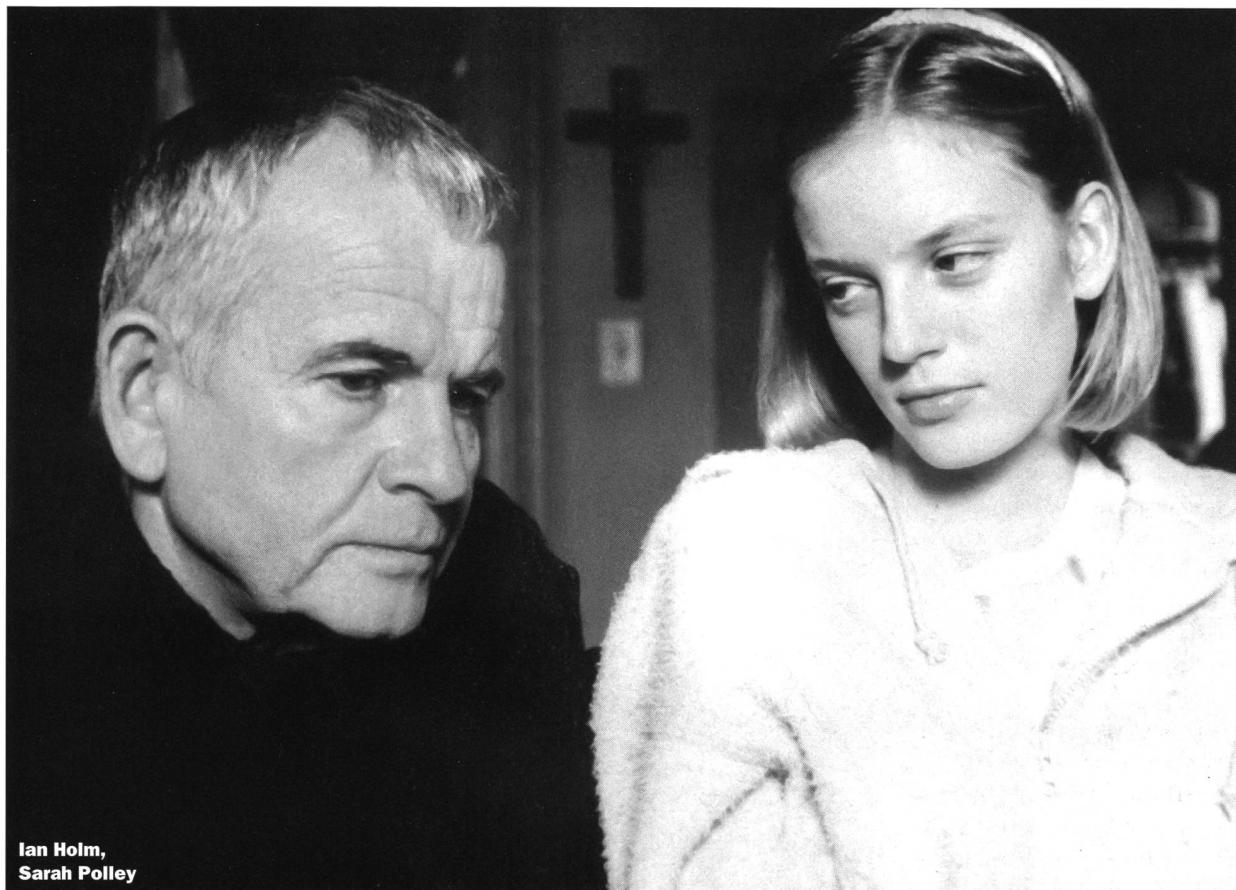
Eigenheiten der Kinder, vom Alltag am Ort, von ausserehelichen Liaisons oder Kindsmisshandlung – vom ganz normalen Leben mit seinen hellen und dunklen Seiten eben.

Einzelne Eltern sind bereit zu einer gemeinschaftlichen Klage, hoffen, ihre Alpträume dadurch bannen zu können. Andere sind skeptisch, und der Witwer

Billy Ansell (Bruce Greenwood) ist explizit dagegen. So ist es nicht das Unglück, das den Ort schliesslich entzweit: Dieses erschüttert ihn zwar, doch zum Verlust von Freundschaften und des Zusammenhalts führen letztlich die unterschiedlichen Möglichkeiten der einzelnen, mit dem schrecklichen Verlust umzugehen. «The Sweet Hereafter» ist weder vordergründig moralisch, noch schlägt einem der Film irgendwelche Botschaften um die Ohren. Alle verlieren

die Kinder, egal ob sie gute oder schlechte Eltern waren. Die verschiedenen Arten des Umgangs mit dem Verlust werden nicht auf simple Weise gewertet. Ob die Eltern, deren Kinder tot sind, oder der Anwalt, dessen Tochter für ihn verloren ist: Jeder einzelne reagiert so, wie es ihm entspricht, wie er glaubt, mit dem Schrecklichen fertig werden zu können.

«The Sweet Hereafter» ist Egoyans achter Langspielfilm. Der 1960 geborene Kanadier armenischer Abstammung hat auch mehrere Kurzfilme, TV-Beiträge sowie Theaterstücke realisiert. Einem breiteren Publikum bekannt geworden ist er 1991 mit «The Adjuster». Als eine Art Markenzeichen des Regisseurs kann seine verschachtelte Erzähltechnik bezeichnet werden, die er in seinem aktuellen Film in meisterlicher Form auf die Leinwand bringt: «The Sweet Hereafter» besteht aus etlichen Ebenen, die in verschiedenen Zeiten spielen. Durch eine formidable Montage fliessen sie zusammen, entsteht vor den Augen des Publikums zusehends ein vollständigeres Bild,



**Ian Holm,
Sarah Polley**

ohne dass man je Schwierigkeiten hätte, sich zu orientieren oder die einzelnen Teile der Geschichte zusammenzufügen.

Egoyans Film ist von grosser formaler Raffinesse, dabei gerät diese nie zum Selbstzweck. Musik kommt lediglich zurückhaltend zum Einsatz. Wenn sich die Story zum Tragischen wendet, schlagen einem keine dramatischen und dick aufgetragenen Melodien entgegen, vielmehr implizieren keltisch anmutende Töne eine erdige, leicht schwermütige Stimmung. Gekonnt wird die Landschaft, in der die Geschichte handelt, in Szene gesetzt. Alles ist verschneit, vereist, ohne dadurch bedrückend zu wirken. Bestechend ist nicht zuletzt auch die Ausstattung, beispielsweise die Interieurs der verschiedenen Wohnungen der Eltern, die der Anwalt aufsucht. Egoyan versteht es, symbolische Bilder zu schaffen und bleibt dabei immer im Bereich des Dezenten.

Der Anwalt Stephens ist die wichtigste und präsenteste Figur, ragt jedoch nicht über die anderen heraus. Vielmehr stellt Egoyan immer wieder wechselnde

Personen in den Vordergrund. Langweilt das Fehlen einer eindeutigen Identifikationsmöglichkeit in anderen Filmen nicht selten schnell, schafft es der Regisseur hier, jede Figur so glaubwürdig und eindringlich zu zeigen, dass man keinen Moment das Interesse verliert. Dies gelingt nicht zuletzt, weil er mit einem grossartigen Darstellerensemble arbeitet, jedoch ohne schillernde Mega-Stars, die allein durch ihre Präsenz im Vordergrund stünden.

Wie geht man mit einer sogenannten Tragödie um? Wie kann man sie in sein Leben integrieren? «The Sweet Hereafter» erzählt auf subtile Art und Weise vom Umgang mit Traumas und seelischen Wunden, zeigt eine Gemeinschaft und deren Verletzlichkeit. Während Egoyan in früheren Filmen immer wieder die Reizüberflutung durch die Medien, die Macht der Bilder thematisiert hat, spielt dieser Bereich hier keine Rolle: Die Berichterstattung über das Unglück und die Hinterbliebenen bleiben ausgespart. Das entspricht zwar sicher nicht der Realität, doch mit deren Einbezug wäre ein ganz

anderer Film mit anderer Thematik entstanden. Kommt dazu, dass «The Sweet Hereafter» keine dokumentarisch anmutende Reportage ist: Die Story ist einerseits realistisch ins Bild gesetzt, andererseits mythologisiert der Film den Alltag, das Erzählte wird zu einer universellen Geschichte. Und indem der Regisseur das Teenager-Mädchen Nicole (Sarah Polley) anderen Kindern die Fabel des Rattenfängers von Hameln vorlesen lässt, findet er eine Metapher für die Kollektivschuld der Erwachsenen an den Kindern und gibt der Geschichte Gleichnischarakter.

Atom Egoyan hat einen meisterlichen Film geschaffen. Einen Film, dessen Figuren alltäglich sind und reagieren, aber alles andere als banal wirken. «The Sweet Hereafter» durchleuchtet das, was man als emotionale Heimat bezeichnen könnte, führt die Fragilität des Seins vor Augen, zeigt grosse Gefühle auf zurückhaltende und gleichzeitig eindringliche Art und Weise. Kurz: Das erste Highlight dieses Kinojahres. ■

Titanic

Regie: James Cameron
USA 1997

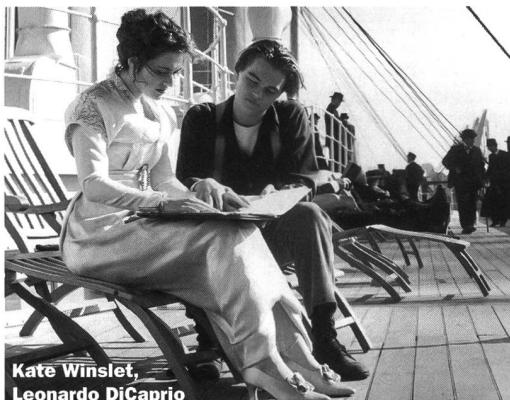
Josef Lederle

Der Untergang des englischen Luxusliners «R.M.S. Titanic» am 15. April 1912 löste in der westlichen Welt eine Erschütterung aus, die heute so schwer nachempfunden werden kann wie die Reaktionen auf das Erdbeben von Lissabon 1755. Beide Katastrophen markierten das Ende eines kollektiven Traums – den Glauben an die Vorsehung Gottes beziehungsweise an die Allmacht der Technik. Der Schock über das Verglühen der amerikanischen Raumfähre «Discovery» blieb dagegen eine vergleichsweise sentimentale Marginalie, vielleicht auch, weil das Unglück Tage später bereits von anderen Schreckensbildern überlagert wurde.

Am Beginn unseres Jahrhunderts aber schlug die Nachricht von der Havarie wie eine Bombe ein: Vier Tage nach dem Stapellauf versank der stählerne, auf Grund seiner wasserdichten Schotten als unsinkbar geltende Riese nach einer Kollision mit einem Eisberg in den Fluten des Atlantiks. Mehr als 1500 von insgesamt über 2200 Menschen an Bord fanden den Tod. Die Fülle der Spekulationen, Theorien und Mythen, die sich binnen kurzem um das gekenterte «Schiff der Träume» rankten oder in Romanen, Filmen und Opern wilde Blüten trieben, bezeugt eindrucksvoll das emotionale und intellektuelle Nachbeben der tragischen Jungfernreise. Selbst in der Gegenwart ist das Interesse an den Umständen des Unfalls nie ganz verschwunden: als 1985 das Wrack von einem Forscherteam nahe Neufundland aufgespürt wurde, zierten die Aufnahmen des Geisterschiffes weltweit die Titelseiten der Illustrierten.

James Cameron bezieht sich in seinem ambitionierten Epos indirekt auf die Wiederentdeckung, wenn er seine fiktive Geschichte der Ereignisse mit einer Rahmenhandlung umgibt: Moderne Grabräuber dringen auf der Suche nach einem Diamanten in den Todesdampfer ein, fördern

statt dessen aber nur eine Aktzeichnung mit dem Schmuckstück ans Tageslicht. Da aber meldet sich eine schlöhweiße Greisin mit der Behauptung, sie sei das Mädchen auf dem Bild: Rose DeWitt Bukater. Inmitten der Fundstücke erinnert sich die alte Frau jener vier Tage, die ihr Leben grundlegend veränderten: wie sie als 17jährige in Southampton zusammen mit



Kate Winslet,
Leonardo DiCaprio

ihrer Mutter und ihrem Verlobten, dem Milliardärsohn Cal Hockley, die Gangway hochstieg, sich aus Überdruss und Verzweiflung über ihr versnobtes Dasein das Leben nehmen wollte, von einem jungen Maler namens Jack Dawson aber gerettet wurde und dessen unkonventionellen Avancen erlag.

Mit ihr gleitet der Film 84 Jahre zurück, taucht ein in die vibrierende Atmosphäre an Bord, in die spartanischen Unterkünfte der Dritten Klasse, wo bettelarme Emigranten der Zukunft entgegenfieberten, in die Salons und Suiten auf dem Oberdeck, wo das edwardianische Reglement jede Regung ins Korsett der Standesdünkel zwang. Während in den Tiefen des Schiffes verrusste Heizer Kohle in die Feuerschlünde schaufeln, und die ölglanzenden Maschinen immer schneller stampfen, spiegelt sich an Deck ein getreues Gesellschaftsbild der Alten wie der Neuen Welt wider: vornehme Langeweile und gediegene Konversation, hungrige Abenteuerlust und überschüssende Erwartungen.

Der gebürtige Kanadier Cameron aber ist nicht nur ein Perfektionist, sondern auch ein durch und durch amerikanischer Regisseur, weshalb die schrankenübergreifende Liebesgeschichte zwischen dem Upperclass-Mädchen und dem jungen Underdog das Kraftfeld seines gigantomatischen Opus bildet. Rose, von der robusten Kate Winslet wundervoll als schlummernden Vulkan gespielt, droht an

der verbissenem Etikette ihrer Schicht zu ersticken, weiß aber bis auf kleine Fluchten in die Traumwelten der französischen Impressionisten keinen Ausweg. Als sie auf den Freigeist Jack trifft, der mit Leonardo DiCaprio etwas jung besetzt ist, spürt sie die Verheissung eines selbstbestimmten Lebens. Winslet vermag Roses plötzlicher Entscheidung, dieser Stimme des Herzens zu folgen, sogar den Anstrich von Plausibilität zu geben, obwohl es Cameron weniger darum zu tun ist, diese Wandlung auszuleuchten, als vielmehr die Magie der Anziehung in Szene zu setzen. Das aber tut er mit einer Intensität und Meisterschaft, die Rose und Jack in den Himmel der ewigen Liebespaare heben. Vor allem Kate Winslet umspielt er als Botticelli-Venus und lehnt dem verliebten Blick des Malers eine stupende Fülle an Anspielungen und Stimmungen, vor deren Hintergrund der auf historische Hypergenauigkeit fixierte Aufwand beinahe verblasst.

Camerons Arbeit ist unabhängig von manchen Einschränkungen ein sehenswerter Film, weil er trotz seiner Länge keine Sekunde langweilt und dank seinem angenehm ruhigen Rhythmus eine Vielzahl von Themen anspielen kann. Mag der überzogene Historismus auch etwas lächerlich sein, so rückt die ergreifende Liebesgeschichte alle Bedenken zurück. Shakespeare hat schliesslich auch niemand gefragt, ob er die geschichtlichen Aspekte zwischen Verona und Mantua exakt wiedergegeben habe. ■

Lolita

Regie: Adrian Lyne
USA/Frankreich 1997

Domini k Slapp n i g

Dass eine 62-Millionen-Dollar-Produktion in den USA keinen Verleih findet, hat doch eher Seltenheitswert. Wenn außerdem der Brite Adrian Lyne («9 1/2 Weeks», 1986, «Indecent Proposal», 1993) der Regisseur ist und Oscar-Gewinner Jeremy Irons und Melanie Griffith die Hauptrollen spielen, macht der Fall stutzig. Dabei geht es doch «bloss» um die zweite Verfilmung eines Literaturklassikers.

1955 veröffentlichte Vladimir Nabokov, russischer Exilliterat und Professor für Literatur an einer Universität im Staat New York, seinen Roman «Lolita» in Paris. Unmittelbar danach wurde der Roman verboten. Erst drei Jahre später, nachdem beispielsweise der Schriftsteller Graham Greene «Lolita» als bestes Buch des Jahres lobte, fand Nabokov einen Verleger in New York und erlangte Weltrenomm. Im Roman schildert Nabokov die sexuelle Ausbeutung der zwölfjährigen Lolita durch den Stiefvater Professor Humbert Humbert. Dieser hat sich in seiner Jugend in die 13jährige Annabel verliebt, die bald darauf an Typhus gestorben ist. Etwas ist mit ihrem Tod in ihm zerbrochen. Er bleibt fortan auf Nymphchen ihres Alters fixiert. Humbert ist geradezu besessen von ihren knabhaften Schenkeln und spriessenden Brüsten. Beim Anblick von alten Frauen über 14 bricht bei ihm bereits Panik aus, vor allem wenn sich diese noch für ihn zu interessieren beginnen.

Einmal allerdings gibt er dem Drängen einer Frau nach. Er heiratet die Witwe Charlotte Haze, um die elterliche Gewalt über ihre zwölfjährige Tochter Lolita zu erlangen, deren «straffer kleiner Arsch» ihn zu dieser Tat verführt. Bald schon entdeckt die Mutter seine wahre Neigung. Empört rennt sie aus dem Haus und direkt unter ein Auto. Jetzt ist der Weg frei für Humbert. Er holt Lolita von einem Ferienlager ab, verschweigt ihr den Tod ihrer Mutter und erreicht sein Ziel bereits in der ersten gemeinsamen Nacht.

Humbert: «Ich war nicht einmal ihr erster Liebhaber.»

Von da an fahren sie zusammen durch die USA und machen einige Monate Zwischenstation in Beardsley, wo Humbert eine Professur antritt. Wann immer er Lust verspürt, vergewaltigt er Lolita. Bei Nichtgehorsam droht er ihr mit dem Waisenhaus. Nabokov erzählt die Geschichte, als wäre es Humberts Verteidigungsschrift vor dem Richter. Es ist das Plädoyer eines Sadisten, dem es gelingt, für seine Untaten auch noch Mitleid einzuheimsen.

Stanley Kubrick verfilmte das Werk erstmals 1962. Im Gegensatz zum Buch wurde die Verfilmung kein Skandal. Kubrick erreichte dies durch den Trick, dass er Lolita als Femme fatale zeichnete, als Brigitte-Bardot-Verschnitt. Lolita war nicht Opfer Humberts und seiner pädophilen Neigungen, vielmehr war sie es, die ihn in der Hand hielt und mit ihm spielte.

Adrian Lyne hält sich in seiner erneuten Verfilmung des Stoffs wieder enger an die Vorlage Nabokovs. Dass dieser allerdings die Geschichte aus der Sicht Humberts erzählt, macht es Lyne angesichts der in letzter Zeit in Sachen Kindsmisbrauch sensibilisierten Öffentlichkeit nicht gerade

leichter. Zu präsent sind die Bilder des belgischen Kinderschänders Marc Dutroux oder die Erinnerungen an den Mord an der sechsjährigen amerikanischen Beauty-Queen Jon Benét Ramsey. Lyne, der in seinen bisherigen Filmen nicht durch eine differenzierte Zeichnung heikler Themen aufgefallen ist, sondern mehr durch aufreizend gefilmte Sexszenen Furore machte, zeigt den voyeuristischen Blick Humberts auf die entblößten Mädchenbeine Lolitas erschreckend direkt.

Wo Kubrick in seiner Version vielsagend ausblendete, da wird Lyne explizit. In einer Szene sieht man, wie Humbert (Jeremy Irons) Lolita (Dominique Swain) penetriert. Sie sitzt dabei auf seinem Schoss und liest Comics.

«Lolita» ist ein Kunstwerk der Weltliteratur, das seit dem Erscheinen vor mehr als vierzig Jahren verschiedene Stadien der Interpretation durchlaufen hat. Die Figur Lolitas wurde dabei immer auch im Spiegel der Zeit gesehen. Dass Adrian Lyne mit seinem Film keine Neuinterpretation des Stoffs versucht, dass er lediglich den Ansatz Nabokovs von 1955 wiederholt, ist zu wenig und macht den Film eigentlich überflüssig. Kubrick hat schon 1962 genau das begriffen. ■

Jeremy Irons,
Dominique Swain



A Life Less Ordinary

Regie: Danny Boyle
GB 1997

Michael Bodmer

«Shallow Grave» (ZOOM 5/95) erregte Aufsehen, «Trainspotting» (ZOOM 8/96) wurde zum Phänomen. Der dritte Streich des Trios Danny Boyle (Regie), John Hodge (Drehbuch) und Andrew Macdonald (Produktion) musste demzufolge der Film des Jahrzehnts werden – mindestens.

Tatsächlich waren die drei Briten in Hollywood erst mal *flavor of the month*, und Danny Boyle wurde eingeladen, «Alien Resurrection» (ZOOM 12/97) zu drehen. Aber trotz Schalmeienklängen und Luxusbetreuung entschied sich der Filmemacher, bei allem Respekt für das Drehbuch, gegen die lukrative Anstellung als Vollstreckter eines *Storyboard nightmare*, will sagen der bereits im voraus durchkonzipierten Herstellung der Neuauflage eines Markenartikels.

Statt dessen nutzten die neuen Helden des britischen Kinos ihren frischen Ruhm, um ein Budget aufzutreiben, welches das Mehrfache ihrer bisherigen betrug, und verfilmten damit John Hodges Eigenkreation «A Life Less Ordinary». Das Ergebnis hat nun jene, die ihre Erwartungen zu hoch geschraubt hatten, enttäuscht, denn Boyle & Co. sind nicht einfach vorwärts und – mit oder ohne Raumschiff – *ad astra* gegangen, sondern scharf um die Ecke, an jenen weniger gewöhnlichen Ort, wo Frank Capra und Joel Coen sich gute Nacht sagen. Doch dort ereignet sich allerhand.

Prolog im Himmel, der wie ein Polizeibüro in grellem Weiss aussieht: Der Boss ist sauer, weil die Scheidungsrate in die Höhe schießt und die himmlischen Liebesboten offenbar unfähig sind, irdische Herzen zu verschmelzen. Um die Angestellten anzuspornen, stellt er via Adjutant Gabriel (Dan Hedaya) ein Ultimatum: Wenn die Engel Jackson (Delroy Lindo) und O'Reilly (Holly Hunter) ein bestimmtes Paar nicht zusammenführen können, müssen sie selbst auf der Erde verrotten. Die Kandidaten für dieses transzendentale Paarungsspiel könnten erst

mal nicht gegensätzlicher sein: Robert (zum dritten Mal in der Hauptrolle: Ewan McGregor), ein junger Schotte, ist im amerikanischen Traum auf der Tellerwäscher- bzw. Putzmann-Stufe sitzengelassen, und da er fürs Fegen weniger Begeisterung zeigt als für das Ersinnen klischierter Liebesromane, wird er durch einen effizienteren Roboter ersetzt. Celine (Cameron Diaz) ist die verwöhlte Tochter von Roberts raffgierigem Chef Naville (Ian Holm).

Als sie ihren Mächtigern-Verlobten Elliot (Stanley Tucci) bei einem Apfelschusspielchen mit der Magnum in den rechten Hirnlappen trifft, verknurrt sie der Papa zur Fronarbeit in seinem Konzern. Just da platzt der vom Schicksal gebeutelte Robert dazwischen und will seinen Job wiederhaben. Im folgenden

hindern. Aufgrund ihrer Theorie, wonach gemeinsam erlittene Gefahr die beiden zusammenschweißen wird, inszenieren sie eine rabiate Konfrontation anlässlich der Übergabe des Lösegelds. Celine und Robert entkommen knapp, aber ohne die Millionen. Also überfällt Celine, deren Kreditkarten von Naville gesperrt wurden, eine Bank. Dabei rettet Robert ihr das Leben und wird angeschossen. Celine schafft ihn zum halbwegen gesenenen Elliot, der ihn notdürftig operiert, um dann mit ihr zu schäkern. Ob diesem Anblick zerstreitet sich Robert mit Celine.

Als letzten Trumpf schicken die Engel Celine ein Liebesgedicht in Roberts Namen. Gerührt fährt sie zu ihm, aber er leugnet die Autorenschaft und weist Celine aus falschem Stolz zurück. Die Engel haben jede Hoffnung auf den Himmel.



Cameron Diaz,
Ewan McGregor

Getümmel schiebt die amüsierte Celine dem Verzweifelten eine Knarre zu und sorgt damit für ihre eigene Entführung. Davon versteht sie viel mehr als der überforderte Robert und sie will die Situation nutzen, um an Papas Millionen zu kommen.

Als Naville Kopfgeldjäger auf das flüchtige Paar ansetzt, übernehmen die Engel den Job, um Schlimmeres zu ver-

hindern und entführen nun selbst Celine, um wenigstens ans Geld zu kommen. Als Robert sich besinnt und Celine aufspürt, muss er zuerst mit den Engeln ringen...

«It Happened One Night» (1934) meets «Made in Heaven» (1987), inszeniert im Stil von «Raising Arizona» (1986), wäre eine skizzenhafte Kurzformel für Genre und Stil dieser kuriosen Fabel. Das ameri-

rikanische Magazin Premiere schreibt zu Recht: Wie «Shallow Grave» zu Hitchcock und «Trainspotting» zu «A Clockwork Orange» (1971) steht «A Life Less Ordinary» zu den *screwball comedies* der Dreissiger Jahre. Denn während heute die meisten romantischen Komödien wieder traditionellen Geschlechterrollen verfallen, werden hier die starken Frauen und hilflosen Männer von Sturges und Capra aufgegriffen, wobei diese ebenso komische wie zeitgemäße Umkehrung noch überhöht wird. Robert, der Träumer, der Liebesromane dichtet und sich vom Leben plattwalzen lässt, braucht Celine, die das Durchsetzungsvermögen einer 44er Magnum hat. Ähnlich die Engel: O'Reilly ist ein weiblicher Terminator, während es Jackson ist, der die Liebesgedichte schreibt.

Aber nicht nur die Reinterpretation eines klassischen Genres ist bei diesem durchgeknallten Preislied auf Amor postmodern: Boyle und sein Stammteam (Kameramann Brian Tufano, Ausstatterin

Kave Quinn und Cutter Masahiro Hirakubo) verquirlen alle erdenklichen Amerika-Klischees – lange Limousinen und schwere Revolver, High-Tech-Wolkenkratzer und endlose Wüsten, Game Shows und Diners, religiös verblendete Hinterwäldler und weise Barmänner – zu einer neonbunten visuellen Rhapsodie. Die zusammengewürfelte Besetzung passt

sich ein ins heterogene Dekor: Cameron Diaz verbinder überzeugend süsse Mädchenhaftigkeit mit kantiger Gemeinheit, während Ewan McGregor den naiven Buben aus «Brassed Off» (ZOOM 8/97) ad absurdum führt.

In einer musicalreifen Karaoke- und-Tanz-Nummer zu Bobby Darins Schmacht-Hit «Beyond the Sea» weckt das Paar Erinnerungen an McGregors



Delroy Lindo,
Holly Hunter

Durchbruchrolle als Rock'n'Roll-verrückter Soldat Hopper in Dennis Potters Fernsehserie «Lipstick On Your Collar» (1992). Delroy Lindo und Holly Hunter geben mit Gusto die grosskalibrigen Göterboten, während Ian Holm, Ian McNeice, Maury Chaykin, Tony Shalhoub und Stanley Tucci ihre Nebenfiguren trotz kurzer Leinwandpräsenz plastisch ausgestalten.

Freilich wirkt das als Ganzes unausgeglichen; nicht jeder Schuss ist ein Treffer, und zwischen absurdem und grotesken Comedy-Szenen, die manchmal etwas zu gewollt schräg wirken, blitzen Boyle-typische Schockmomente auf, die an die Nieren gehen, beispielsweise ein Auto-Crash mit Holly Hunter auf der Kühlerhaube oder die Operation an Roberts Bein, bei welcher Elliot auf eine Narkose verzichtet. Im Vergleich jedoch zu weitaus brutaleren *amour fou*-Roadmovies wie «Wild at Heart» (1990) oder «True Romance» (1993) ist «A Life Less Ordinary» ein deutlich sympathischeres Plädoyer für den Triumph der Liebe über kleinere und grössere Differenzen und Widrigkeiten – egal ob man diesen nun, wie im Epilog ausgeführt, psychologischen Reifeprozessen oder göttlicher Fügung zuschreibt.

Das Triumvirat Boyle/Hodge/Macdonald bestätigt sich als britisches Pendant zu den Gebrüdern Coen: thematisch abwechslungsreich, formal virtuos am Rande des Manierismus segelnd, postmodern-ironisch mit Genres spielend, aber bei alledem nicht ohne Herz, selbst wenn dieses am Ende nur aus pumperndem Plastik besteht. ■

Inserate

AB 23. JANUAR IM KINO

IAN HOLM · SARAH POLLEY

The Sweet Hereafter

ein Film von ATOM EGORYAN

CANNES 1997 GROSSER PREIS DER JURY

TORONTO 1997 BESTER FILM

NETIC

«Ein Meisterwerk der Gefühle» *Le Figaro*

«Egoyan führt mit dem Feingefühl eines Poeten Regie» *Elle*

«Neben Tarantino und Cronenberg gehört Egoyan zu den leidenschaftlichsten Regisseuren Nordamerikas» *The New Yorker*

VIDEO
DIGITALISIERUNG

AV - SERVICE AMSLER
GERBESTR. 9 3072 OSTERMUNDIGEN
Atelier: Tel: 031 - 931 88 36 Fax. 37

.. FÜR INTERNET UND CD-ROM

Nobody's Business

Regie: Alan Berliner
USA 1996

Claus Löser

Spätestens seit den Äusserungen der amerikanischen Aussenministerin Albright, sie habe zwar vage von ihrer jüdisch-europäischen Abstammung gewusst, sich aber nicht für die Details interessiert, wurde ein in den USA offenbar weit verbreitetes Verdrängungsphänomen bekannt. Schon Steven Spielberg hatte eingeräumt, vor seiner Arbeit an «Schindler's List» (ZOOM 3/94) sehr wenig über die europäische Leidensgeschichte seines Volkes gewusst zu haben – um dann ab 1993 mittels einer kolossalen Aufarbeitungsmaschinerie das Versäumte um so intensiver nachzuholen.

Auch bei der vorliegenden *low-budget*-Produktion geht es letztlich um das Trauma des Holocausts, um den Impuls mittelbar Betroffener, diese Jahrtausenkatastrophe nicht zu dicht an sich heranzukommen zu lassen. Alan Berliner (nicht zu verwechseln mit Alain Berliner, Regisseur von «Ma vie en rose», ZOOM 11/97) entwirft in seinem Film darüber hinaus einen Exkurs über Zwänge und Zufälligkeiten menschlicher Genealogie, der auf verblüffende Weise gleichzeitig anthropologisch-universell wie selbstironisch daherkommt.

«Nobody's Business» bedeutet so viel wie «Das geht keinen etwas an!» und zitiert damit den Vater des Filmemachers – dieser steht nämlich im Mittelpunkt der Dokumentation. Immer wieder wehrt er die hartnäckigen Fragen seines Sohnes ab: «Ich bin nicht irgendeiner deiner Kumpels – ich bin dein Vater.» Um sich dann doch Stück für Stück privater Reflexion



Alan Berliner,
Oscar Berliner

abtrotzen zu lassen. Allerdings weigert er sich beharrlich, allzu tief in den Erinnerungen zu stöbern; kurioserweise scheinen vor allem die Ursprünge der Familie Berliner mit einem Tabu belegt zu sein. Seine Eltern waren ein Paar unter Millionen ostjüdischer Einwanderer, die in der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts in die Neue Welt auswanderten. Der Grossvater: ein ewig griesgrämiger, ehemaliger Talmudschüler mit guten Aussichten auf das Rabbineramt, der in Amerika doch nur ein mässig erfolgreicher Schneider wird. Die Großmutter: das integrative Moment der schnell anwachsenden Familie, die typische «Mamme», fürsorglich, liebevoll, sich selbst stets zurücknehmend.

Ihr hoffnungsvollster Sohn (der Vater des Filmemachers) geht zum Militär, kämpft in Südostasien, heiratet eine sephardische Jüdin aus Griechenland und wird zum mässig erfolgreichen Handelsvertreter. Heute lebt er nach gescheiterter Ehe in einem Wolkenkratzer, wechselt in jeder Mittagspause mit dem Wachmann einige lapidare Sätze und ist sonst vor allem eins: einsam. Dennoch setzt er der Neugierde des eigenen Sohnes weiterhin vehementen Widerstand entgegen.

Als dieser im Museum für Familien geschichte in Salt Lake City auf eigene Faust recherchiert und den Vater an-

schliessend mit den Ergebnissen konfrontiert, ist die Ablehnung um so grösser. Er ist Amerikaner und sonst nichts! Was gehen ihn die primitiven Vorfahren aus jenem Städtchen namens Raigrad irgendwo nordöstlich von Warschau an? Möglich, dass die Geschwister, Neffen, Nichten, Urgrosseltern, Vettern usw. den Deutschen zum Opfer gefallen sind, es tut ihm leid, aber er kann's ja doch nicht ändern, und jetzt Schluss mit diesem Unsinn, er ist amerikanischer Staatsbürger, Punkt.

Alan Berliner kann bei einer Reise ins heutige Polen das Grab seiner Urgrosseltern nicht finden, macht sich aber, zurückgekehrt in die USA, auf die Suche nach ihm bislang unbekannten Verwandtschaftszweigen. Natürlich ergibt sich dadurch kein Aufschluss über die Launen des Schicksals, es werden insgesamt keinerlei Antworten gegeben – dafür aber um so mehr Fragen gestellt. Berliner kommt vom experimentellen Film. Seine dynamisches Montageprinzip, die geschickte Verschachtelung auditiver und visueller Momente schafft eine offene Struktur. Nie gerät diese Methode zum Selbstzweck, bleibt stets dem Anliegen seines Projektes untergeordnet. Dass er die eigene, höchst private Intention mitunter durch fast überdeutlich ausgestellte Ironie unterläuft, sei ihm zugestanden. ■



Die Frage ist,
ob ich's noch mal täte. Nein!

Die Regierung

Regie: Christian Davi
Schweiz 1997

Franz Ulrich

«Die Regierung» ist nicht etwa eine politisch-staatliche Institution, sondern eine Musik-Theater-Gruppe aus dem Toggenburg, die seit 17 Jahren in einer «heiltherapeutischen» Grossfamilie im Steinengässli zusammenlebt und -arbeitet und durch Konzerte und CDs bekannt geworden ist. Sie besteht aus fünf körperlich und geistig Behinderten und einigen «Normalbehinderten». Irene und Heinz Büchel, das Leiterpaar, hatten als 24jährige die Idee, «aus der institutionellen Behindertenbetreuung auszusteigen und eine Grossfamilie mit bleibenden persönlichen Beziehungen und Verantwortungen zu gründen: der Versuch eines Soziotops». Das Steinengässli bietet fünf Behinderten, die ziemlich «speziell» und «anders» sind als alle andern, in einem geschützten Umfeld die Möglichkeit, ihre Einzigartigkeit und Eigenart zu leben, wobei «Behinderte» von «Normalen» ständig lernen – und umgekehrt.

Martin (35) spielt leidenschaftlich gern auf seinem Handörgeli. Früher galt er als aggressiv und bösartig, wurde von Heim zu Heim weitergereicht, in psychiatrische Anstalten gesteckt, mit Psychopharmaka in Isolationshaft ruhiggestellt. Nach einer schwierigen Anfangszeit – Medikamentenentzug, Verzweiflungsschübe mit Tobsuchtsanfällen – ist Martin ruhiger geworden. Er hat zu seiner Umgebung wieder Vertrauen fassen können. Abgesehen von den seltener gewordenen Störungen, «besteht seine Welt fast nur aus Glück». Roland (27), ein grosser schlaksiger Mann mit Schnurrbart und Brille, ist wegen Sauerstoffmangel bei der Geburt geistig behindert, Epileptiker und sieht schlecht. Er interessiert sich für Feuerwehr, Seepolizei und Kunst. Er spielt Klavier, will als Künstler anerkannt und respektiert werden. Seit dem Begräbnis

seines Grossvaters, zu dem er eine enge Beziehung hatte, hat er Angst vor dem Tod: «Man weiss nie, wann er eingreift.» Und sein unvergesslichstes, stärkstes Erlebnis war, als ihn ein Freund in seiner Trauer zu trösten suchte und den Arm um seine Schultern legte: «Noch nie hat mich jemand in den Arm genommen!»

Franco (28) ist ein gehörloser Autist. Er fotografiert seine Umgebung, dokumentiert so seit Jahren den Alltag der Steingässli-Familie und sein eigenes Leben. Wegen seiner Aggressionen war er sowohl im Heim als auch in seiner Fami-

viel Anerkennung, schneidet gern auf und mag die Frauen – «wer denn nicht!», meint er maliziös. Hans Peter (35) ist der dritte, der wegen Sauerstoffmangel bei der Geburt behindert ist, an cerebralen Bewegungsstörungen leidet. Er ist der Schlagzeuger der Gruppe, das selbständige und selbstsicherste Mitglied der Grossfamilie, ein Bauer und Chrampfer, der die Tiere liebt und es schätzt, ungestört eine Arbeit verrichten zu können – Holzspalten zum Beispiel.

Christian Davis «Die Regierung» steht in einer Tradition des Schweizer Dokumentarfilms, zu deren Meilensteinen «Ursula oder Das unwerte Leben» (1966) von Walter Marti und Reni Mertens und Marlies Grafs «Behinderte Liebe» (1979) gehören. Es sind Filme, die eindrücklich nachweisen, dass auch angeblich «unwertes» Leben bildungs- und entwicklungsfähig ist, dass Behinderte wie andere Menschen grundlegende Bedürfnisse nach Nähe, Vertrautheit, Geborgenheit und Liebe haben. Die Leute vom Steinengässli haben eine Methode zwischen Herausforderung und Sicherheit gefunden, die Konflikte und Spannungen nicht verdrängt, aber sich unablässig um die Wiederherstellung eines gegenseitigen Vertrauens bemüht. Das gemeinsame Musizieren dient dabei als Tätigkeit und Sprache, die die Gemeinschaft mittragen und verbinden. Der stellenweise sehr bewegende Film, der dank seiner diskreten formalen Gestaltung eine grosse Nähe zu den Porträtierten und ihrem Alltagsleben ermöglicht, zeigt eindrücklich, dass individuelle Entwicklungen wesentlich von der Qualität der zwischenmenschlichen Beziehungen und Offenheit und Toleranz gegenüber dem Anderen mitbestimmt werden. Das gilt nicht nur für Behinderte, sondern für alle menschlichen Beziehungen. ■



lie untragbar geworden. Er lebt in einer völlig unzugänglichen Welt, die bestimmt ist von ihren eigenen Gesetzen der Logik und Ordnung. Es ist fast unfassbar zu sehen und zu hören, wie er an einem öffentlichen Konzert am Mikrophon Töne erzeugt, die mit der von den andern gemachten Musik korrespondiert, oder wenn er sich verabschiedet – Glücksmomente, in denen er wie aus einer andern Welt auftaucht und Kontakt mit den «Irdischen» aufnimmt.

Massimo (33), auch er ein Opfer von Sauerstoffmangel bei der Geburt, leidet an einer Missbildung der Hüfte und beider Beine. Seit ein chirurgischer Eingriff seine Behinderung verschlimmert anstatt verringert hat, muss er an zwei Stöcken gehen. Massimo spielt Gitarre, braucht

The Winter Guest

Regie: Alan Rickman
Großbritannien 1997

Thomas Binotto

Eine alte Frau stapft über ein schneebedecktes Feld. Ebenso hastig wie energisch strebt sie einem Ziel entgegen, das vorderhand nur sie kennt. Doch soviel Vorwärtsdrang sie auch ausstrahlt, gleichzeitig wirkt sie gebrechlich, fürchtet man stets, sie könnte einen Fehltritt tun und hinfallen. Im Dorf angekommen, geschieht es tatsächlich: sie strauchelt, würde böse stürzen, gelänge es ihr nicht, im letzten Augenblick, nach einem Geländer zu greifen, den Sturz aufzufangen und sich mühsam wieder aufzurichten. Mit diesen Bildern beginnt «The Winter Guest» – mit einer Szene, die den gesamten Film programmatisch umreisst. Immer wieder führt der Weg die Menschen hinaus in die Weite, auf das eisbedeckte Meer, über kahle Felder, in den dichten Nebel. Und immer wieder stolpern sie, suchen Halt an einem Gegenstand oder an ihrem Nächsten.

Schliesslich schafft es Elspeth (Phyllida Law) doch noch bis an ihr Ziel, dem Haus ihrer Tochter Frances (Emma Thompson). Diese hat ihren Mann vor kurzem nach schwerer Krankheit verloren. Ein Schicksal, das sie nicht verkraftet und krampfhaft zu verdrängen versucht. Im ganzen Haus hängen, stehen und liegen Fotografien des toten Geliebten. Bilder, die sie, die Berufsfotografin, selbst aufgenommen hat. Seit seinem Tod jedoch arbeitet sie kaum mehr, und wenn, dann porträtiert sie Schulhäuser – keine Gesichter. Unter dieser Situation leidet ebenso ihr ungefähr achtzehnjähriger Sohn Alex (Gary Hollywood), der mit dem Vater faktisch auch die Mutter verloren hat.

Nur wenige Stunden sind wir zu Gast in diesem eiskalten schottischen Küstendorf, und doch geht es ums ganze Leben. Im Zentrum des Films stehen Elspeth und Frances, umrahmt von drei Paaren, deren Geschichten zwar nur lose mit der ihrigen verknüpft sind, die letztlich dennoch alle nur der Ausfächerung eines einzigen Themas dienen.

Da sind einmal Chloë und Lily, zwei

alte Damen, die mit Vorliebe die Todesanzeigen studieren, um dann «freiberuflich» den Beerdigungen in der Umgebung nachzugehen. Die beiden Jugendlichen Alex und Nita versuchen sich im Spiel von «Annäherung und Rückzug». Zunächst stellt Nita Alex nach, versucht, ihn aus der Reserve zu locken. Als er sich scheinbar verärgert abwendet, haben sich in Wahrheit lediglich die Rollen vertauscht, jetzt verfolgt Alex Nita und schliesslich kommt es zwischen den beiden zu einer zaghaften Annäherung. Am Strand vertrödeln die beiden Schüler Sam und Tom den Tag, unterhalten sich über die Nöte der Adoleszenz und lassen dafür die Schule sausen.

Im Mittelpunkt aber befinden sich Elspeth und Frances. Ihr Verhältnis zueinander ist offensichtlich angespannt und von Vergangenem belastet. Dennoch versuchen sie, unbeholfen bis schroff, einander näherzukommen, sich gegenseitig Stütze zu sein. Das ist offensichtlich nicht einfach, die Kommunikation funktioniert, wenn überhaupt, nur bruchstückhaft und meist indirekt. Es sind vier Beziehungsgeschichten, die «The Winter Guest» vor uns ausbreitet, alle vor dem Hintergrund eines kalten Tages, so kalt, dass sogar das Meer zugefroren ist. Und bald wird klar, dass diese Szenerie in erster Linie Metapher sein soll. Sinnbild für eingefrorene Beziehungen, für das darunter verborgene Bedürfnis nach Zärtlichkeit und für die Tragfähigkeit von Freundschaften. Dementsprechend verfremdet und stilisiert wirkt der Raum, in dem sich die Figuren bewegen – wunderbar eingefangen und gestaltet von Kamera und Design.

Die erste Regiearbeit des Schauspielers Alan Rickman («Die Hard», 1988, «Sense and Sensibility», ZOOM 3/96) kann und will ihre Herkunft nicht verleugnen. Es handelt sich um die Adaption eines erfolgreichen Theaterstücks, dessen Bühnenfassung ebenfalls Rickman inszeniert hat. Dennoch ist daraus nicht abgefilmtes

Theater geworden. Rickman ist ganz offensichtlich ein begabter Regisseur und nicht ein weiterer «unterforderter» Star auf der Suche nach der künstlerischen Herausforderung. Ihm gelingt es, seine Geschichten nicht nur über Dialoge, sondern auch über adäquate Bilder, subtile Gesten und ein bemerkenswertes Gespür für Rhythmus zu erzählen. Wenn das Fernrohr in Frances Haus beispielsweise dazu benutzt wird, Menschen auf der Strasse zu beobachten, dann drückt das einerseits die Unfähigkeit der Protagonisten aus, miteinander in direkte Beziehung zu kommen. Andererseits ist damit auch die Grundsituation des Zuschauers eingefangen. Thematisch und stellenweise auch formal knüpft Rickman interessanterweise an seinen wohl schönsten Film – als Schauspieler – an. Auch «Truly, Madly, Deeply» (GB 1990) von Anthony Minghella wendet sich auf ganz und gar unprätentiöse Weise den letzten Dingen des Lebens zu.

«The Winter Guest» ist ein Film der Gesten und steckt voller Symbole. Selbst wenn einiges davon überdeutlich ins Bild gerückt wird, gelingt es Rickman insgesamt auf beeindruckende Art und Weise, seine metaphorische Absicht in überzeugende Bilder und Szenen zu verpacken. Es ist im Grunde eine einzige «Zärtlichkeitsgeschichte», die hier, aufgefächert auf vier Generationen, erzählt wird. «Zärtlichkeitsgeschichte» deshalb, weil es zwar auch um Sexualität, nicht aber um Sex geht (was ein Grund dafür sein mag, dass in diesem Film keine Männerrolle Platz hat).

Das Bedürfnis nach Zärtlichkeit, es wird in unzähligen Details offenkundig: Zwei alte Frauen teilen sich ein Dessert, streiten um den Fensterplatz im Bus, und schliesslich bietet die eine der anderen ihren Arm an, als Stütze in der Angst vor dem Tod. Zwei Schuljungen klagen über ihre endlos erscheinende Pubertät, über das Desinteresse ihrer Eltern und finden schliesslich bei ausgesetzten Kätzchen Leidensgenossen und Objekte der Zärtlichkeit. Zwei Jugendliche machen zaghafte



**Emma Thompson,
Phyllida Law**

Schritte aufeinander zu, wünschen sich in Gedanken nur «das Eine» und werden, je näher sie sich kommen, doch immer feinfühliger, scheuer – zärtlicher. Und schliesslich Tochter und Mutter, die beide darum ringen, die andere an sich heranzulassen, die Nähe der anderen zu ertragen. Dennoch, so sehr die Menschen in «The Winter Guest» mit ihrem inneren Winter beschäftigt sind, Rickman bewahrt seine Figuren wohltuenderweise vor angestrengter Psychologisierung und Tiefengrübelei. Er versagt ihnen auch die grossen Durchbrüche, wodurch gerade die kleinen an Glaubwürdigkeit gewinnen.

Wenn Frances einen der Schuljungen fotografiert und sich damit wieder lebendigen Gesichtern zuwendet, dann ist das ein solcher kleiner Durchbruch, einer, der glücklicherweise nicht überinszeniert wird. Und wenn der fotografierte Junge darum bittet, Frances durchs Haar fahren zu dürfen, dann entsteht daraus eine kurze, aber nichtsdestotrotz grosse Szene. Was sich nämlich in diesem Moment im Gesicht von Frances abspielt, das ist schlicht unbeschreiblich – ein Fall von Kinomagie.

Solche Momente gelingen jedoch nur dank einem durchwegs hervorragendem Ensemble. Emma Thompson sticht daraus als bekanntester Name hervor und wird diesem wie selten zuvor gerecht. Bereits in Filmen wie «Peter's Friends» (ZOOM 5/93) wurde ihr Mut zur Hässlichkeit hervorgehoben, ein Mut, der sie vom Gros der Schauspielerinnen abhebt. In «The Winter Guest» kommt noch der Mut zum Alter hinzu. Erstmals spielt sie eine sogenannte reife Frau, eine Rolle, für die sie eher zu jung als zu alt ist – auch das ist für Schauspielerinnen ihrer Generation aussergewöhnlich. Dennoch ist «The Winter Guest» immer ein Ensemble-Film und in keiner Phase ein Emma-Thompson-Vehikel. Hervorzuheben ist allenfalls Phyllida Law, im wirklichen Leben wie im Film Emma Thompsons Mutter. Von ihr mag man sich noch viele Altersrollen wünschen.

Eine Frage, die sich der Kritiker den Film hindurch stellte, blieb bis zum Schluss offen: Wer eigentlich ist dieser winterliche Gast, von dem im Filmtitel die Rede ist? Alan Rickman sieht im «Winter Guest» ganz einfach jenen Horizont, auf den jeder

Mensch zugeht. Der unausweichlichste gemeinsame Horizont, auf den wir alle zugehen, ist der Tod. Und tatsächlich, der Tod und seine Bewältigung ist in nahezu jeder Szene gegenwärtig. Ein Glück, das aus dem ernsten Thema kein trauriger Film geworden ist. Im Gegenteil, mit dem Wintergast ist ebenso sehr das Leben gemeint. Beides, Leben und Tod, erscheint untrennbar miteinander verknüpft. Dieses Thema hat Rickman zwar weder als erster noch endgültig behandelt, aber die konsequente, feinfühlige und im besten Sinne unterhaltsame Art und Weise, wie er es tut, die ist im Kino doch eher selten zu sehen.

Zum Schluss gehen die beiden Schuljungen mit ihren Kätzchen aufs Eis in den aufkommenden Nebel hinaus – rational betrachtet also in den Tod. Gerade in dieser Schlussszene wird jedoch eine Transzendenz spürbar, die den gesamten Film – mal deutlicher, mal subtiler – durchzieht: Wenn auch jeder von uns objektiv gesehen dem Tod entgegengeht, ergeht damit auch ins Leben. Leben und Lieben, so kann man «The Winter Guest» deuten, heisst, einer Eisschicht vertrauen, von der man nicht weiß, wie tragfähig sie ist. ■

Le acrobate

Die Akrobatinnen*Regie: Silvio Soldini
Italien/Schweiz 1997**Gerhart Waeger*

er dritte abendfüllende Spielfilm des Italieners Silvio Soldini, der wie die beiden vorangehenden mit Schweizer Geldern mitfinanziert wurde, setzt sich (mit den Worten seines Schöpfers) zum Ziel, «die Welt durch die Augen weiblicher Figuren zu betrachten». «Le acrobate» (Die Akrobatinnen) ist indes nicht in erster Linie ein Film über Frauen, sondern ein solcher *mit* Frauen. Er wird durch das Temperament und die Ausstrahlung seiner hervorragenden Interpretinnen getragen. Deren schauspielerische Präsenz lässt letztlich auch die Konstruiertheit des Handlungsgerüsts vergessen, die Soldini allerdings besonders wichtig ist. Im Rahmen einer Reihe von «unordentlichen Gedanken», die er im Presseheft über seinen Film anstellt, erklärt er, der Blick, den sein Film auf Gesten, Objekte und Dialoge werfe, sei «offen für das Magische». Damit meint er nicht zuletzt die ausserordentlichen Umstände, durch die er die Frauen über die grossen sozialen und geographischen Schranken hinweg zueinanderfinden lässt.

«Le acrobate» folgt einer grossangelegten, durchaus auch geografisch verstandenen Bewegungsdramaturgie. So lernt die vierzigjährige, in Treviso im Norden Italiens als Chemikerin in einer Kosmetikfirma arbeitende Elena (Licia Maglietta) die verarmte und verbitterte Greisin Anita (hingebungsvoll gespielt von Mira Sardoc) dadurch kennen, dass sie diese mit ihrem Wagen eines Nachts aus Unachtsamkeit beinahe überfährt. Anita beschimpft und verjagt Elena, doch diese fühlt sich von der aus dem Balkan stammenden alten Frau über ihr Schuldbewusstsein hinaus angezogen. Sie besucht sie wieder, bietet ihr ihre Hilfe an und gewinnt allmählich ihr Vertrauen. Eines Tages holt die mit einer schweren Tasche beladene Anita Elena vom Arbeitsplatz weg und verlangt von ihr, dass sie ihr beim Begraben ihrer verstorbenen Katze hilft –

eine bewegende Szene, die Anitas eigenen Tod vorwegnimmt.

Beim Ordnen von Anitas Nachlass findet Elena einen Brief aus Taranto im Süden Italiens, der einen Milchzahn und die Fotografie eines Mädchens enthält. In der Meinung, es handle sich um eine Verwandte Anitas, lässt Elena ihre Arbeit im Stich und macht sich auf die Suche nach dem Mädchen. Dabei stösst sie auf die kleine Teresa (Angela Marrappa) und deren Mutter, die dreissigjährige Maria (Valeria Golino), die in einer kaputten Ehe lebt und in einem Supermarkt arbeitet. Elena und Maria, obwohl aus unterschiedlichem sozialen Umfeld stammend, haben innerlich das gleiche Bedürfnis nach Selbstfindung. Soldini zeigt dies etwas forciert mit einer Reihe von identischen Gesten – einem Stilmittel, das an Motive aus Kieslowskis «La double vie de Véronique» (ZOOM 20/91) erinnert. Bald erkennen die beiden Frauen ihre Wesensverwandtschaft und fahren mit Teresa zusammen in den Norden – und weiter bis ins Gebirge zum ewigen Schnee, der hier zum Symbol des Neuen wird. Es ist letztlich eine Fahrt entlang der Grenze zwischen rationalem und magischem Denken.

Die symbolhafte Sichtweise Soldinis, die das psychologische Thema der weib-

lichen Selbsterfahrung mit dem sozialen des italienischen Nord-Süd-Konflikts verbindet, ist bis in den Titel hinein erkennbar: Mit den «Akrobatinnen» sind drei antike griechische Terracotta-Statuetten aus einem Schaukasten des Museo Nazionale Archeologico in Taranto gemeint, in denen Soldini Präfigurationen seiner Frauengestalten erkennen möchte.

Der 1958 in Mailand geborene Filmautor, der in den Jahren 1979 bis 1982 in New York das Filmhandwerk erlernte, um dann in seine Heimat zurückzukehren, betrachtet seine drei bisherigen Spielfilme – vor «Le acrobate», der dieses Jahr den Weg in den Wettbewerb von Locarno fand, entstanden die Filme «L'aria serena dell'ovest», 1990 im Wettbewerb von Locarno zu sehen (ZOOM 17/90), und «Un'anima divisa in due», der 1993 in Venedig gezeigt wurde – als eine Trilogie, die er mit Bezug auf die Titel «Die Trilogie der drei A's» nennen möchte. Er begründet dies mit den folgenden Worten, die auch die drei Frauen seines neuen Films in treffender Weise charakterisieren: «Es sind Geschichten von Menschen, die mit ihrem Leben irgendwie unzufrieden sind, die sich nach etwas sehnen, häufig jedoch ohne diese Sehnsucht benennen zu können, und die versuchen, ihrem Leben eine Wende zu geben.» ■



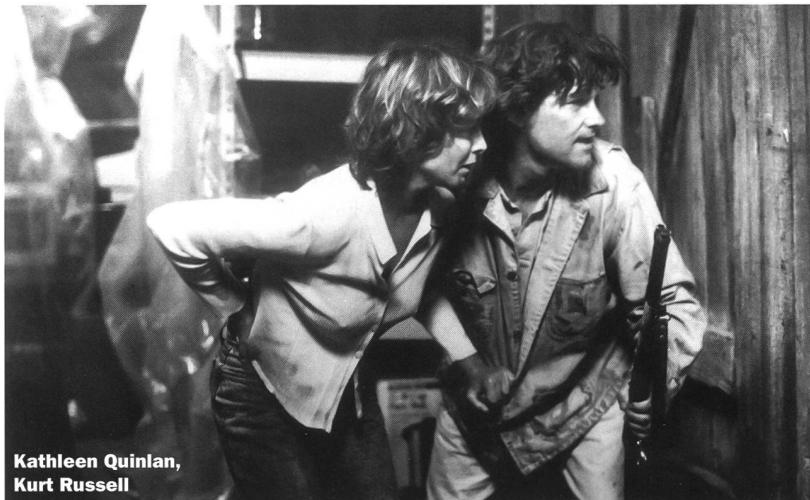
Breakdown

Regie: Jonathan Mostow
USA 1997

Daniel Kothenschulte

Man kennt die steinigen Wüsten Nevadas, die endlosen Highways im Südwesten der USA: Hunderte von Filmen wurden hier gedreht, Western, *road movies* und Science-Fiction-Stoffe. Was immer einem der alten Pioniere oder modernen Fernfahrer auch zustossen könnte, hier würde es gewiss niemanden kümmern. Und es ist wohl auch nicht weiter verwunderlich, dass ausserirdische Erdbesucher meist hier vermutet werden.

In Jonathan Mostows «Breakdown» muss der Ehemann Jeff (Kurt Russell) nach einem Streit mit einem Autofahrer feststellen, dass der Wagen streikt. Weit entfernt von jeder Zivilisation, bietet ein Truck-Fahrer seine Hilfe an und nimmt seine Frau Amy (Kathleen Quinlan) zur nächsten Raststätte mit. Als es Jeff überraschend gelingt, den primitiven Schaden zu beheben, trifft er Amy indes dort nicht mehr an – offensichtlich hat man sie entführt. Wie immer in solchen Situationen weiss niemand der Anwesenden von etwas. Als Jeff den Truck wiedersieht, lässt er ihn von einem Streifenpolizisten durchsuchen, doch es gibt keine Beweise für den Vorfall. Zurück an der Raststätte, weiss ein verwirrt daherredender junger Mann plötzlich Rat: Am Fluss soll Jeff seine Frau suchen, dorthin sei sie verschleppt worden. Eine Falle, wie sich herausstellt, und nur mit knapper Not ent-



Kathleen Quinlan,
Kurt Russell

kommt er dem brutalen Fernfahrer und seinen Schergen, bis ihm ein dumpfer Schlag das Bewusstsein raubt. Als er wieder zu sich kommt, wird ihm eine Lösegeldforderung gestellt, die er nicht erfüllen kann.

Die Geschichte reflektiert den klassischen Kino-Alptraum. Sie basiert auf einer simplen Vorgabe, die weder aufwendiger Besetzung noch grosser Spezialeffekte bedarf, wenn sie virtuos ausgespielt wird. Und das ist hier der Fall. In seinem Film «Duell» (1971) hat Steven Spielberg das latent surrealistische Potential Buñuel-scher Wüsten beschworen, und man muss sich in Erinnerung rufen, dass der

Produzent Dino De Laurentiis bereits David Lynchs «Der Wüstenplanet» (1983) produzierte, den wohl aufwendigsten Versuch zum Thema. Dieser Thriller hingegen ist ein klassisches B-Movie, ein bescheiden produzierter Film, der einziger Kurt Russell als sicheren Wert für sich verbuchen kann. Was Regisseur Jonathan Mostow daraus entwickelt, ist rasan-

tes Montagekino, eine wunderbare Studie über Zeit, Raum und Einsamkeit.

Am Fahrgestell des Trucks klammert, gelangt Jeff in die Räuberhöhle, ein spiessiges Biotop kleinbürgerlichen Familienlebens, in dem er keine Verbündeten erwarten darf. Wer würde im arglosen Familienvater schon einen Kidnapper erwarten? Auch die Pervertierung amerikanischer Werte der Familienzugehörigkeit verbindet «Breakdown» mit jenen Western, in denen sich Familienclans nur noch jenseits des Gesetzes aufrechterhalten liessen. Dies ist die lumpenproletarische Variante, kaum stärker umrissen als es dem archaischen Stil dieses Strassen- und Wüstenfilms guttäte, einem kleinen, kraftvollen Film, kaum länger als 90 Minuten und doch viel zu schade für die Videotheken.

Dort würde dem Zuschauer auch der Rang der Kameraarbeit entgehen, für die der Engländer Doug Milsome verantwortlich zeichnet, der seit «A Clockwork Orange» (1970–71) alle Filme von Stanley Kubrik betreute. Es ist ein klarer, ungekünstelter Blick, der gerade in seiner Offenheit auch das Unfassliche erwarten lässt. Man muss schon die Highway-Fluchten bis an den Horizont verfolgen können, um das Gefühl ihrer Unwirklichkeit zu teilen. ■

Kurt Russell



Zusje

Little Sister*Regie: Robert Jan Westdijk**Niederlande 1995**Pierre Lachat*

Es müsste die kleinen, billigen und genialen Filme so häufig geben, wie man sie zu drehen versucht. Das heißt jede Woche einen. Blos könnte dann «Zusje» des holländischen Nachwuchsspielregisseurs Robert Jan Westdijk nicht mehr aus der Masse hervorstechen, wie er es jetzt tut. Es liegt auf der Hand, im Zusammenhang mit diesem Film von einer Geschichte zu sprechen, die sich um Sex, Lügen und Video dreht, denn eben das tut sie ganz genau. Dass der Autor das famose Beispiel «Sex, Lies and Videotape» von Steven Soderbergh aus dem Jahr 1989, einen der internationalen Leitfilme der letzten zehn Jahre, vorgängig studiert hat, kann als gesichert gelten. Ebenso steht fest, dass von einer plumpen Nachahmung keinesfalls die Rede sein darf.

Eher schon interpretiert Westdijk das elegante, geschmackssichere amerikanische Vorbild auf roh, um nicht zu sagen rüpelig um. Wo Soderbergh ein bescheidenes Budget hatte, verfügte sein niederländischer Jünger schlicht über gar keines. Wohin bestimmte Aufnahmen gekommen seien, die er gemacht habe, wird einmal gefragt. Der Filmemacher-Protagonist Martijn – Hugo Metsers III in der Rolle von Robert Jan Westdijks Alterego – muss es widerstrebend eingestehen: «Mir ist der Bandvorrat ausgegangen, da musste ich bereits bestehende Bilder überspielen.» Doch der Fall ist das nur in der Fiktion, denn die angeblich gelöschten Szenen sind in den fertigen Film einmontiert, und wir bekommen sie zu sehen.

Dieser beiläufigen Szene entsprechend wirkt in der Tat der ganze Film, nämlich wie eine Produktion, der auf halbem Weg das Rohband ausging und die sich (endlich wieder einmal) gesagt hat: «Das ist zwar völlig unprofessionell, aber es garantiert allein noch keinen schlechten Film. Wir machen also weiter und improvisieren halt auch bei der technischen Logistik.» Die schiere Unver-

schämtheit, mit der sich die gesamte Frau- und Mannschaft durchmogelt und die Kunst des Lügens nicht nur gemäss Drehbuch mimt, sondern effektiv anwendet, erlaubt es der dubiosen Gesellschaft, sich über die Runden zu stehlen.

Mit seriöser Filmarbeit hat das selbstverständlich nichts mehr zu tun, um so mehr aber mit kecker, knackiger Frische. Um einen Film zu machen, schwadronierte seinerzeit Godard süffisant, genüge ein Mädchen und eine Pistole. Um einen Film zu machen, beweist heute Westdijk, genügen Sex, Lügen und Video – doch eben nur für ein einziges erstes und letztes Mal, müsste man hinzufügen. Denn das Experiment «Zusje» lässt sich vermutlich nicht wiederholen.

So beginnt man sehr bald, die wilden Sprungschnitte, dreisten Unschärfen und waghalsigen Übergänge aller Art zu übersehen, um sich stattdessen zu fragen: Wie ist das gemacht, was ist echt, was ist gestellt, und ist das eine überhaupt vom andern zu trennen? Martijn, der Bruder, besucht unerwartet sein Schwesternlein Daantje (Kim van Kooten). Doch sehr lange versteckt er sich hinter der Kamera, die er selber führt, alles vorweg so filmand, wie es eintritt. Wann wird Martijn

endlich sein Gerät auf einen Spiegel richten, damit wir ihn zu Gesicht bekommen?

Aber der Mann mit der Kamera hat ganz andere Dinge im Sinn. Der sich verlängernde Besuch hat eine unverhohlene inzestuöse Zielrichtung. Bilder tauchen aus der Kindheit der Geschwister auf und zeigen die beiden in kompromittierender Vertrautheit, mit Erwachsenen, die entsetzt dazwischenfahren. Der Bruder filmt Daantjes derzeitigen Freund Ramon (Roeland Fernhout) beim Fremdgehen und bringt so das Paar auseinander, während die Schwester in ihrer Verlegenheit Martijns zudringliche Libido vergeblich auf ihre an und für sich ganz geneigte Freundin Ingeborg (Ganna Veenhuysen) abzulenken versucht. Eine Geschichte mit Hand und Fuss entwickelt sich zwar nicht, aber die realistische Spontaneität der einzelnen Szenen ist von rarer Art.

Es gibt Filme, die brauchen keinen Sinn in der gängigen Bedeutung des Wortes zu ergeben, weil sich jede Szene mit konkreter Aussage auflädt und kein Mensch mehr wissen will, worauf denn eigentlich das Ganze hinauswill. «Zusje» ist eines der wenigen Kinostücke dieser Gattung. ■



**Roland Fernhout,
Kim van Kooten**

Comedian Harmonists

Michael Lang

«Veronika, der Lenz ist da», «Wochenend und Sonnenschein», «Ein Freund, ein guter Freund»: Deutsches Schlagerliedgut aus den zwanziger und dreissiger Jahren, oft kopiert, nie erreicht – und im Zeitalter der *easy-listening*-Renaissance sogar beim jüngeren Publikum wieder en vogue. Die Schöpfer der zeitlosen Gassenhauer verstanden sich als die Berliner Antwort auf die amerikanische Combo The Revellers und nannten sich, modisch, Comedian Harmonists.

Die Tenöre Harry Frommermann, Erich Abraham-Collin und Ari Leschnikoff, der Bass Robert Biberti, der Bariton Roman Cycowski sowie der Pianist Erwin Bootz befruchteten seit Ende der angeblich goldenen zwanziger Jahre (Wirtschaftskrise, Massenarbeitslosigkeit, wuchernder Nationalsozialismus) die Kulturszene mit rund 300 hinreissend ironisch arrangierten, a capella gesungenen Songs. Drei der Protagonisten waren jüdischer Herkunft, ein Fakt, der sich nach Hitlers Machterobernahme 1933 als fatal erwies. Das Sextett zehrte eine Zeitlang noch von seinem Starbonus, aber 1935 kam es zum Berufsverbot.

Aus diesem Stoff hat der deutsche Regisseur Joseph Vilsmaier ein Drama mit Melodien gedreht, das in Prag, Wien, Berlin oder New York, wo die Gruppe 1934 auf einem Kriegsschiff der US-Navy ein triumphales Konzert gegeben hat, spielt. Events wie der in New York stellt der Film sorgfältig und effektvoll nach. Dank glänzenden Synchronisations-techniken sind die originalen Comedian Harmonists zu hören. Entstanden ist eine Art Musicalfilm, in dem die Charakter- und Zeitstudie genregemäss ins zweite Glied rückt. Zur zentralen Figur der Handlung wird der melancholisch-ehrgeizige Harry Frommermann (vom Theaternimen Ulrich Noethen ideal verkörpert), der als Arrangeur und Initiant der Comedian-Harmonists-Idee gilt. Erzählt wird episodisch, immer mit charmanter Ironie im Subtext, wie sich die

ungleichen Sangesbrüder zusammenraufen und als künstlerisch verschworene Gemeinschaft Karriere machen. Eingewoben ist auch eine Liebesgeschichte: Die Studentin Erna (Meret Becker) will sich erst beim Finale für einen ihrer Verehrer – die Comedian-Harmonists-Leitfigur Harry oder den rauhbeinigen Bass und Manager Biberti (Ben Becker) – entscheiden.

Natürlich könnte man dem Film vorwerfen, er widme sich zu sehr der allzumenschlichen Gebärde an der Oberfläche, gehe mit dem brisanten antisemitischen Kontext zu saß um. Doch dieser Vorwurf greift nicht. «Comedian Harmonists» hat durchaus die Qualitäten des gehobenen Musicaldramas und ist vergleichbar mit Bob Fosses gefeiertem «Cabaret» (1972). Dort wie hier wurde der Zeitgeist, wurden Charakter- und Milieuklisches intelligent, massvoll und ohne zuviel Effekthascherei abgebildet. Vilsmaier verzichtet also auf plumpe Anti-Nazi-Folklore, setzt zu einer süffig inszenierten Szenenfolge mit Entertainment-Elementen an, die mit historisch-biografischen Querverweisen durchsetzt ist.

«Comedian Harmonists» will keine tiefsschürfende Dokumentation sein, dafür ein tragikomisches Spiel vor authentischer Kulisse: Gespiegelt wird die Showboheme, die in den Strudel absurder staatlicher Willkür gerät. Mit weniger Stil hätte der sonst keineswegs immer geschmackssichere Regisseur (man erinnere sich an die Kriegsklamotte «Stalingrad», 1992) natürlich bös abstürzen können. Das passiert aber nicht, denn für Betroffenheitskitsch ist (fast) kein Platz. Die Filmchronik endet übrigens dort, wo

Regie: Joseph Vilsmaier
Deutschland 1997



Joseph Vilsmaier (vorne)
und die Darsteller

der eigentliche Überlebenskampf der Gruppe begonnen hat: Mit einem letzten Konzert in München, das denn auch den dramaturgischen Höhepunkt bildet.

Im wahren Leben emigrierten die jüdischen Sänger, Frommermann und Abraham-Collin traten zusammen mit anderen als sogenanntes Wiener-Ensemble im Ausland auf. Derweil tingelten die «Arier» unter dem Namen Meister-Sextett mit anderen Kollegen in Deutschland ein paar Jahre weiter. Das Charisma jedoch war weggeschmolzen, nach dem Krieg kam es unter den Mitgliedern des Originalensembles sogar zu juristischen Streitereien. Davon berichtet der Spielfilmchronist Vilsmaier nicht mehr, weil es ihm explizit um das Portrait einer besonderen Schicksalsgemeinschaft geht. Sie soll symbolhaft daran erinnern, wie man in schweren Zeiten mit Talent, Disziplin und Chuzpe reüssiert, so lange es eben geht. Das ist die Botschaft, die in «Comedian Harmonists» über das Filmvergnügen hinausweist. ■