Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 50 (1998)
Heft: 6-7

Rubrik: Kritik

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

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

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

Download PDF: 10.01.2026

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

Face

Regie: Antonia Bird
Grossbritannien 1997

Dominik Slappnig

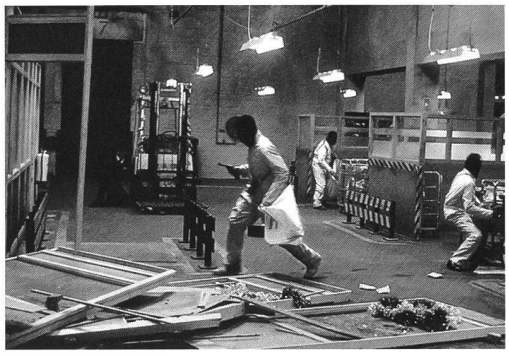
Am Anfang und am Schluss des Films die gleiche Einstellung: Unterschiedliche Personen sitzen in einem Auto und fahren durch die Nacht. Die einen werden sich betrügen, die anderen sich lieben.

Der englischen Regisseurin Antonia Bird gelang der Durchbruch mit ihrem Spielfilm «Priest» (ZOOM 4/95), der Geschichte eines schwulen Priesters, der sich verliebt und das Zölibat bricht, ein Jahr nachdem sie mit ihrem BBC-Film «Safe» (1993), einer Sozialstudie im Stil von Ken Loach über obdachlose Kids auf den Strassen von London, verschiedene Preise gewonnen hatte. Mit «Mad Love» (1995) folgte sie dem Ruf Hollywoods und verfilmte eine tragische Teenager-Leidenschaft. Matt (Chris O'Donnell) und Chasey (Drew Barrymore) verlieben sich. Weil die Eltern gegen die Beziehung sind, gehen sie auf und davon. Doch Chasey leidet an schweren Depressionen und bräuchte dringend medizinische Betreuung. Der Film, eine ehrbare Arbeit über erste Liebe und Krankheit flopte in den USA. Antonia Bird kehrte nach London zurück.

Nach einem Unterbruch von zwei Jahren besinnt sich Bird auf ihren ersten Film. Von obdachlosen Strassenkindern zu Gangstern in Londons East-End ist es nicht weit. Wie in «Safe», in dem sie mit harten und realistischen Bildern von Jugendgangs erzählte, zeigt sie nun im ebenfalls vier Buchstaben zählenden Film mit dem Titel «Face» eine Bande von fünf Kleinkriminellen. In der Unterwelt ist *face* die Bezeichnung für Gangster.

Der frühere Politaktivist Ray (Robert Carlyle, bekannt geworden durch die Filme von Ken Loach, zuletzt gesehen in «The Full Monty», ZOOM 9/97) und sein älterer Partner Dave (Ray Winstone) sind die Drahtzieher einer fünfköpfigen Bande, die in Bulldozer-Manier ein Loch in ein Londoner Gelddepot rammen. Alles verläuft nach Plan, doch nach dem Überfall realisieren sie, dass sie statt den budgetierten drei Millionen bloss lächerliche 500'000 Pfund erbeutet haben. Zuwenig, um sich einen geruhsamen Ausstieg aus dem kriminellen Milieu zu sichern. Die Situation verschärft sich, als Dave, nachdem die Bande das Geld geteilt und jeder seinen Anteil versteckt hat, verletzt auftaucht und erzählt, er sei niedergeschlagen und beraubt worden. Bald

Lena Headey
Robert Carlyle



wird klar, dass sich in ihren Reihen ein Verräter befindet.

Ähnlich wie bei Quentin Tarantinos «Reservoir Dogs» (1991), in dem sich sechs Gangster nach einem Banküberfall wegen eines Spitzels gegenseitig fertig machen, fängt nun auch in «Face» das Spiel um Misstrauen und Habgier an. Die Blutspur führt schliesslich in eine Polizeistation, wo alles Geld vom Verräter in einem Garderobenschrank aufbewahrt wird.

Der Film besticht durch seine unterschiedlichen Charakterstudien. Er zeichnet fünf Typen aus dem Londoner Arbeitermilieu, deren Biografien zwar nicht alle so klar herauskommen wie bei Ray, der Identifikationsfigur des Films, die sich aber durch eigene Handlungsmotivationen auszeichnen. Aufgesetzt jedoch wirken die Rückblenden in Rays Vergangenheit. Sie bleiben zu oberflächlich und bringen nicht wirklich etwas neues. Ausserdem lässt die schnelle Abfolge der Ereignisse die Nebenfiguren im Regen stehen. Eine davon ist Connie (Lena Headey), die Freundin von Ray. Sie führt ein Heim für obdachlose Strassenkinder (ein weiterer Verweis auf «Safe»), und in ihrem Zimmer hängt ein grosses Poster von Loachs «Hidden Agenda» (1990). Womit Antonia Bird Ken Loach definitiv ihre Reverenz erweist. ■

«Ich hasse die Glorifizierung von Gewalt»

Ein Gespräch mit der britischen Regisseurin Antonia Bird über ihren neuen Film «Face».

Judith Waldner

Antonia Bird, «Face» ist ein Gangsterfilm, doch Sie bringen den Figuren mehr Zuneigung und Verständnis entgegen, als das in Filmen dieses Genres üblicherweise der Fall ist.

«Face» spielt in Londons East End, wo ich sehr lange gelebt habe. Die Geschichte handelt von Menschen, wie ich sie kenne. Und sie handelt von den mehr als spärlichen Chancen, die heute jemand hat, der zur britischen *working-class* gehört und arbeitslos ist.

In Ihrem Film macht eine Gruppe von Männern einen Überfall. Sie sind aber alles andere als personifizierte Bösewichte.

Genau. Anders als in vielen Gangsterfilmen wirken die Räuber in «Face» wie reale Figuren. Sie haben moralische Dilemmas, sie haben Familien, sie haben Sorgen. Sie sind keine Monster, sondern Menschen aus Fleisch und Blut. Es sind Männer, die den falschen Weg gewählt haben.

Könnte man die von Robert Carlyle gespielte Hauptfigur Ray als Repräsentanten einer verlorenen Jugend bezeichnen?

Ray, aber auch die anderen Räuber, repräsentiert einen Teil der Bevölkerung Grossbritanniens. Nämlich Menschen, die den Job in den achtziger Jahren verloren haben und quasi chancenlos sind. Es gibt viel Wut und Frustration. Und es gibt viele, welche die falsche Wahl treffen, die, um sich über Wasser zu halten, den Weg in die Kriminalität wählen. Speziell in Gegenden, wo es eine kriminelle Subkultur gibt, fällt der Entschluss, sich dieser anzuschliessen, kaum sehr schwer. Wenn jemand aus finanziellen Gründen nicht so leben kann wie die Mehrheit, wenn es am Notwendigsten fehlt, ist das Abdriften in die Kriminalität wenig verwunderlich. Ich billige das nicht, kann es aber verstehen.

Noch einmal zur Hauptfigur: Ray hat sich früher politisch engagiert ...

... er war ein Gewerkschafts-Aktivist, das ist sein Background. Vereinfacht gesagt, wurde er im Zusammenhang mit dem Streik der Minenarbeiter und der Zerstörung der britischen Gewerkschaftsbewegung Mitte der achtziger Jahre kriminell. Da hat er entschieden, das Geld der Reichen zu rauben, deren Banken zu überfallen ...

Antonia Bird

Sie zeigen Figuren, bei denen Solidarität nicht eben gross geschrieben wird.

Ich wollte damit ganz und gar nicht sagen, dass es der Arbeiterklasse an Solidarität fehlt. In Wirklichkeit sind die Leute untereinander solidarisch. Doch das Leben, das die Männer im Film gewählt haben, nämlich kriminell zu werden, bedingt ein hohes Mass an Gier und Individualismus. Eines der Themen von «Face» ist denn auch der Verrat. ▶

▶ «Face» ist eine britische Produktion. Ihren letzten Film «Mad Love» haben sie 1995 in den USA realisiert.

Das war eine sehr komplexe und auch sehr nützliche Erfahrung. Ich erhielt das Angebot bereits, bevor ich 1994 «Priest» in Grossbritannien gedreht habe. Ich fühle mich privilegiert, dass ich diese Chance an diesem Punkt meiner Karriere erhielt. Das Budget von «Mad Love» war für meine Verhältnisse hoch, und der Film hat seine Kosten eingespielt. Das ist wichtig, läuft doch in den USA alles ganz anders als in Grossbritannien. Die Realisierung eines Films für ein amerikanisches Studio ist ein Job, den man, wenn man ihn annimmt, zu machen hat.

Werden Sie nun in Europa bleiben?

Als Europäerin interessieren mich in Europa handelnde Geschichten. Doch primär ist es mir wichtig, dort zu drehen, wo der zu erzählende Stoff verwurzelt ist. Sei es in Europa, Australien, den USA oder anderswo.

Hätte ein Film wie «Face» Ihrer Meinung nach auch in den USA realisiert werden können?

Als *independent*-Produktion schon, vielleicht aber nicht genau aus der Perspektive, die ich gewählt habe. Doch ich kann diese Frage eigentlich nicht beantworten. Denn ob etwas geht oder nicht, kann man nicht sagen, bevor man es probiert hat. Es kommt sicher sehr darauf an, welchen Status man als Regisseurin oder Regisseur hat. Ist man arriviert, ist sehr viel möglich.

Dass es in «Face» nicht um alle Abenteuer ungeschoren bestehende Helden geht, wird bereits durch ein am Anfang zu hörendes Stück deutlich: «Everything Has a Price to Pay» von Paul Weller.

Mir ist die Musik in Filmen sehr wichtig. Für «Face» habe ich auf bestehende Stükke zurückgegriffen, ich wollte so etwas wie einen kleinen Spaziergang durch die aktuelle britische Musik machen. Den Sound auszuwählen, hat mir sehr viel Spass gemacht. Viele Stücke standen bereits bei den Vorbereitungen auf meiner Wunschliste. Etliche Szenen habe ich zu Musik, die ich im Kopf hatte, gedreht.

Gangsterfilme sind nicht unbedingt das bevorzugte Genre von weiblichen Filmschaffenden.

Das stimmt, allerdings würde ich einmal schätzen, dass sowieso nur etwa sieben Prozent der Kinofilme von Frauen realisiert werden. Doch die Vorstellung, Regisseurinnen seien nicht an Genres wie Krimi oder Action interessiert, ist unsinnig.

In Ihrem Film gibt es viele gewalttätige Szenen.

Ich habe viel Wert darauf gelegt zu zeigen, was Gewalt und Verrat für Auswirkungen haben. In den letzten paar Jahren gab es im Kino sehr viel Glorifizierung von Gewalt. Ich hasse das! Ich finde, man sollte vermehrt die Realität auf die Leinwand bringen. Man sollte den Schmerz und die Zerstörung zeigen, die Gewalt mit sich bringt. ■

Inserat

ZOOM neu auch auf CD-ROM

Per Mausklick sekundenschneller Zugriff auf den kompletten Jahrgang 1997

Auf der CD-ROM für PC und Mac finden Sie sämtliche Titelgeschichten, Artikel und Kurzkritiken des Jahrgangs 1997 im gewohnten ZOOM-Layout. Mit einer bequemen Volltextsuche erhalten Sie Angaben zu Filmtiteln, Kritiken, Regie, Autoren, Autorinnen und zu thematischen Begriffen. Alle Artikel können als Textfiles heruntergeladen werden. Und eine Internetanbindung erleichtert den Zugang auf die Datenbanklösung von ZOOM (ab Dezember).

☐ *Ja, ich profitiere vom günstigen Angebot für ZOOM- Abonnenten* und bestelle
☐ ZOOM CD-ROM 1997 *zum Stückpreis von nur Fr. 59.–* plus Versandkosten (statt Fr. 89.–)

☐ *Ich bin nicht Abonnent* und bestelle ☐ ZOOM CD-ROM 1997 *zum Stückpreis von Fr. 89.–* plus Versandkosten

Name/Vorname: _____ Telefon: _____

Strasse, Nr.: _____

PLZ, Ort: _____ Unterschrift: _____

Coupon einsenden an: ZOOM – Zeitschrift für Film, Bederstrasse 76, Postfach, 8027 Zürich. Rechnungsstellung erfolgt nach Bestellung.

L'homme est une femme comme les autres

Regie: Jean-Jacques Zilbermann
Frankreich 1997

Michael Sennhauser

Es ist bestimmt nicht fair, jede vor jüdischem Hintergrund spielende Filmkomödie sofort dem Vergleich mit Woody Allen zu unterziehen. Und wenn sie in Paris und New York spielt und von den Nöten Simons (Antoine de Caunes), eines schwulen jüdischen Klarinettisten, erzählt, der seiner Familie zuliebe heiraten soll, dann ist es sogar völlig unangebracht. Zumal Jean-Jacques Zilbermanns Film ohnehin eher von den Träumen der hinreissenden Rosalie Baumann erzählt, die um so hinreissender von der Leinwand strahlt, als sie von der unvergleichlichen Elsa Zylberstein («Mina Tannenbaum», ZOOM 12/94) gespielt wird. Woody Allen kann da nichts dafür – und das ist für einmal gut so.

Elsa Zylberstein
Antoine de Caunes

Andererseits: Simons charmant skrupellose Mutter (Judith Magre) ist die französische Ausgabe jeder einzelnen jener monströsen *jewish mothers*, die man seit den Qualen einer Barbra Streisand (zuletzt mit Lauren Bacall in «The Mirror Has Two Faces», 1996) oder Woody Allens in «Oedipus Wrecks» (Episode von «New York Stories», 1989) nicht mehr missen möchte. Aber mit seiner Mutter hat Simon die geringsten Probleme. Auch damit, dass er schwul ist, kann er bestens leben, Liebhaber findet er leicht. Dass seine grosse Liebe David (Gad Elmaleh) partout darauf besteht, hetero zu sein und konsequenterweise eine Frau heiratet, das ist schon schwerer zu verkraften. Am schlimmsten aber ist der Umstand, dass Simon als begnadeter Klezmer-Klarinettist von eben jener jüdischen Familienkultur nicht loskommt, die ihm in ihrer scheinheiligen Enge längst zuwider geworden ist. Da kann er noch so lange als Barpianist jobben, sein wahres Talent liegt in jenen klagenden Tönen, von denen selbst Gojim sich zu Tränen rühren lassen. Völlig wehrlos machen sie die chassidisch-orthodoxe New Yorker Sängerin Rosalie, die sich Hals über Kopf in Simons Klezmertöne verliebt und sich auch von seinen ruppigen Zurückweisungen nicht einschüchtern lässt. Es ist ihr Glück und ihr Pech zugleich, dass Simons reicher Onkel Salomon (Michel Aumont) den Familiennamen erhalten möchte und Simon ein Vermögen verspricht, falls er heirate und Nachwuchs zeuge.

Das Übel ist die Kunst, die einen erwählt, ohne zu fragen – wie die Liebe auch. Simons Liebesschmerz unterscheidet sich in gar nichts von jenem aller Liebenden, ob er sich nun um David dreht oder viel später doch um Rosalie, als er sie schon längst wieder verloren hat.

Unmögliche Liebe und der Wille, sie möglich zu machen, zeichnen die beiden Hauptfiguren aus. Simon kommt von David nicht los und zerstört so seine komplizierte, aber liebevolle Ehe mit Rosalie. Und Rosalie setzt ihre ganze Wunschkraft und Energie dafür ein, mit Simon eine glückliche Verbindung zu finden – gegen besseres Wissen und mit der ganzen unglaublichen Kraft ihrer gläubigen Naivität.

«Ich bin die erste Frau, die Du liebst, und nach mir wird es nie mehr eine geben. Das ist wundervoll, sich einzigartig in der Welt zu fühlen», erklärt sie in der Hochzeitsnacht, und da ist Simon dem Zauber ihrer Vorstellungskraft verfallen. Aber Rosalies Wunschkraft reicht nicht für beide. Sie findet Halt in ihrem jiddischen Gesang, im Glauben, in der Musik – lauter Dinge, gegen die sich Simon noch immer wehrt.

«L'homme est une femme comme les autres» ist eine Komödie und leidet wie viele Komödien darunter, dass Intensität, Tempo, Witz und Esprit der zweiten Hälfte nicht mehr an die erste heranreichen. Aber beide Hälften zusammen bilden ein starkes französisches Novum: Ein klar frankophon geprägter Film, der durch seinen jüdischen Hintergrund eine kosmopolitische Note bekommt. Das mag mit den Schauplätzen und Rosalies chassidischen Familienmitglieder aus New York zu tun haben, oder auch mit der Kunst des grossen Klezmer-Klarinettisten Giora Feidman, der Simon seine Töne leiht.

Vor allem aber liegt es daran, das Jean-Jacques Zilbermann mit seinen frechen Dialogen hin und wieder jenen kleinen Schritt weiter geht, den viele seiner französischen Kollegen scheuen, den anerkannten Provokateur Bertrand Blier einmal ausgenommen. Wenn Simon nämlich seinem reichen Onkel vor dem ganzen Verwaltungsrat der Familienbank seine ohnmächtige Wut kundtut und ihn dieser entgeistert und maliziös herausfordert: «Fehlt nur noch, dass du mir Dreckjude sagst!», dann hält das Publikum einen Moment die Luft an, bevor es tatsächlich aus Simon herausbricht, dieses *sale juif!* – ebenso ungehörig wie befreiend und noch lange nachklingend in seiner grenzenlosen Absurdität. ■

Exil Shanghai

Regie: Ulrike Ottinger
Deutschland/Israel 1997

Eva Hohenberger

Sechs Menschen erzählen eine und doch sechs Geschichten. Sie handeln alle von der jüdischen Emigration nach Shanghai, von familiären Traditionen und neuen Geschäften, von der Vielfalt des kulturellen Lebens, von Zusammenhalt und gegenseitiger Unterstützung bis hin zur erneuten Emigration. Diesen Geschichten aus der Vergangenheit fügt Ulrike Ottinger gleichsam als siebte die ihrer eigenen Begegnung mit dem Shanghai der Gegenwart hinzu.

So wie sich der Trieb durch Befriedigung nicht erschöpft, sondern immer wieder neu entsteht, so lebt auch ihr Film aus der Spannung von Wiederholung und Differenz. Immer wieder hört man dieselben Fakten, aber sie klingen immer wieder etwas anders. Eine Art Erzählgerüst bildet die politische Geschichte der Stadt, die relativ problemlos Exil bot, weil sie selbst sich nie ganz besass. Ohne dass China im klassischen Sinn Kolonie gewesen wäre, teilten sich die Kolonialmächte Shanghai: Amerikaner, Briten und Franzosen verfügten über eigene Bezirke, in denen sogar das Recht der Mutterländer galt. So hatten die Emigranten die moderne Welt an einem Ort, lernten schnell verschiedene Sprachen und zogen ihren Nutzen aus der internationalen Nachbarschaft. Für die bewegte chinesische Geschichte und Politik interessierten sie sich weniger.

Nach der Deklaration der kommunistischen Volksrepublik wanderten die Geschichtenerzähler mit ihren Familien nach Amerika aus. Heute leben sie alle in Kalifornien, wo Ulrike Ottinger mit ihnen gesprochen hat. Sie sind gut vorbereitet, haben Fotos und Erinnerungsstücke herausgesucht und für die Kamera griffbereit. Sie führen eloquent die Ergebnisse ihrer Erinnerung vor, und die Kolonialgeschichte wird überlagert von der Erfolgsgeschichte der früh Ausgewanderten und der Leidensgeschichte der später Verfolgten. Die Perspektive heisst jüdische Diaspora. Das Wort bleibt bei den Protagonisten, Chinesen wurden bis auf eine (misslungene) Ausnahme nicht befragt.

Während die Erzähler sprechen, erkundet Ulrike Ottinger mit ihrer Kamera die Stadt. Mit zahllosen Schwenks versucht sie, die Dauer und Beweglichkeit eines menschlichen Blicks zu imitieren, der zugleich ihr eigener wie der vergangene ihrer Protagonisten sein kann. Immer wieder tastet die Kamera Häuserzeilen, Schiffe, Brücken und Passanten ab. In diese Gegenwart Shanghais legen die Worte der Erzähler die Vergangenheit wie eine Spur. Oft verdichtet sie sich – wenn Ottinger Fotos ihrer Protagonisten zeigt, Untertitel die im Wort benannten Gebäude herausheben, der Blick immer wieder vom Schiff aus auf die Skyline fällt, und vor allem, wenn Musik ertönt, alte Schlager aus den zwanziger und dreissiger Jahren die Ansichten nostalgisch färben. Manchmal, wenn Ottinger ihrer eigenen Neugier frönt, löst sich die Gegenwart von der Vergangenheit ab. In abgeschlossenen Sequenzen sieht man die Arbeit in einer Apotheke, die kunstvolle Zubereitung einer Nudelsuppe oder das Treiben in einem Hochzeitsstudio, in dem die Paare für das Erinnerungsbild posieren.

Wie schon in ihrem Film «China – die Künste – der Alltag» (1985) bleibt ihr Blick stets an der Oberfläche der Erscheinungen. Ihr Interesse an den alltäglichen Inszenierungen des Sozialen richtet sich auf deren visuellen Aspekt. Einerseits respektiert das Verfahren die eigene Fremdheit und entgeht dem Herrschaftsakt der Benennung, andererseits schleichen sich das Benennen und die Einvernahme dadurch wieder ein, dass der historische Widersinn, der verfolgte und emigrierte Juden plötzlich zu Mittätern kolonialer Unterdrückung macht, in den Erzählungen der Protagonisten zwar benannt, filmisch aber unbearbeitet bleibt.

An mancher Stelle «passiert» es dem Film, dass er sich in eine Perspektive kolonialer Herrschaft stellt, die mit der Perspektive seiner Protagonisten nicht unbe-

dingt identisch ist. Wenn sich Chinesen bei der Gymnastik plötzlich im Rhythmus eines alten Schlagers bewegen, lächelt man noch, weil Musik und Bewegung so unvermutet zueinander passen. Wenn Enten und Kinder das chinesische Landleben plötzlich in die visuelle Schablone einer europäischen Postkartenidylle pressen, verbucht man diese Bilder einfach als nicht ganz geglückt. Wenn Ulrike Ottinger aber ihrer einzigen chinesischen Zeugin das Wort nimmt, fragt man sich ernsthaft, wie so etwas passieren kann. Die Chinesin erzählt von ihrem Vater, der sich mit einem Emigranten befreundet glaubte, von diesem aber ohne ein Wort des Abschieds verlassen wurde. Während die Frau noch spricht, überlagert Ottinger ihre Stimme mit Musik und zeigt unvermittelt nicht mehr sie, sondern ein jüdisches Bad. Als sei es nicht schon problematisch genug, den sechs Protagonisten, die genügend Zeit und Raum für ihre Erzählungen haben, nur wenige Minuten lang eine chinesische Perspektive beizugeben, wird diese so beschnitten, als wolle der Film an ihr wiederholen, wovon sie spricht. ■

L'arche du désert

Regie: Mohamed Chouikh
Algerien/F/D 1997

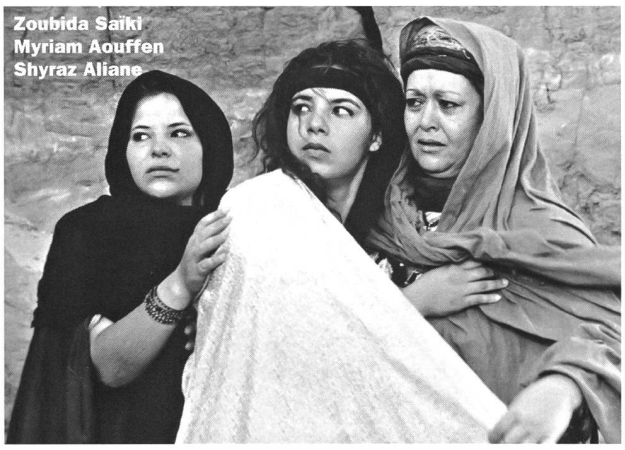
Thomas Binotto

Ein Kind verlässt sein zerstörtes Heimatdorf, geht auf wunden Füssen in die Wüste hinaus, macht sich auf die Suche nach einem Land des Friedens. So endet Mohamed Chouikhs Film «L'arche du désert», der im August des letzten Jahres bereits im Wettbewerb von Locarno zu sehen war. Der 55jährige algerische Regisseur – «El-kalaa» (Die Zitadelle, 1988) und «Youcef» (1993) – besinnt sich auf die Tradition der Märchenerzähler, die gerade in seinem Kulturkreis eine so wichtige Rolle spielt. Und er erzählt ein Märchen, das brisanter und aktueller kaum sein könnte. Deshalb ist «L'arche du désert», innert kurzer Zeit und unter schwierigen Umständen in der algerischen Wüste entstanden, zweifellos auch ein politischer Film, ob das nun von Chouikh so gewollt ist oder nicht.

Eine Oase mitten in der Sahara: Amin (Hacen Abdou) und Myriam (Myriam Aouffen) lieben sich, ohne sich jedoch bewusst zu sein, welche Konflikte sich daraus ergeben werden. Weil sie nämlich zwei verschiedenen Ethnien angehören, provoziert ihre Liebe einen Skandal. Myriam wird in der Hütte ihrer Eltern angekettet, Amin fast zu Tode geprügelt.

Doch das ist nur der Anfang der dörflichen Apokalypse. Immer mehr gerät das sensible Gefüge, das genau abgesteckte Mit- und Nebeneinander der verschiedenen Ethnien, ins Wanken. Wo vorher Toleranz und Solidarität herrschten, brechen unvermutet alte Ressentiments und Vorurteile auf. Der seit Generationen gewahrte Frieden zwischen den Volksgruppen droht zu zerbrechen. Schliesslich geht die Trennung buchstäblich mitten durch die Häuser. Und was früher die eigentliche Quelle der Solidarität war, die gemeinsame Wasserstelle, wird nun zum Zankapfel. Bis schliesslich die Menschen tot und das Dorf zerstört sind.

Zurück bleiben Myriam und Amin, die vor Schmerz und Schrecken kaum mehr zur Liebe fähig scheinen, zurück bleibt ein «neuer» Noah, der mit seiner Arche im Sand steckt und auf den Segen von oben wartet. Und zurück bleibt ein Kind, das dieses «Land der verrückten Erwachsenen» verlässt, auf die Gefahr hin, in der Wüste umzukommen, aber mit der Hoffnung auf ein neues Land des Friedens.


Zoubida Saiki
Myriam Aouffen
Shyraz Aliane

Zugegeben, «L'arche du désert» ist nicht rundum gelungen: Die Schauspieler sind teilweise überfordert; das archaische Dorfleben trägt hie und da auch folkloristische Züge; der träge Rhythmus lässt lange kaum Emotionen zu, und die Tonspur ist nicht besonders einfallsreich. Und doch wird man mit solcher Mäkelei den Kern des Films nicht entdecken und seine Qualitäten missachten. Denn gerade dank seiner Laiendarsteller und der Schlichtheit der Inszenierung strahlt «L'arche du désert» eine Authentizität und eine Ehrlichkeit aus, die im Kino selten sind.

Obwohl Mohamed Chouikh betont, er sei Kunstschaffender und nicht politischer Kommentator, besitzt ausgerechnet dieser märchenhafte Film gesellschaftliche und politische Relevanz – für Algerien und weit darüber hinaus. Nicht zuletzt gelingt dies auch deshalb, weil Chouikh seine Geschichte im Niemands- oder besser gesagt im «Überall-Land» ansiedelt, denn es besteht für Zuschauerinnen und Zuschauer nie der geringste Zweifel, dass Oase und Wüste allgemeine Metaphern sind.

Auch das Thema könnte universeller kaum sein, versucht doch Chouikh erklärtermassen, die Ursachen der Gewalt aufzuspüren. Er findet sie in einer Gesellschaft, die vergessen hat, welches die Ursprünge der Toleranz sind und aus welchen Quellen diese immer wieder aufs Neue gefestigt wird – eine Antwort von wahrhaft globaler Gültigkeit. «L'arche du désert» ist eine Allegorie, die in ihrer ursprünglichen Intention überall verstanden wird, gerade weil sie in der universellen Form des Märchens daherkommt.

Und ob absichtlich oder nicht, dieses Märchen ist auch ein politischer Kommentar – zu Nordirland, Bosnien, Kosovo, Ruanda, Chiapas – und Algerien.

Die Arche des «neuen» Noah, sie bleibt im Sand stecken, weder Mensch noch Vieh suchen auf diesem Geisterschiff Zuflucht. Und was einst eine Oase war, wo sich Solidarität im gemeinsamen Wasser manifestierte, ist zerstört. Der Mensch selbst hat seine Lebensquelle vernichtet. Eine Apokalypse ohne Hoffnungsschimmer?

Nein, aber nur jene, die wie das Kind, wie der «alte» Noah bereit sind, die Reise ins Ungewisse zu wagen, nur diese werden – vielleicht – eine neue Oase des Friedens und des Lebens finden. Dafür ist «L'arche du désert» ein Sinnbild und damit tatsächlich nicht nur ein Kommentar zur aktuellen Lage in Algerien, sondern eine Parabel über die gesamte Arche namens «Erde». ■

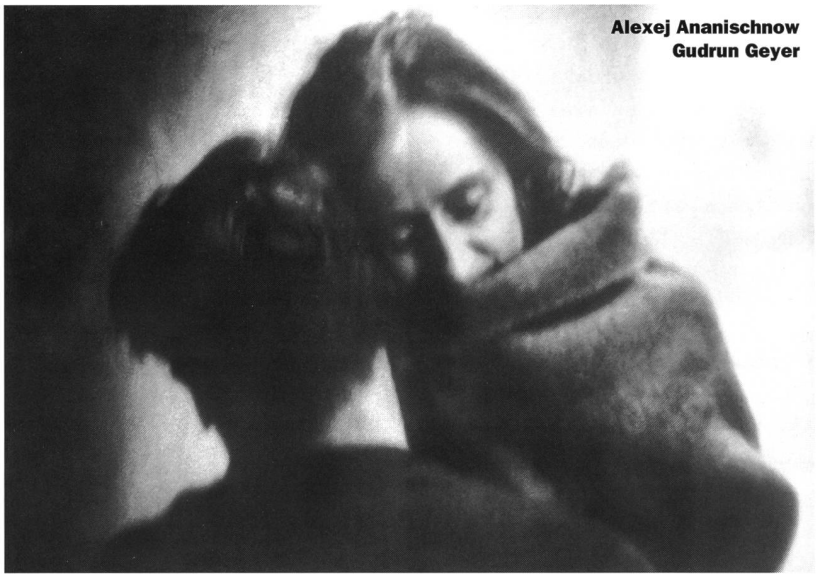
Mat' i syn

Mutter und Sohn

Regie: Aleksandr Sokurow
Deutschland/Russland 1997

Gerhart Waeger

Erste Eindrücke eines unvorbereiteten, unbefangenen Betrachters, der zum erstenmal einen Film von Aleksandr Sokurow sieht, ohne Kenntnis von dessen zahlreichen Dokumentar- und Spielfilmen, die an verschiedenen Festivals und teils in subventionierten Studiokinos zu sehen waren. Der erste Einfall während einer langen Einstellung, bei der eine gebrechliche, an Schmerzen leidende Mutter und ihr erwachsener Sohn auf einem Bett in einer baufälligen Hütte liegen und feststellen, dass sie den gleichen Traum geträumt haben: Hier hat sich eine kranke Frau, vielleicht um ihre materielle Not etwas zu lindern, gegen Ende ihres Lebens bereit erklärt, ihr Sterben von einem Dokumentarfilmer aufnehmen zu lassen.



Alexej Ananischnow
Gudrun Geyer

Nachdem klar geworden ist, dass es sich um Spielszenen handelt, stellt sich der zweite Einfall ein: Hier sind hochbegabte Schauspieler am Werk, die ihre Ausbildung in einem Stanislawski-Seminar erhalten haben müssen, wo eine totale Identifikation mit der Rolle gelehrt wird. Doch auch dieser Eindruck trügt: Aus den Unterlagen ist ersichtlich, dass es sich um Laiendarsteller handelt. Alexej Ananischnow, der Darsteller des Sohnes, hat zwar bereits einmal in einem Film Sokurows die Hauptrolle gespielt – in «Dni zatmenija» (Tage der Sonnenfinsternis, 1988) –, verdient sein Brot jedoch als Manager bei Pepsi Cola in St. Petersburg. Und die so ungemein «russisch» wirkende Mutter ist eine Deutsche. Sie heisst Gudrun Geyer und ist seit 1985 Leiterin des Internationalen Dokumentarfilmfestivals München.

Immerhin sagen die beiden Trugschlüsse Wesentliches über den Film aus: Er enthält dokumentarische Elemente (Sokurow hat auch viele Dokumentarfilme gedreht), und der Filmautor hat aus seinen Laiendarstellern Erstaunliches herausgeholt: Die beiden Intellektuellen – Ananischnow hat Mathematik, Gudrun Geyer Germanistik und Romanistik studiert – überzeugen als einfache Menschen aus dem Volk.

Mutter und Sohn – andere Figuren treten im Film nicht auf – fesseln den Betrachter mit ihrer fast schmerzhaft intensiven Präsenz. Von der Vergangenheit der kranken Mutter und des fürsorglichen Sohnes erfährt der Zuschauer nichts. Die beiden sind einfach da und leben anscheinend in einem verlassenen Dorf. Es gibt keinerlei Hinweise auf Ereignisse oder Personen ausserhalb der im Bild unmittelbar sichtbaren Gegenwart, keine Rück- oder Vorausblenden, keine Erklärungen im Off. Soweit man überhaupt von einer «Handlung» sprechen kann – eher geht es um eine Folge von Zuständen –, ist sie rasch erzählt: Der Sohn will der Mutter etwas zu essen richten, doch diese möchte lieber spazierengehen, wozu sie physisch gar nicht mehr in der Lage ist. Der Sohn trägt sie ins Freie (ein Körperkontakt von der Qualität ei-

Aleksandr Sokurow

1951 bei Irkutsk in Sibirien als Sohn eines Berufsoffiziers geboren, arbeitete Aleksandr Sokurow zwischen 1969 und 1975 als Regieassistent beim Lokalfernsehen der Stadt Gorki, in der er 1974 auch ein historisch ausgerichtetes Universitätsstudium abschloss. Anschliessend besuchte er die Regieklasse von Aleksandr Sguridi an der Moskauer Filmhochschule, die 1978 seinen Abschlussfilm «Odinokij golos tschelowjeka» (Die einsame Stimme des Menschen) ablehnte. Durch Fürsprache Andrej Tarkowskijs konnte er zum Lenfilm-Studio in Leningrad wechseln, wo seine ersten Kurz- und Dokumentarfilme entstanden, von denen jedoch die meisten verboten wurden. Erst seit der Perestroika hat Sokurow die Möglichkeit erhalten, frei zu arbeiten und Kontakte mit dem Westen anzuknüpfen. 1990 war Sokurow Mitglied der internationalen Jury des Filmfestivals von Locarno. «Mutter und Sohn» ist als deutsch-russische Koproduktion entstanden und wurde an den Berliner Filmfestspielen 1997 mit dem Spezialpreis der Jury der Kirchen ausgezeichnet. Aus Anlass des Kinostarts dieses Films zeigt das Zürcher Filmpodium im Juni eine Reihe von Sokurows früheren Filmen.

ner Liebesumarmung) und setzt sie auf eine alte Bank (das ganze Umfeld des Films verweist auf Verfall, auf den kommenden Tod). Dann holt er im Haus ein Buch mit Kindermärchen, aus dem er der Mutter vorliest, sowie alte Fotos, Briefe und Ansichtskarten, über die er mit ihr spricht. Als es die alte Frau vor Schmerzen nicht mehr aushält, trägt sie der Sohn wieder ins Haus und geht weg – hinaus in eine unendlich weite und einsame Landschaft. Lediglich die vorbeiziehende Rauchfahne einer Lokomotive deutet an, dass es in diesem geschlossenen Universum noch andere Lebewesen gibt. Als der Sohn zurückkehrt, ist die Mutter gestorben. In unendlicher Trauer setzt er sich zu ihr – ein Bild trostloser Einsamkeit.

Diese Vorgänge werden nicht «erzählt», man beobachtet sie als «Voyeur» in einer Folge unendlich langer, kunstvoll ausgeleuchteter Kameraeinstellungen. Gewagte Grossaufnahmen wechseln mit extremen Totalen, schräge Blickwinkel mit überraschenden Frontalansichten, die düsteren Interieurs der kärglichen Hütte mit den teils ausgelaugten, teils satten Farben einer in der Ferne sich verlierenden Landschaft, deren Ansichten unübersehbar an Gemälde von Caspar David Friedrich erinnern. Der Zuschauer wird durch den hypnotischen Sog dieser Bilder in der unmittelbaren Gegenwart des Schauens festgehalten: Er erlebt sich als unsichtbarer Zeuge einer unglaublich intimen und tief empfundenen Mutter-Sohn-Beziehung. Selten noch hat jemand den Schein, der das Medium Film von Natur aus ist, dermassen intensiv zum Sein verdichtet. Die Bildkompositionen Sokurows und seines Kameramannes Alexej Fjodorow entführen den Betrachter nicht in Träume und Visionen, sondern wie durch eine Art Implosion in die Bilder hinein. Was hier geschieht, ist eine neue Art von *cinéma pur.*

Der ganze Film spielt sich mit der unverbrüchlichen Konsequenz einer Meditation im Hier und Jetzt des Kinosaales ab. Durch seine Reduktion der Emotionen auf die Urerlebnisse von Liebe und Trauer kann man Sokurows Stil einen minimalistischen nennen, durch seine «Inszenierung» der Landschaft auch einen «elegischen». In jedem Fall ist seine mehr auf konkreten Zeichen als auf gängigen Symbolen basierende Bildsprache dem Thema des Sterbens und Abschiednehmens angemessen. Diese Thematik beschäftigt Sokurow nicht erst seit «Mutter und Sohn». Bereits vor zehn Jahren erklärte er: «Eines der Ziele, die ich mit meiner künstlerischen Tätigkeit verfolge, besteht darin, den Menschen, auch mich selbst, mit dem Faktor Tod vertraut zu machen und damit zu versöhnen.» Diese Aussage lässt schon erahnen, wie schwierig Sokurows Werdegang in der einstigen Sowjetunion gewesen sein muss. ■

«Die Seele schreit nie»

Aleksandr Sokurow hat bei rund zwei Dutzend Dokumentar- und Spielfilmen Regie geführt und gilt als einer der wichtigsten zeitgenössischen Regisseure Russlands.

Hans M. Eichenlaub

Sie haben in den letzten zwanzig Jahren ein imposantes Werk realisiert. Wie schaffen Sie es, so produktiv zu sein?
Ich arbeite tatsächlich sehr viel, und ich habe das Gefühl, mein ganzes Leben lang gearbeitet zu haben, seit der Geburt bis heute. Wenn ich meine Filmografie durchblättere, entsteht manchmal schon der Eindruck, dass ich zuviel gemacht habe. Die Filme waren nicht einfach zu realisieren. Und ich befürchte, dass keiner dieser Filme meine Person vollumfänglich erklären kann. So stelle ich mir oft die Frage: Wer ist dieser Mensch, der diese Werke geschaffen hat?

Und zu welchem Schluss gelangen Sie? Wer ist dieser Mensch?
Nein (lacht herzlich), das kann ich nicht beantworten, das ist unmöglich.

Meine Frage nach den Gründen für Ihre Produktivität basiert natürlich auch auf meiner Distanz zu Ihrer Welt, auf meinem Mangel an Kenntnissen über die politische und ökonomische Situation, in der Sie in den letzten Jahren gelebt und gearbeitet haben. Unter welchen Produktionsbedingungen entstehen Ihre Werke?
Zu allererst einmal bin ich voll von Ideen, die sich visuell umsetzen lassen. Zweitens bin ich kein Extremist, was meine Forderungen betrifft. Ich verlange vom Produzenten nie ideale Arbeitsbedingungen. Ich verlange zum Beispiel nie ein hohes Budget oder ein hohes Salär für mich. Im Gegenteil, ich begnüge mich jeweils mit dem Minimum. Es kommt oft vor, dass mich Kollegen fragen, wie es möglich sei, mit so kleinen Budgets zu arbeiten, mit einem so bescheidenen Lohn. Damit könne man doch nichts erreichen. Ich antworte dann jeweils, dass ich ohne diese Beschränkungen überhaupt nicht arbeiten könnte. Es besteht die Gefahr, dass das Geld wichtiger wird als die künstlerische Kraft. Viele Kollegen warten auf das grosse Geld, die grosse Unterstützung und sind zum Warten und Nichtstun verdammt. Mir dagegen gibt Gott die Möglichkeit zu arbeiten. Eigentlich ist alles von der eigenen Motivation abhängig, vom eigenen Lebensentwurf. Wenn Sie wissen, warum Sie leben, warum Sie arbeiten, warum Sie kreativ sind, wenn Sie als Lebensziel das Filmemachen gewählt haben, dann müssen Sie einerseits Anstrengungen unternehmen, anderseits aber auch Konzessionen eingehen, Verzichte in Kauf nehmen. Und vielleicht das wichtigste: Seit ich 14 oder 15 Jahre ▶

▶ alt gewesen bin, lese und ich studiere die russische, aber auch die westliche Literatur. Das gibt mir eine gewisse Basis.

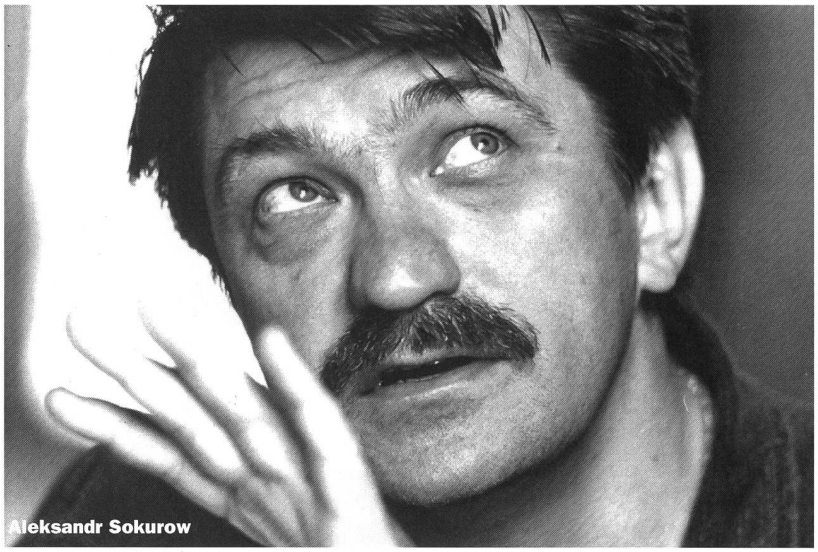
Das lässt auf eine kulturell interessierte Familie schliessen. Woher kommen Sie?
Nein, wir waren eine ganz normale Familie, keine Adligen, kein blaues Blut. Mein Vater war Bauer, meine Mutter stammte aus einer Arbeiterfamilie. Die Kultur war mir nicht in die Wiege gelegt. Ich musste mir alles selber erarbeiten.

Wie fanden Sie den Weg zur Kultur und zum Film?
Ich kann mir das selbst nicht so einfach erklären. Was ich sagen kann: Ich war immer sehr begeistert von den Hörspielen im Radio. Natürlich war es für mich unvorstellbar, dereinst im Film eine schöpferische Aufgabe zu finden. Mir war bewusst, dass dazu eine kulturelle und humanistische Ausbildung notwendig war. Deshalb begann ich meine Studien an der historischen Fakultät. Das war eine sehr bewusste Entscheidung.

Sie gehören zu den wenigen Filmautoren, die immer wieder sowohl Dokumentar- als auch Spielfilme gemacht haben. Wie entscheiden Sie sich jeweils für die eine oder die andere Form?
Das ist für mich in der Regel klar. Ich sehe sehr schnell, für welches Sujet sich eher eine dokumentarische Dramaturgie oder eben jene der Fiktion eignet.

Denken Sie dabei auch an das Publikum? Normalerweise erreichen Sie mit einem Spielfilm doch ein weit zahlreicheres Publikum als mit der dokumentarischen Form.
Im Moment dieser Entscheidung spielt der Gedanke an das Publikum noch keine Rolle. Das heisst, das kann gar kein Entscheidungsfaktor sein. Das darf weder die Ausgangsidee noch die Wahl der künstlerischen Mittel, die Wahl der Form, beeinflussen. Doch bin ich auch nur ein Mensch. Alle meine Gefühle möchten letztlich doch ein Publikum, ein Gegenüber, erreichen.

Kommen wir zu Ihrem jüngsten Spielfilm «Mutter und Sohn». Das ist zuallererst einmal ein Requiem.


Aleksandr Sokurow

«Die Kultur war mir nicht in die Wiege gelegt. Ich musste mir alles selber erarbeiten.

Sie können das so empfinden. Aber mein Film erzählt ja nicht die Geschichte des Todes der Mutter. Er handelt vor allem von der Liebe des Sohnes zu seiner Mutter und von der Liebe der Mutter für ihren Sohn. Dass die Mutter am Schluss stirbt, das ist eher ein Zufall. Vielleicht ist sie auch nur eingeschlafen. Und der Sohn hat das falsch verstanden. Vielleicht wird sie nach dem Schluss des Films wieder aufwachen.

Die Liebe steht im Zentrum.
Natürlich.

Es gibt unzählige Filme über die Liebe. Sie arbeiten auf extreme Weise mit dem Mittel der Reduktion, der Einfachheit, auf allen nur denkbaren Ebenen. Zwei Menschen, ein karger Raum, wenig Bewegung, kaum Worte. Im Zentrum stehen die Gefühle. Woher kommt diese ausserordentliche Beschränkung auf das Wesentliche?
Ich denke, das kommt aus einer grossen dramaturgischen Komplexität heraus, die gleichzeitig mit einem hohen Mass an Konzentration zu tun hat. Ich kann es mir erlauben, die Form in den Hintergrund zu stellen, weil mich die Filmsprache nicht mehr so sehr interessiert.

Auffällig ist aber doch, dass das Mainstream-Kino uns mit Action und Explosionen überschwemmt – Mittel, denen Sie die Ruhe und die Stille entgegensetzen und genau damit die Gefühle der Zuschauer bewegen.
Sicher, in meinen Filmen steckt eine gewisse emotionale Qualität. Der Hintergrund ist meine Seele, und die Seele schreit nie.

Während die meisten Filmemacher immer mehr mit komplizierten technischen Effekten arbeiten, gehen Sie den entgegengesetzten Weg. Sie benutzen die Kamera wie ein Maler. Wenn Ihnen ein Motiv im Zentrum einer Einstellung wichtig ist, betonen Sie es, indem Sie die Umgebung unscharf machen, indem Sie die Linse der Kamera mit dem Pinsel bearbeiten. Eine Art Rückkehr zum Kleinhandwerk?
Das stimmt. Die Kunst muss irgendwo ihre Wurzeln haben. Wie eine Pflanze, die wachsen muss. Die Kunst wächst auf dem Boden der grossen Literatur, der Malerei. Sie sprechen von Einfachheit. Ich möchte eine einfache Antwort geben: Ich habe es nicht nötig, mich auf der Kinoleinwand zu bestätigen. Ich mache einfach meine Arbeit. All die komplexen Erzählweisen, die technischen Tricks, vor allem im amerikanischen Kino, das entsteht aus dem Bedürfnis, sich zu bestätigen, zu zeigen, was man kann. Das brauche ich nicht. ■

Siddhartha

Regie: Conrad Rooks
USA 1972

Franz Derendinger

Der Brahmanen-Sohn Siddhartha (Shashi Kapoor)bricht auf, um sich den Herausforderungen der Welt zu stellen. Dabei sucht er seine ganz eigene, persönliche Bestimmung und schlägt konsequent alle konfektionierten Sinnangebote aus. So durchläuft er – quasi experimentell – die ganze Palette von gängigen Lebensplänen: Er schliesst sich zuerst einer Gruppe von asketischen Sadhus an, entdeckt dann die Leidenschaft in der Liebe zur schönen Kamala (Simi Garewal), wird erfolgreicher Kaufmann und findet nach einer Lebenskrise schliesslich sein wahres Selbst als Fährmann am Ufer eines grossen Flusses.

Simi Garewal

Diese von Hermann Hesse 1922 geschriebene, vor 2500 Jahren spielende Geschichte wurde nach einem halben Jahrhundert von der Hippie-Generation der sechziger Jahre definitiv in den Kult-Status erhoben. Vor diesem Hintergrund adaptierte sie der amerikanische Regisseur Conrad Rooks anfangs der siebziger Jahre für die Leinwand und gewann damit 1972 den Silbernen Löwen an den Filmfestspielen in Venedig. Nach einem weiteren Vierteljahrhundert ist der Film jetzt erstmalig auch in unseren Kinos zu sehen.

Zuweilen erstaunt es schon, auf welchen Wegen das Kino manchmal zu seinen Erzählungen kommt: Ein europäischer Dichter schreibt ein indisches Märchen, dem er die Struktur des Entwicklungsromans unterlegt, und fünfzig Jahre später verfilmt es ein Amerikaner vor original indischer Kulisse mit indischen Schauspielern. In dieser Entstehungsgeschichte steckt eine Vielzahl von historischen und interkulturellen Brechungen, doch davon ist dem Resultat nicht mehr viel anzumerken. Rooks hat seinen Film als einen Bilderbogen inszeniert, der sich gegenüber der Romanvorlage rein illustrativ verhält. Gelungen sind ihm dabei zum Teil bestechend schöne Bilder (Kamera: Sven Nykvist), die jedoch gelegentlich das Kitschige streifen. Und zwar nicht zuletzt darum, weil er den Bildern gegenüber dem Text keine wirkliche Autonomie zugesteht. Rooks hat offenbar der Stimmigkeit der Geschichte blind vertraut und zelebriert gleichsam liturgisch Hesses Metaphernwelt. Doch seinem Werk ergeht es nicht anders als jeder Liturgie: Die mag wohl die Gläubigen ergreifen, entlockt den Aussenstehenden in der Regel aber nicht mehr als ein ungläubiges Lächeln.

Hesse ging es in seinem «Siddhartha» um die Möglichkeit einer individuellen Erfahrung, die alle vorgegebenen Kategorien, ja sogar jede selbst gewonnene Erkenntnis wieder transzendiert. Dabei war er sich durchaus bewusst, dass die narrative Darstellung dieses Prozesses höchst verzwickt ist. Denn jede bündige Präsentation muss ihn stillstellen und dadurch banalisieren. Nicht zuletzt aus diesem Grund hat er seine Geschichte wohl in der verfremdenden Form des Märchens erzählt, also das Mittel einer ästhetischen Distanzierung eingesetzt, die das spirituelle Fernziel vor allzu billiger Behändigung schützt. Genau das ist Rooks nicht mehr gelungen; auch wenn er an der Märchenform festhält, kann die filmische Illustration der Textvorlage jenen Abstand nicht mehr aufrechterhalten und gerät so zuweilen in die Nähe einer rührseligen Idylle.

Trotz seiner Mängel bleibt dieses Werk aber ein durchaus erhellendes Zeitdokument, das recht deutlich die Grenzen aufzeigt, in denen die intendierte Spiritualität der 68er-Generation befangen war. Thema und Ziel von deren Kulturrevolution war ja nie wirklich die Vergeistigung, sondern viel handfester die Befreiung des Individuums von den Zwängen einer Konsum- und Leistungsgesellschaft. Im Widerstand gegen die versagende bürgerliche Arbeitsmoral entwickelte sich da jedoch eine starke Tendenz, jede Arbeit – auch die des Begriffs – zu überspringen und in einer neuen Unmittelbarkeit Zuflucht zu suchen. Ob es um politische Umgestaltung ging oder um transzendentale Erleuchtung, beides wollte man damals schon möglichst *subito*. Die langen Wege von Analyse wie Askese waren gleichermassen tabu.

Dem entsprach denn auch die Neigung, das ganz Andere, das da kommen sollte, an einfachen Bildern festzumachen, welche die Erreichbarkeit des Ziels suggerierten. Diesbezüglich ist Rooks' Hesse-Adaption in der Tat zeittypisch: Ohne sich am Widerstand der Welt wirklich abarbeiten zu müssen, gelangt hier der Held in sein Nirwana. Doch wenn wir ihn am Schluss als Fährmann *sehen*, den Siddhartha, der vorgeblich alles durchlebt und alles hinter sich gelassen hat, so bleibt letztlich nicht viel mehr übrig als ein Hippie-Idyll. Bestimmt haben es Hesse und wohl auch Rooks nicht so simpel gemeint. Aber wer zu spirituellen Gipfeln strebt, muss es sich versagen, vorschnell mit Bildern vom Panorama aufzuwarten. ■

The Wings of the Dove

Regie: Iain Softley
Grossbritannien 1997

Judith Waldner

Ihre inzwischen tote Mutter hat vor langer Zeit den falschen Mann geheiratet. Das soll Kate (Helena Bonham Carter) auf keinen Fall passieren – findet ihre so begüterte wie strenge Tante Maude (Charlotte Rampling). Sie hat die junge Frau unter ihre Fittiche genommen. Nun schleppt sie ihre Nichte unter anderem an wenig amüsante Anlässe, auf dass Kate einen zur besseren Gesellschaft gehörenden Mann erhöre. Zum Beispiel den wenig sympathischen Lord Mark (Alex Jennings).

Alison Elliott
Alex Jennings
Helena Bonham Carter

Tante Maude wünscht nicht nur, dass Kate einen standesgemässen Mann heirate, sondern auch, dass sie keinen Kontakt zu ihrem Vater (Michael Gambon) pflege, einem dem Opium zugeneigten, heruntergekommenen Mann. Und überhaupt nicht erfreut ist die Tante darüber, dass sich Kate heimlich mit ihrem Liebsten Merton Densher (Linus Roache) trifft. Dieser ist zwar kein Taugenichts, gehört aber nicht zur High-Society. Maude droht ihrer Nichte, sie im Fall von weiteren Treffen mit Merton fallenzulassen und ausserdem die finanziellen Zuschüsse an ihren verarmten Vater einzustellen. Das stürzt die bedauernswerte Schöne in ein Dilemma.

Soweit die Ausgangslage zu «The Wings of the Dove», dem neuen Film des Briten Iain Softley. Dieser hat bis dato höchst Unterschiedliches auf die Leinwand gebracht. Sein erster Langspielfilm «Backbeat» (1993) drehte sich um Stuart Sutcliffe, den fünften Beatle. Softleys nächster Film «Hackers» (1996), der in der Schweiz nicht in die Kinos kam, war ein Thriller. Mit «The Wings of the Dove» hat er nun den gleichnamigen Roman von Henry James für die Leinwand adaptiert.

Die Geschichte beginnt in London. Hierher kommt die junge, reiche Amerikanerin Millie (Alison Elliott) auf ihrer Europareise. Sie lernt nicht nur Kate, sondern auch deren Herzbuben Merton kennen. Der gefällt der umschwärmten Millie, die tun und lassen kann, was sie wünscht, ungemein gut. Kate ist darüber – anders als man erwartet – gar nicht unglücklich. Als sie mit Millie für einen längeren Aufenthalt nach Venedig reist, schreibt sie an Merton, der sich unverzüglich ebenfalls in die Lagunenstadt aufmacht. Kate versucht also nicht etwa, die vermögende Amerikanerin und ihren Liebsten voneinander fernzuhalten, sondern sie einander in die Arme zu treiben. Doch warum? Kate hat guten Grund anzunehmen, dass Millie schwer krank ist. Und bald ahnt man es: Sie hofft, Millie und Merton kämen zusammen, die Amerikanerin segne bald das Zeitliche und vererbe ihm ihr beträchtliches Vermögen. Damit wäre Merton auf einen Schlag mehr als gut gestellt und könnte Kate problemlos heiraten. Eines macht dieses eh schon nicht leicht zu verwirklichende und schlecht zu steuernde Unterfangen besonders verzwickt: der Umstand, dass sich die drei Hauptfiguren Kate, Merton und Millie eigentlich sehr gut mögen.

Henry James' Roman erschien 1902, der Film siedelt die Geschichte im Jahr 1910 an. Zu einer Zeit also, in der das modernere Gedankengut des 20. Jahrhunderts bereits Einzug gehalten hat, eine Liaison über Standesgrenzen hinaus kaum mehr ganz und gar undenkbar gewesen ist. Kate wirkt – um einen weiteren Unterschied zwischen Vorlage und Adaption anzufügen – in James' Roman um einiges egoistischer und kälter als in Softleys Film: Auf der Leinwand wird ihre Verzweiflung betont, ihr Plan nicht als total kaltblütig dargestellt; er erscheint als zwar zwiespältiger, doch auch verständlicher Pragmatismus.

Softleys «The Wings of the Dove» ist kein wortlastiger Film, doch einer mit guten Dialogen, der stark von der Ausdruckskraft der Darstellerinnen und Darsteller lebt. Während Linus Roache als Merton ein wenig abfällt, überzeugen Alison Elliott als Millie und vor allem Helena Bonham Carter als Kate durchwegs. So ahnt man als Zuschauerin oder Zuschauer, dass die zwei Frauen vielleicht ein wenig mehr von den Motiven der jeweils anderen wissen, als der Fortgang der Handlung impliziert. Allerdings ist hier eines beizufügen: Wenn es um subtile Andeutungen von tiefen Emotionen, um Unausgesprochenes und Unaussprechliches geht, reicht «The Wings of the Dove» nicht an Jane Campions Henry-James-Verfilmung «The Portrait of a Lady» (ZOOM 12/96) heran. Insgesamt ist Softley ein professionell gemachter, dichter und emotional starker Film gelungen. «The Wings of the Dove» überzeugt durch sorgfältig ins Bild gesetzte Szenen, eine stimmige Dramaturgie und dadurch, dass der Verlauf der Geschichte zwar ahn-, doch alles andere als vorhersehbar ist. ■

Wie du und ich

Regie: Fritz E. Maeder
Schweiz 1997

Augenblicke des Lebens

Gerhart Waeger

Als Thomas S. im ersten Lebensjahr an einer Hirnhautentzündung erkrankte, soll, wie die Mutter vor der Kamera erzählt, einer der Ärzte erklärt haben, es wäre besser für ihn, wenn er sterben könnte. Die Eltern sahen es anders. Vermutlich ohne im Detail zu ahnen, was damit alles auf sie zukommen würde, kämpften sie für das Leben ihres Kindes. Thomas wurde gerettet, allerdings mit einer schweren Mehrfachbehinderung. Die Eltern nahmen das Schicksal an und sorgten unter grössten persönlichen Opfern für ihr Kind, bis eine Einweisung in ein Heim schliesslich unumgänglich wurde. Obwohl wegen seiner schlaffen Muskulatur auch in seinen Bewegungen gehemmt, ist Thomas heute in der Lage, gefühlsmässige Reaktionen zu zeigen. Und wenn er vor der Kamera Fritz E. Maeders Freude äussert, gibt es für den Zuschauer keinen Zweifel, dass er in dem minimalen Rahmen von Erlebnismöglichkeiten, die ihm zur Verfügung stehen, sein Leben geniesst – mit andern Worten: dass er ein lebenswertes Leben führt und damit den eingangs zitierten Ausspruch eines Arztes widerlegt.

Thomas S. ist eines von fünf mehrfachbehinderten Kindern, deren Schicksal Fritz E. Maeder während 25 Jahren mit der Kamera begleitet hat. Aus über 50 Stunden Filmmaterial hat er für sein Filmdokument – denn ein solches ist «Wie du und ich» weit eher als ein Dokumentarfilm im üblichen Sinn – jene Sequenzen ausgewählt und zusammenmontiert, die den Porträtierten nach seiner Auffassung am besten gerecht werden. Dabei hat er Szenen festgehalten, die den Zuschauer unmittelbar berühren, die unter die Haut gehen. So etwa wenn der auf einen Rollstuhl angewiesene Christian M. im Alter von 20 Jahren liebevoll, ja fast verführerisch die Hand der ebenfalls schwerbehinderten Röseli berührt, um ihr Mut zu machen. Dabei hätte er selber Zuspruch nötig: Infolge einer Hirnblutung kurz nach der Geburt leidet er an einer zentralen Hörstörung, einer schweren Epilepsie und zerebralen Bewegungsstörungen.

Eine gewisse Lernfähigkeit ist für

Mehrfachbehinderte die Voraussetzung für die Erfahrung von Lebensqualität. Und Maeders Film zeigt eindrücklich, dass eine solche auch in aussichtslos scheinenden Fällen vorhanden ist. In diesem Sinn bewegt die taubblinde und durch eine Chromosomenstörung in ihrer Entwicklung gestörte Martha S., deren Mutter im dritten Monat der Schwangerschaft an Röteln erkrankte, Zuschauerinnen und Zuschauer, wenn sie im Alter von 30 Jahren selbstsicher Tassen und Teller in einen Schrank versorgt. Welch jahrelange Schulung ihres Tastsinns hinter dieser Szene steckt, kann der Film nur andeuten. Dies gilt auch für Harry M., den man als Frühgeburt in einen Brutkasten gelegt hatte, in dem die Sauerstofflasche nicht rechtzeitig erneuert wurde. Als Folge davon leidet er an zerebralen Bewegungsstörungen und ist hochgradig schwerhörig. Im Film sieht man ihn im Alter von 25 Jahren in einer Therapiegruppe beim Versuch, Ravels «Bolero» mit Bewegungen zu folgen. Die Freude, die sein Gesicht dabei ausstrahlt, ist ein weiteres Zeugnis jener Lebensqualität, die auch bei Mehrfachbehinderten dank intensiver Therapie erreicht werden kann.

Die von Maeder aufgegriffenen Fälle erinnern an das Pionierwerk zu dieser Thematik, an «Ursula oder das unwerte Leben»(1966) von Reni Mertens und Walter Marti, den Glücksfall eines Filmes – und einer Therapeutin (Mimi Scheiblauer). Auch Maeder hat das Thema der Bildungsfähigkeit schwerstbehinderter Kinder bereits in seinem 1971 herausgekommenen Film «Eines von Zwanzig» auf einer breiteren Basis aufgegriffen. An jenen Film knüpft die Langzeitstudie «Wie du und ich» an, indem Maeder immer wieder Szenen daraus in «Wie du und ich» eingefügt hat, sodass die Entwicklung der Behinderten seit den ersten Filmaufnahmen bis heute sichtbar wird. Dieser zweite Film zeigt, dass sich die Therapie für die Betroffenen langfristig gelohnt hat. Die parallele Behandlung von verschiedenen Fällen erschwert indes die Identifikation und damit das Mitverfolgen eines Schwarzweissfilms über eine so ungewohnte Thematik. Die an den Solothurner Filmtagen gezeigte Fassung dauerte 145 Minuten. Für die «Kinoversion» hat Maeder seine Arbeit durch Weglassung der Krankengeschichte der Käthi S. um 30 Minuten gekürzt. Doch sind auch 115 Minuten nur mit Mühe zu verkraften – selbst wenn man für diese Mühe mit Erfahrungen belohnt wird, die mit dem Sinn des Lebens aller Menschen «wie du und ich» etwas zu tun haben. ■

The Land Girls

Regie: David Leland
Grossbritannien 1997

Brombeerzeit

Kaba Roessler

Die Männer kämpfen an der Front und in der Luft, die Frauen unterstützen die Bauern in ihrer Landarbeit, um die «Anbauschlacht» zu gewinnen. Dies ist die Ausgangslage für die in der Zeit des Zweiten Weltkriegs angesiedelte Geschichte, die der Schauspieler, Drehbuchautor (z. B. «Mona Lisa», 1986) und Regisseur (u. a. «Wish You Were Here», 1987) David Leland in seinem vierten Spielfilm erzählt. Er versucht, dem Thema einen neuen Aspekt abzugewinnen, indem er nicht die Helden an der Front, sondern das Alltagsleben auf dem Land in den Mittelpunkt der Geschichte stellt.

Leland porträtiert drei Stadtfrauen, die sich als Freiwillige zum Landdienst (sog. *Womens Land Army*) melden: Die gutbürgerliche, bereits verlobte Stella (Catherine McCormack), die 26jährige Jungfrau und Jurastudentin Ag (Rachel Weisz) und die lebenslustige Prue (Anna Friel) kommen auf eine idyllische, abgelegene Farm im Westen Englands. In Dorset werden sie sehr unterschiedlich empfangen: Die Farmersfrau Mrs. Lawrence (Maureen O'Brien) freut sich auf ihre Hilfe und Gesellschaft, Mr. Lawrence (Tom Georgeson) ist äusserst skeptisch, was das Können der Städterinnen anbelangt, die in einer Schnellbleiche auf das Landleben vorbereitet wurden, und Sohn Joe (Steven Mackintosh), der sich demnächst als Militärpilot melden will – weswegen die weibliche Unterstützung überhaupt angefordert wurde –, demonstriert seine Potenz. Die Skepsis des Vaters erweist sich jedoch bald als fehl am Platz, weil die Frauen ihr Handwerk souverän beherrschen und beherzt zupacken. Der Sohn erlebt eine Verwirrung der Gefühle, und als die Mutter erkrankt, übernimmt Stella vorübergehend ihre Rolle. Die Frauen integrieren sich also bestens in das Familienleben, aber auch in die dörfliche Gemeinschaft.

Die Ausgangslage ist vielversprechend, die gleichnamige Romanvorlage (erschienen 1994) von Angela Huth ein Bestseller, aber dennoch vermag der Film nicht zu begeistern. Das Alltagsleben zu zeigen, muss ja nicht heissen, an der Oberfläche hängen zu bleiben. Abgesehen davon, dass es in der ersten Hälfte der Geschichte vor allem darum geht, welche der Frauen es wann schafft, mit Joe ins Heu zu hüpfen, enttäuschen die drei gleichförmig wirkenden weiblichen Hauptrollen, die doch eigentlich sehr unterschiedliche Charaktere widerspiegeln sollten. Zwar ist die Schauspielerführung Lelands routiniert und flüssig, die darstellerische Leistung von Catherine McCormack, die u. a. in Anna Campions Film «Loaded» (1994) spielte, als brave Tochter Stella aus gutem Hause glaubwürdig. Anna Friel, als Prue die zweite im Bunde, spielt den komödiantischen Part der unbeschwerten, einfachen, aufgeschlossenen und hedonistischen Coiffeuse, die sich zuerst Joe angelt, aber dann einen jungen Militärpiloten heiratet. Und Rachel Weisz gewinnt als Ag nur wenig Kontur und erarbeitet sich keine eigenständige Position. Die uniforme Bekleidung hilft dabei auch nicht, die Individualität der Frauen herauszuarbeiten: Sie gleichen sich wie ein Ei dem andern ...

Steven Mackintosh
Catherine McCormack

In einer Einstellung tanzen und singen die drei Frauen nach einem geselligen Abend im Dorf durch die romantische Landschaft heimwärts. Paradoxerweise sind es gerade diese schönen Bilder, die eine weitere Schwäche des Films aufzeigen. Einzelne, in sich geschlossene Szenen werden aneinander gereiht, ohne dass sich aus ihnen heraus Nähe und Intimität zwischen den Figuren entwickelt, wie das beispielsweise Marleen Gorris in «Antonia's Line» (ZOOM 3/96) überzeugend darzustellen gelang. Es bleiben isolierte Episoden, Aufzählungen von Begebenheiten und hübsche Momentaufnahmen. So wirkt die Gemeinschaft der Frauen idealisiert, es fehlt ihr die Glaubwürdigkeit, weil keine Entwicklungen sichtbar oder Konflikte ausgetragen werden.

Die historische Situation bleibt Kulisse und Staffage, denn das Hauptmotiv entwickelt sich aus der zeitlosen Dramatik, wenn zwei Menschen sich zum falschen Zeitpunkt treffen: Stella und Joe verlieben sich heftig, obwohl beide bereits verlobt sind – sie mit einem wohlhabenden Offizier, er mit seiner Freundin aus Kinderzeiten. Wegen einem tragischen Unfall ihres Verlobten muss Stella zur Unzeit abreisen und sich zwischen Verpflichtung und Liebe entscheiden. Und selbst in dieser dramatischen Situation macht es sich der Regisseur einfach. Er vermittelt nicht die Gründe für Stellas Entscheidung, sondern schneidet auf den wartenden Joe. «The Land Girls» endet aber nicht mit diesem offenen Schluss. Leland schiebt ein filmisches Postskriptum nach, wo er das Rad der Zeit weiter in die Zukunft dreht und ein Ende inszeniert, in dem nicht nur die Frühlingsblumen künstlich wirken. ■

La femme de chambre du Titanic

Regie: Bigas Luna
F/I/Spanien 1997

Christoph Rácz

Zielstrebig, aber dennoch zärtlich wäscht Zoé (Romane Bohringer) ihrem wortkargen Mann Horty (Olivier Martinez), der in der kleinen Arbeiterwohnung in einer Zinkwanne sitzt, nach dessen hartem Arbeitstag in der Stahlgiesserei den Schmutz ab. Sie blickt ihn an und sagt, sie hoffe ganz fest auf seinen Sieg im Rennen vom kommenden Tag und Horty erwidert ihren Blick.

Diese sinnlich inszenierte Szene stammt aus den ersten Minuten von Bigas Lunas «La femme de chambre du Titanic». Der katalanische Regisseur geht mit dieser Geschichte für ihn neue Wege. Bisher dominierten in seinem Werk unmittelbar ins Bild gesetzte Sexualität und Gewalt. Zu Beginn seiner gut zwanzigjährigen Karriere, etwa in «Caniche» (1979), geisselte er in bissigbösen schwarzen Geschichten soziale Verhältnisse und private Befindlichkeiten. In «Lola» (1985) spielte er irritierend mit voyeuristischen Erwartungen, die er in späteren Filmen nurmehr unkritisch zu bedienen schien.

Anders «La femme de chambre du Titanic»: Mit aufmerksamem Blick hat Bigas Luna im Vorspann Stahlgiesser-Arbeit in funkensprühende Bilder gebannt, die Härte und Faszination gleichermassen ausstrahlen. Der Alltag der Arbeiter zu Beginn dieses Jahrhunderts in einem Lothringer Stahlwerk geht unter die Haut. Draussen vor dem Werkstor legen sich die schmutzigen graubraunen Farben der Schlackenlandschaft bleiern über die Zukunftsaussichten von Horty und Zoé.

Zoé hofft dennoch: darauf, dass der angekündigte Überraschungspreis beim Firmenrennen ihnen anderswo einen Neubeginn ermögliche. Denn Horty ist als Sieger früherer Rennen Favorit. Und er gewinnt auch diesmal. Doch der Preis ist bloss eine Reise nach Southampton, um dem Stapellauf der «Titanic» beizuwohnen – für Horty allein, denn auch der Patron (Didier Bezace) hofft: darauf, dass er seinerseits Zoé in der Zwischenzeit beiwohnen könne. Als Horty zurückkommt, hat er das Foto einer geheimnisvollen Zimmerfrau namens Marie (Aitana Sánchez-Gijón) im Gepäck. Und die Arbeitskollegen empfangen ihn mit dem Gerücht, der Patron habe Erfolg gehabt ...

Die Richtung für seinen neuen Weg hat Bigas Luna im gleichnamigen Roman des französischen Autors und «Goncourt»-Preisträgers Didier Decoin gefunden, den er allerdings in einigen wichtigen Punkten entscheidend verändert hat. Während Horty bei Decoin rund 50 Jahre alt ist, hat Bigas Luna die Rolle mit dem jungen, attraktiven Olivier Martinez besetzt. Zoé wiederum, die im Roman eine Randfigur bleibt, erlangt im Film ebenso zentrale Bedeutung wie Marie.

Marie hatte in Southampton Horty um ein Bett für die Nacht in seinem Zimmer gebeten. Horty verliebte sich in sie, doch war er zu schüchtern, es kam nicht einmal zu einem Kuss. Umso rascher glaubt der innerlich Aufgewühlte bei seiner Rückkehr den Gerüchten um Zoé, stürzt wütend in die Bar, und als seine Arbeitskollegen das Foto von Marie sehen, drängen sie ihn solange, bis er zu erzählen beginnt: Er erfindet eine Romanze mit Marie, fährt am nächsten Tag weiter, schmückt sie aus am übernächsten, ergänzt eine Liebesnacht am Tag danach – und entdeckt die Fähigkeit, aus seinen Träumen Geschichten zu machen, um andere zu fesseln.

Olivier Martinez
Aitana Sánchez-Gijón

Decoins Geschichte ist in ihrer Grundstruktur bestechend einfach, und ihre unterschwellige Vielschichtigkeit ist daher umso schwieriger bildlich umzusetzen. Dreh- und Angelpunkt des Geschehens ist jener Moment, als der innere Lei- ▶

▶ densdruck und der äussere Druck der Kollegen dem ansonsten schweigsamen Horty die Zunge so lockern, dass er über seine inneren Grenzen zu springen vermag. Im Spiel von Blickkontakten eröffnet Luna eine zusätzliche Bedeutungsebene, die erst richtig plausibel macht, dass Horty seiner selbstbewussten Frau einen Ehebruch zutraut. Die Eifersucht, Kehrseite der Medaille «Leidenschaft», wird zum Auslöser einer kreativen Entwicklung.

Dieser Prozess geht langsam und deshalb überzeugend voran. Zu Beginn seiner Erzählungen bewegt sich Horty noch in der Vorstellungswelt machistischer Männerphantasien. Um dies deutlich zu machen, greift Luna auf seine «bewährte» explizite Bilderwelt zurück und illustriert Hortys Schilderung des ersten Kusses mit Marie, der nur in seiner Vorstellung existiert, in Nahaufnahmen von Mündern und Fingern in geradezu pornografischer Detailgenauigkeit. Auch in ein, zwei weiteren Szenen kann sich Bigas Luna nicht verkneifen, in voyeuristischen Bildern zu schwelgen. Doch mit der Zeit verfeinern sich Hortys Phantasien, treten erotische Zärtlichkeit und Lust am Ausgefallenen in den Vorder- und deren Bebilderung in den Hintergrund.

Und Zoé? Zunächst verletzt durch Hortys vermeintlichen Ehebruch, beginnt sie sich für die materiellen Möglichkeiten, die das gekonnte Geschichtenerzählen bietet, zu begeistern. Denn Hortys Karriere als Erzähler seiner tragisch endenden Liebesgeschichte führt ihn aus der Dorfbar über eine fahrende Schaubude bis zum elegenten Stadttheater. Mühe hat Zoé dagegen, sich damit abzufinden, dass Marie in Hortys Phantasie ihren Platz behält, auch wenn sich ihr reales Liebesleben gerade dieser Phantasien wegen knisternder, spannungsvoller und zärtlicher gestaltet. Als die Meldung vom Untergang der Titanic durch die Presse geht und Maries Name auf den Listen der Überlebenden nicht auftaucht, versucht sie, Maries Platz auch in Hortys Phantasie einzunehmen.

Bigas Luna popularisiert mit seinem Film eigentlich das Prinzip des Künstlers Joseph Beuys, dass in jedem und jeder von uns unerweckte kreative Kräfte schlummern. Zudem setzt er – so banal das klingt – die Erkenntnis moderner Paarpsychologen, dass Phantasien mit anderen als dem eigenen Partner oder der eigenen Partnerin die erotische Spannung verstärken, in eine erlesen bebilderte Geschichte um. Die «virtuelle» Dreiecksbeziehung zwischen Marie, Horty und Zoé wird für Zoé paradoxerweise umso wirklicher, je künstlerischer und somit distanzierter Hortys Darstellung der Romanze wird.

Am Ende, in einem etwas theatralischen, aber gleichwohl verblüffenden Handlungsumschwung, legt Bigas Luna in Zoés Blicke die möglichen Fragen und Antworten gleichzeitig, die sie mit Horty tauschen möchte. Ob dieser ihren Blick erwidert, das zeigt uns der Regisseur, der eine Vorliebe für offene Schlüsse hat, nicht. ■

«Ich habe der Liebe eine spirituelle Schönheit verliehen»

Bigas Luna schlägt neue Wege ein: Nach obsessiven Liebes- und Abhängigkeitsgeschichten aus dem Spanien von heute legt er mit «La femme de chambre du Titanic» eine romantische Literaturverfilmung vor. Ein Gespräch mit dem katalanischen Regisseur.

Christoph Rácz

Zu Beginn von «La femme de chambre du Titanic» sieht man die Hauptperson Horty in einer detailreichen Szene in der Stahlgiesserei arbeiten. Woher kommt dieses Interesse für die Arbeitswelt?

Ich bin besessen davon, das Publikum mit meinen Geschichten zu fesseln. In meinen ersten Filmen – etwa in «Bilbao» (1978) oder «Caniche» (1979) – wusste man kaum, was meine Filmfiguren im Leben taten. Später merkte ich, dass ich über Arbeit – eine Erfahrung, die den meisten Zuschauenden gemeinsam ist – einen ausgezeichneten Zugang zu den Personen herstellen kann. In «Lola» (1985) beispielsweise wird die Titelheldin zuerst durch ihre Arbeit in einer Lederfabrik charakterisiert. Und zu Horty gehört die harte Arbeit in der heissen Giesserei. Die Arbeit funktioniert als symbolische Identifikation.

Was hat Sie an Didier Decoins gleichnamigem Roman fasziniert?

Sein Roman handelt von einem Thema, das ich schon lange verfilmen wollte: Er befasst sich mit dem Ursprung des Schöpferischen und handelt von der Frage, ob die Imagination oder die Realität grösseren Wert habe. Dieser Unterschied zwischen Fiktion und Realität beschäftigt mich schon lange.

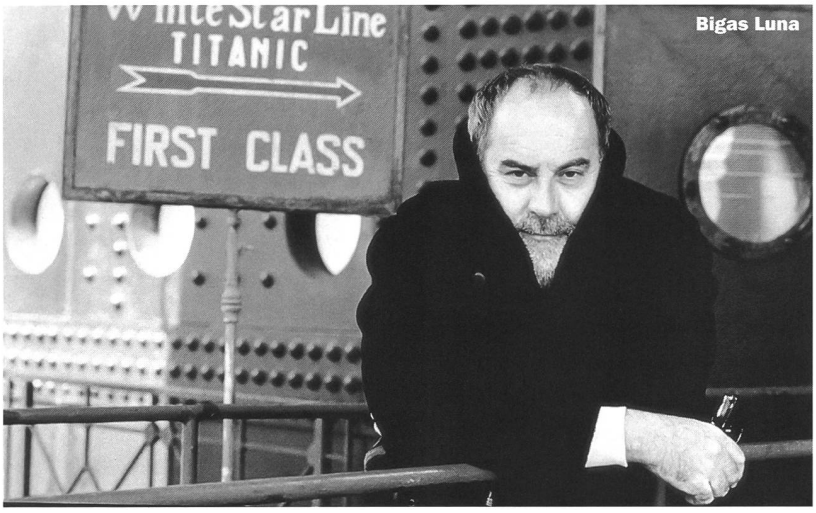
Als Horty Gelegenheit bekommt, die Abfahrt der «Titanic» in Southampton mitzuerleben, scheinen die gediegenen Interieurs wie entrückt, die feierliche Stimmung wie aus einem fernen Traum.

Die Arbeiter hatten damals fast nichts als Feuer und Staub und vor allem keine andere Zukunft vor Augen. Nur Hortys Frau Zoé schwebt eine bessere Zukunft vor.

Doch Horty mag ihr gedanklich nicht folgen, zu sehr hat er seine Phantasie einsperren lassen von der harten Arbeit und dem kargen Alltag. Deshalb ist er auch so schweigsam, wortkarg, autistisch fast.

Dennoch können ihn seine Kollegen, als sie das Foto von Marie, die er in Southampton kennenlernte, in seiner Hand sehen, so unter Druck setzen, dass er schliesslich beginnt, sein Liebesabenteuer zu erfinden. War es nicht schwierig, diesen zentralen, radikalen Wendepunkt der Geschichte glaubwürdig zu inszenieren?

Es kommt darauf an, wie man die Fähigkeit, kreativ zu sein, sieht. Ich glaube daran, dass auch in einem einfachen Menschen diese Fähigkeit zu phantasieren und zu erfinden steckt. Das Drängen seiner Freunde und der grosse Druck aus der Trauer und der Wut wegen Zoés vermeintlichem Ehebruch mit dem Boss der Giesserei lösen Horty die Zunge und durch das Geschichtenerzählen findet er die Freude am Enstehenlassen einer anderen Welt.



Bigas Luna

Warum haben Sie an den Anfang dieses Prozesses Hortys Eifersucht gesetzt?

Vorstellungskraft kann erfreuliche wie auch negative Phantasien erzeugen. Mir gefiel, wie hier der negative Aspekt Eifersucht als Katalysator für positive Kräfte dient.

Einer der Auslöser für seine Eifersucht ist ein Blickwechsel zwischen Zoé und seinem Patron. Das scheint mir typisch für Ihre Arbeitsweise. Immer wieder setzen Sie Blicke in Kontrast zu Dialogen oder nutzen sie als verrätselnde Momente.

Den Keim des Misstrauens haben Hortys Freunde durch Gerüchte gesät. Durch die beobachteten Blicke scheint dem ohnehin aufgewühlten Horty der Verdacht plausibel. Dass seine Arbeitskollegen und Freunde so etwas wissen sollten, ist für ihn zudem wohl fast schlimmer als die Untreue selbst. Blicke können tatsächlich sehr viel ausdrücken. Ich würde sogar sagen: Der Blick ist alles.

Andererseits ist die Behandlung der Sprache in diesem Film zentral. Durch die Entwicklung seiner Fähigkeit zu erzählen, durch die Verfeinerung seines Sprechens durchläuft Horty einen Kultivierungsprozess.

Mein Film ist vor allem ein langer Annäherungsprozess an die Sprache. Als Horty sicherer wird, seine Geschichten farbiger und differenzierter werden, wächst auch seine Zuhörerschaft. Am Anfang ist da nur ein Stuhl und ein paar stehende Zuhörer. Am Ende steht ein vollbesetztes Theater.

Diese Kultivierung kommt auch in den Bildern zum Vorschein, mit welchen Sie Hortys Phantasien teilweise illustrieren. Der erste Kuss mit Marie, den er imaginiert, wird noch geradezu «pornografisch» ins Bild gesetzt.

Ich wollte mit verschiedenen Vorstellungen von Liebe und Sexualität spielen. Die Phantasien, die Horty in seinen Arbeitskollegen auslöst, wandeln sich, beziehen auch ihre Partnerinnen ein. Deshalb habe ich diese Szene so direkt gestaltet. Die Romantik tritt hinter den expliziten Sex zurück. Doch durch die Direktheit seiner Sprache kann er die Arbeiter für die Geschichte einnehmen, und mit den weiteren Erzählungen wird er durch die Sprache die Phantasien seiner Zuhörer verfeinern – eine Revolution der Vorstellungskraft.

In ihren früheren Filmen sind Sie teilweise eher sarkastisch, ja zynisch mit der Liebe umgesprungen.

Jetzt habe ich der Liebe eine eher spirituelle Schönheit verliehen. Meine Vorstellung von Liebe bewegt sich zwischen den drei Polen Intellekt, Animalität, und Spiritualität. Meine ersten Filme waren schwarz und kalt, ohne Mitgefühl für Menschen. Später habe ich versucht, den Machismo zu demontieren – in direkten animalischen Bildern.

Vom Machismo scheinen Sie aber noch nicht loszukommen – Immerhin ist Ihr nächstes Projekt eine Verfilmung von «Carmen». Was fasziniert sie daran?

Die ganze «Carmen»! Denn ich plane dieses Projekt nicht wegen der Figuren Carmen oder José, sondern wegen des Schriftstellers Prosper Mérimée (1803 – 1870). Er erzählt mit dieser Novelle auch vom Erzählen. Georges Bizets Oper umfasst nur den vierten Teil der originalen Novelle. Mérimée lässt einen Anthropologen (mit deutlich autobiografischen Zügen) aus dem Norden nach Spanien reisen. Dort trifft dieser eine junge Frau, Carmen, und hat beinahe eine Affäre mit ihr. Bei einer nächsten Reise nach Süden erfährt er in einem Kloster von einem Mann, der seine Frau ermordet hat, und dieser Mann erzählt ihm seine Geschichte von Carmen. Mich interessierte vor allem der Blick des Anthropologen aus dem Norden auf den Süden – als Katalane kann ich mich damit identifizieren – und die verschachtelte Form der Novelle. Und Mérimées «Carmen» ist wie kaum eine andere antimachistisch, eine Geschichte gegen die Leidenschaft, zu der ich ein ambivalentes Verhältnis habe. Man könnte sogar sagen, dass ich die Leidenschaft hasse. ■

Year of the Horse

Regie: Jim Jarmusch
USA 1998

Pierre Lachat

Da trudelst du ein, sagt einer von der Band «Crazy Horse» zu Regisseur Jim Jarmusch. Du stellst uns ein paar Fragen, und du glaubst, Herr Scheissfilmkünstler aus New York, 30 Jahre Schall und Wahn erklären zu können. Der Dokumentarist kann schlecht widersprechen, er weiss, der Musiker hat leider recht. Es gibt nichts zu erklären, und zu einer Analyse setzt dann der Bericht über Neil Young & Crazy Horse gar nicht erst an.

Alte Dirigenten lernen keine neuen Melodien mehr. Wer wie die ergrauenden Neil Young, Ralph Molina, Billy Talbot und Frank Sampedro zwischen Tourneen und Aufnahmestudios, desinfizierten Hotelzimmern und stinkenden Transferbussen alle kapriziösen Purzelbäume des Zeitgeistes und Volten des Stilwandels miterlebt und überlebt hat und unverändert wie anno 67 oder 76 Rock'n'Roll spielt, der hat so viel Chaos, Kaputtheit und Niedertracht gesehen, dass ihn kein gewitzter Interviewer mehr überrumpeln kann.

Der Liedermacher, Bandleader und Vorsänger Young ist seit den Tagen von Woodstock dabei. Er denke oft an die Spur der Zerstörung, die er hinter sich lasse, sagt er. Aber er tut es sichtlich ohne jede Reue oder Bitterkeit. Unversenkbare Burschen seines Schlags mögen sich öfter besinnen, tun es aber nur kurz, ehe sie wieder vorwärts schauen. Zwei seiner engsten Partner und Gefährten aus den frühen Tagen haben den Lärm, die Hetze, das Mobbing, den Hass, die Kämpfe, die Drogen nicht ausgehalten und sind jung gestorben. Young hat's schlicht verwinden müssen.

Die erfüllenden Momente in einem Dasein, das alles andere als erstrebenswert wirkt, die lichten Inseln in der trüben Flut sind die Auftritte der Band. Die Konzerte rezitieren keine fixfertigen Nummern, sondern zaubern kollektive Klangkreationen in den Raum. Mehrstimmiges Vokalquartett mit Schlagzeug, Bass und zwei Gitarren – wozu führt es, wenn man

Jim Jarmusch
Neil Young

einen schon klassisch gewordenen Stil so lange verfeinert, bis sich alle Songs zu einem einzigen endlosen Song verlängern? Young, der es so umschreibt, antwortet gleich selbst: Wir werden purer und purer.

Vollendet schlichtes a capella zerfliesst zur beliebigen Tutti-Kakophonie. Da ist Reinheit, gewiss, aber auch viel Zerrissenheit. Alle Töne sind entweder zu hoch oder zu tief: die schreienden Gitarren, die stampfenden Bässe, die wummernden Pauken und das unerbittliche Stakkato der Trommeln. Sie durchdringen die Haut, entweder in den Kopf oder in den Bauch.

Doch was herausschaut, ist das Gegenteil von Teufelsmusik. Es sind exorzistische Exerzitien, heidnische Waschungen, ekstatische Rituale der Reinigung vom Dreck der Welt und der Tücke der Menschen. Wen diese ätzenden und betäubenden akustischen Vollbäder nicht verbrennen oder ersticken, der sollte geläutert und gestärkt aus ihnen hervorgehen. Erst wer so selbstzerstörerisch lebt, wie es diese unzerstörbaren Streiter tun, vermag eine solche Musik, eine solche Form des Gesamtkunstwerks zu erzeugen.

Jarmusch ist unvergessen von «Stranger Than Paradise» (ZOOM 22/1984) und «Down by Law» (ZOOM 21/1986) her und hatte dann weniger Glück mit «Night on Earth» (ZOOM 1/1992) und «Dead Man» (1995). Diesmal weicht er in unverfängliche Gefilde aus – die schöpferische Pause wird ihm guttun. Die Wette, alles im 8-mm-Format zu filmen, was er selber zu drehen hatte, und das Material dann auch wirklich verwenden zu können, hat er gewonnen. Seine Behauptung, die Körnigkeit der Bilder, die stellenweise nur noch Schatten zeigen, entspreche der ungeglätteten Schönheit der Musik, klingt verdächtig nach willkommener Ausflucht, entpuppt sich dann aber unverhofft als wahr. Aber hauptsächlich darum, weil die ausserordentlich griffige Montage von Jay Rabinowitz aus dem ziemlich wild zusammengedrehten Material ein Maximum herausholt.

Der Film wird so zum Dokument einer Epoche, deren grandiose Entwürfe und ernüchternde Resultate im Nachhinein mit brutaler, aber notwendiger Klarheit hervortreten. Eine Verklärung der alten Zeiten verkneifen sich alle Beteiligten wie in stillschweigendem Einverständnis. Nur einmal wird trotzig gesungen: Wir haben unsern Traum von einer friedlicheren und gerechteren Welt nicht beerdigt. ■

Loved

Regie: Erin Dignam
USA 1997

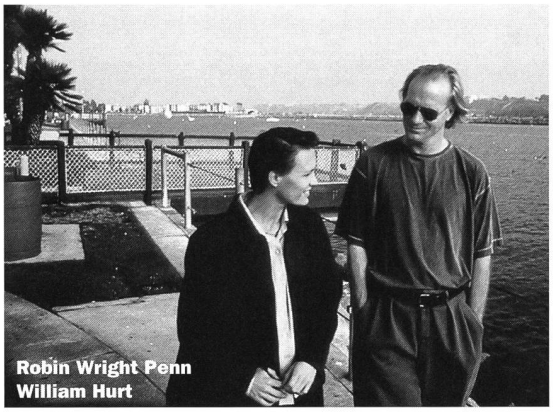
Michael Lang

Am Rand eines vielbefahrenen Highways in Los Angeles streitet sich ein junges Paar. Plötzlich bewegt sich die Frau unkoordiniert auf die Fahrbahn zu, wirft sich vor ein schnell fahrendes Auto. Eine Kollision ist nicht mehr zu verhindern und hat fatale Folgen: Die Frau ist tot. Das ist der Beginn der verinnerlichten Filmgeschichte, welche die aus Kalifornien stammende ehemalige Tänzerin und professionelle Tennisspielerin Erin Dignam in ihrem nach «Loon» zweiten Spielfilm erzählt.

«Loved» ist ein kammerspielartiges Frauendrama, das in seiner Formgebung durchaus an europäisches Kino erinnert. Erin Dignam, die auch für das Drehbuch verantwortlich zeichnet, befasst sich mit einer Chronik unbewältigter, schmerzvoller, seelenzerstörender Liebesbindungen. Auf der einen Seite steht ein machohafter, frauenbetörender und cholerischer Mann (Anthony Lucero). Auf der anderen Seite die Frauen, die ihm bis zur Hörigkeit verfallen sind. Was hinter dieser komplexen Konstellation steckt, will der rechtschaffene, sensible Bezirksanwalt K. D. Dietrickson (William Hurt) herausfinden.

Er ist eigentlich nur damit befasst, die Ursachen des geschilderten Unfalls routinemässig zu recherchieren. Doch bei dieser Arbeit stösst er auf psychologisch faszinierende und juristisch brisante Hintergründe und Querverbindungen. Der Ehemann des Opfers war nämlich schon öfters in gravierende Frauentragödien verwickelt. Eine Freundin malträtierte er einst derart, dass sie aus einem Fenster stürzte, ihre Karriere als Spitzenschwimmerin aufgeben musste und seither unter psychischen Störungen leidet. Eine weitere Gefährtin wurde von ihm so misshandelt, dass sie ihr Leben im Rollstuhl verbringen muss.

Kein Wunder, dass Dietrickson angesichts solcher Erkenntnisse mehr möchte als nur die pflichtgetreue Abwicklung eines Falls. Er will den offenbar schwer gestörten, gemeingefährlichen Mann aus dem Verkehr ziehen, ins Gefängnis bringen. Doch wie wäre das zu bewerkstelligen? Der Anwalt, selber geschieden und Vater eines kleinen Sohnes, ist auf die Unterstützung der beiden überlebenden Opfer angewiesen. Also lässt er sie als Zeuginnen vorladen. Die Ex-Schwimmerin Hedda (Robin Wrigth Penn) holt er nach Los Angeles, wo sie während der Dauer der Verhandlungen bei Verwandten, unweit des Elternhauses, einquartiert ist. Doch schon die erste Kontaktaufnahme zeigt Dietrickson, dass Hedda zwar verstandesmässig zur Kooperation bereit, aber keineswegs willig ist, den Ex-Freund vorbehaltlos zu belasten oder gar ungebremste Hass- und Rachegefühle gegen ihn zu entwickeln. Der Angeklagte nimmt in ihrem Empfinden immer noch erstaunlich viel Raum ein, sogar innige Liebesgefühle sind vorhanden – allen Erinnerungsschmerzen zum Trotz. Diese überraschende Erkenntnis zwingt Dietrickson, seine Position als Advokat und Mann neu zu definieren. Nun liegt es an ihm, das Vertrauen seiner Zeugin zu gewinnen, ohne sie unter Druck zu setzen und damit erneut in männliche Autoritätsabhängigkeiten zu drängen.


Robin Wright Penn
William Hurt

«Loved» spielt weitgehend in abgeschlossenen Räumen, in Zimmern, Wohnungen oder in der sachlichen Atmosphäre eines Gerichtssaals. Für formale, optische Spielereien bleibt kein Platz, und vom Publikum wird ein hohes Mass an Konzentration auf die etwas papierene Dialoggestaltung verlangt. Die einzigen, dafür sehr intimen und schönen Kontraste gehen von wenigen optisch-sinnlichen Szenen in einer Schwimmanlage aus. Dorthin zieht sich Hedda gerne schutzsuchend zurück, wie in einen meditativen Raum. Im Wasser fühlt sie – im besten Sinne des Wortes – reinigende Kräfte, findet sie Geborgenheit, die ihr das Alltagsumfeld verwehrt. Das bleibt Dietrickson nicht verborgen. Er lernt durch intensives Beobachten Heddas Psyche besser kennen und baut sich zudem ein Fundament für einen fruchtbaren Dialog und eine melancholisch-zärtliche Freundschaft.

«Loved» ist ein sorgfältig gemachter und stimmig ausgestatter Film, und vor allem ist er beeindruckend interpretiert. William Hurt spielt seine introvertierte Natürlichkeit und schauspielerische Erfahrung dezent aus, füllt den Part des nach Gerechtigkeit strebenden, aber verletzten und verletzlichen Anwalts ideal aus. Er ist der ideale Gegenpart zur famosen Robin Wright Penn (deren Ehemann Sean Penn in einer kleinen, feinen Nebenrolle auftritt). Die texanische Schauspielerin hat bereits in Dignams erstem Film mitgespielt, und die beiden Frauen sind seit Jahren befreundet. Robin Wright Penns Darbietung ist angenehm zurückhaltend, dabei kraftvoll und adelt so eine heikle, differenzierte Frauenrolle, die nicht das geringste Mass an Überzeichnung oder Melodramatik zulassen würde. Dank ihr wird «Loved» zu einem klugen, couragierten Versuch über eine Liebe, die jenseits aller Vernunft nach Hoffnung, Erfüllung, Bestätigung strebt. ■

The Proposition

Regie: Lesli Linka Glatter
USA 1997

Christoph Rácz

Der junge Roger Martin (Neil Patrick Harris), der zu einem Einstellungsgespräch eingeladen wird, wirkt etwas nervös. Kein Wunder, schliesslich hofft der frischgebackene Absolvent der Universität Harvard auf die Chance, in der Bostoner Firma seines Idols Arthur Barret (William Hurt) angestellt zu werden. Doch statt einen Posten zu erhalten, wird von Barrets Partner Hannibal Thurman (Robert Loggia) ein Vorschlag an ihn herangetragen, der das Ansehen seines Vorbilds rapide sinken lässt: Weil Barret unfruchtbar ist und weil er und seine Frau Eleanor (Madeleine Stowe) dennoch ein leibliches Kind wollen, soll Martin zwecks Befruchtung eine Nacht mit Mrs. Barret verbringen. Wie Martin sich zwischen moralisierender Heuchelei, Geldgier und verschämt versteckter Lust windet und aus Geltungssucht schliesslich doch zusagt, ist ein kleines schauspielerisches Glanzstück von Neil Harris. Martins Zusage aber wird verhängnisvolle Folgen haben. Denn seine Rolle in diesem Melodrama nimmt eine andere Richtung, als er erwartet hat.

Mit präzis gesetzten Überraschungen treibt der erfolgreiche Theaterautor Rick Ramage in seinem ersten Filmdrehbuch die Handlung voran. Die Absichten seiner Charaktere, die aus ihren unterschiedlichen Gefühlen entstehen, werden immer wieder durchkreuzt durch die Gefühle und Absichten anderer. Daraus ergibt sich eine komplex verschachtelte Geschichte, die Ramage und die Regisseurin Lesli Linka Glatter in einer einzigen Rückblende erzählen. Begleitet wird diese von einer Erzählerstimme aus dem Off, die dem katholischen Pfarrer Michael McKinnon (Kenneth Branagh) gehört. Glatter nutzt die Möglichkeit, die Handlung dadurch transparent und einsehbar zu entwickeln, und kontrastiert die Gefühlswallungen ihrer Protagonisten zudem mit dieser distanzierten, ab und zu auch moralisierenden Kommentarebene.

Die distanzierte Sicht des erzählenden McKinnon fehlte einst dem tief in die Ereignisse involvierten jungen Pfarrer gänzlich. Sein Eintritt in die Kirche war Rebellion gegen den geschäftstüchtigen, dominanten Vater. Sein Gefühl gegenüber Barret, den ebenfalls mächtigen Geschäftsmann, der in McKinnons Gemeinde das Sagen hatte, war Hass, genährt aus einem alten familiären Zwist. Der Hass steigerte sich, als der Pfarrer gegen Barret einen Mordverdacht hegte, ausgelöst von Barrets Frau Eleanor.

Ramage und Glatter haben die Ereignisse ins Jahr 1935 gelegt. Der schicksalsträchtige Vorschlag, der am Anfang der Geschichte stand, würde in einer in der Gegenwart angesiedelten Handlung angesichts der intensiven Diskussionen um Samenspenden, In-Vitro-Fertilisation und Embryonentransfer wohl etwas angestaubt wirken. Eine Auseinandersetzung mit den gesellschaftlichen Normen findet in «The Proposition» nicht unmittelbar statt. Die Bostoner High-Society der Zwischenkriegszeit, deren Milieu in Ausstattung und Dekors gekonnt gestaltet wurde, bleibt als sozialer Hintergrund unscharf und schemenhaft, und auch die sozialen Rollen der Hauptfiguren werden mehr behauptet als begründet, so dass die Liebesvorstellungen von Arthur, Eleanor, Michael und der Haushälterin Syril (Blythe Danner) davon abgehoben erscheinen.

Kenneth Branagh

Indem sich Glatter vorwiegend auf die geradezu melodramatisch geschilderten Verstrickungen von Liebe und Schuld konzentrierte, schlichen sich einige erzählerische Schwächen in die Handlung, und die Kameraarbeit kommt in den Dialogen über solide Routine nicht hinaus. Doch die erwähnte Abgehobenheit nutzen Autor und Regisseurin, um die Gefühle und bewegten Beziehungen dieser vier Menschen in ihrer ganzen Vieldeutigkeit und Intensität darzustellen. Der Schluss allerdings – mit seinem Bild eines selektiv strafenden Schicksals (oder Gottes) – wird wohl berechtigterweise zu einigen Kontroversen Anlass geben. ■

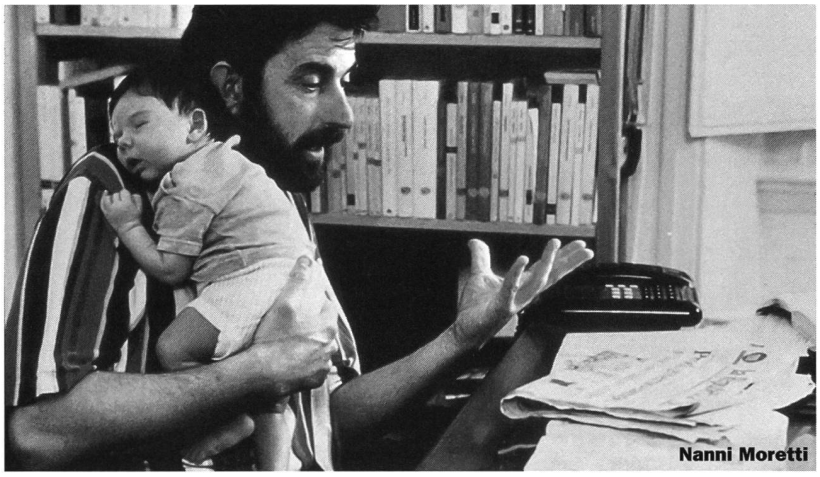
Madeleine Stowe
William Hurt

Aprile

Regie: Nanni Moretti
Italien/Frankreich 1998

Michael Lang

Es gibt einen europäischen Filmemacher, der hauptsächlich von sich, seinen Neurosen und Ängsten redet und dennoch kein Pessimist ist: Nanni Moretti. Der elegante Römer ist Schauspieler, Drehbuchautor, Produzent, Regisseur und trotz seiner 46 Jahre noch so verspielt wie ein Student vor dem Schritt ins Erwachsenenleben. Was Moretti an- und umtreibt, sind die Sorgen im Alltag, die Gesundheit, der marode Zustand der Medienlandschaft und die Krise der politischen Linken. Er ist ein Intellektueller mit sozialistischem Herzblut, wirkt zuweilen etwas geschwätzig und bleibt dennoch sympathisch unverkrampft. Wenn in seinen Betrachtungen die Passion fürs Kino zum Ausdruck kommt, dann lässt sich der Vergleich mit Woody Allen, der ihm immer ein Freund im Geiste war, nicht vermeiden.


Nanni Moretti

Ein Vielschaffer wie Allen ist Moretti indessen nicht. 1993 hat er seine vorletzte Arbeit abgeliefert, das komödiantisch-melancholische Film-Tagebuch «Caro diario» (ZOOM 8/94). Morettis Trips auf dem uritalienischsten aller Fortbewegungsmittel, der «Vespa», zu ein paar Stationen seiner Erinnerung sind in bester Erinnerung. «Aprile» darf als Weiterführung von «Caro diario» gelten, wobei sich der Mensch Moretti noch mehr ins Zentrum rückt, sogar einen intimen Einblick in seine Psyche erlaubt. Das beginnt am 28. März 1994, als er mit seiner Mutter am Fernseher von der Wahl des rechten Medienzars Silvio Berlusconi erfährt und einsehen muss, dass die politische Linke nun paralysiert ist. Jammernd steckt sich Moretti einen monumentalen Marihuana-Joint zwischen die Lippen und pafft sich den Frust von der Seele; der ironische Verweis auf das Protestverhalten der 68er Generation bildet den Auftakt zu einem klugen szenischen Potpourri.

Moretti will einen Dokumentarfilm über den Zustand der Linksparteien drehen, aber die Idee verglüht, weil der Filmer schnell einsieht, dass eine Bewegung, die – wörtlich gemeint – im Regen steht, für einen Künstler eine schmale Motivationsbasis abgibt. Also greift er in die Ideen-Mottenkiste und will ein Musical-Projekt reaktivieren. Im Herbst 1995 wäre alles für den Dreh vorbereitet, sehr zur Freude des Hauptdarstellers (Silvio Orlando), der neun Jahre auf den Einsatz gewartet hat. Doch Moretti bläst auch diese Übung ab, denn mittlerweile ist Berlusconi gestürzt und die Linke wieder im Aufwind: Die Zeit scheint reif für ein filmpolitisches Statement.

Klar, dass das Schicksal anders entscheidet. Morettis Lebensgefährtin Silvia Nono ist erstmals guter Hoffnung, und diese schöne Tatsache versetzt den werdenden Vater sofort in den Zustand einer eingebildeten Schwangerschaft. Nun geht es vor allem ums Herausfinden des idealen Vornamens für das Kind, die akribische Selektion von Babykleidern, die pränatale Pflege des Nachwuchses: In einer Szene führt Nanni seine Silvia zum Kinobesuch in den Kathryn-Bigelow-Thriller «Strange Days» (ZOOM 2/96) und stellt dann selbstkritisch fest, dass er seinem Sohn beim ersten Kinobesuch einen ungeheuerlichen Filmschrott zugemutet hat. Das sind die Pointen, von denen Morettis grosse Kleinkunst lebt.

Und wie geht es weiter? Natürlich wie gehabt. Der Sohn wird geboren, das ist ein Glück, aber Morettis Verwirrung steigt: Emotional erfordert das Kind viel Aufmerksamkeit, doch auch beruflich müsste sich endlich wieder etwas bewegen. Zumal Berlusconi zum Comeback aufrüstet und die rechtsbündlerische Separatistenbewegung «Lega Nord» frech nach der Macht greift. Morettis Pläne werden nun noch konfuser, was die Nerven seiner Berufskollegen strapaziert. Regisseur Daniele Luchetti, der eben einen Werbespot für Spaghetti-Saucen dreht, wirft Nanni vor, er habe allzu lange keinen richtigen Film mehr abgeliefert, und sein Freund Renato macht ihm drastisch klar, wieviel (oder wie wenig) Lebenszeit noch bleibt, um Grosses zu schaffen.

So reiht sich Anekdote an Anekdote, leichthändig inszeniert, doch nie leichtgewichtig. Sogar wenn Moretti mit seinen schöpferischen Schwächen kokettiert, nimmt man es ihm nie übel. Und wenn er sagt: «Ich komme in die Phase, wo man Verantwortung übernehmen sollte. Aber warum eigentlich? Es ist doch sowieso egal», dann spüren wir, dass er es so ernst kaum meint. Schliesslich hat er sich als spätberufener Vater sehr wohl verpflichtet, Verantwortung zu übernehmen, und er wird uns wohl als scharfer Zeitgeistkritiker erhalten bleiben.

«Aprile» ist ein liebevolles Autoporträt mit einer schönen Botschaft: Auch für den leidenschaftlichsten Cineasten sollte nicht das Kino das wichtigste sein, sondern das wahre Leben mit viel Kino. ■