Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 50 (1998)
Heft: 8

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: 20.11.2025

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

Martha – Meet Frank, Daniel and Laurence

Regie: Nick Hamm
Grossbritannien 1998

Pierre Lachat

Hat da wieder einer jene seltene Frische des Anfängers vorzuweisen, oder ist Nick Hamm (auch mit seinem Zweitling noch ein Debütant) ganz einfach clever genug, gleichsam auf Bestellung die im Kino gesuchteste aller Qualitäten, eben die Unverbrauchtheit, hinbiegen zu können? Das eine wie das andere trifft zu bei diesem nachwachsenden Engländer, der etliches an Spontaneität versprüht, aber für eine authentische Frische etwas gar durchtrieben wirkt. Ein Beigeschmack von Marketing-Raubzug auf das Taschengeld der unter 30jährigen ist nicht zu leugnen, wenn da vier mehr oder weniger muntere Endzwanziger romantisch durch das London des Fin de siècle kurven und swingen.

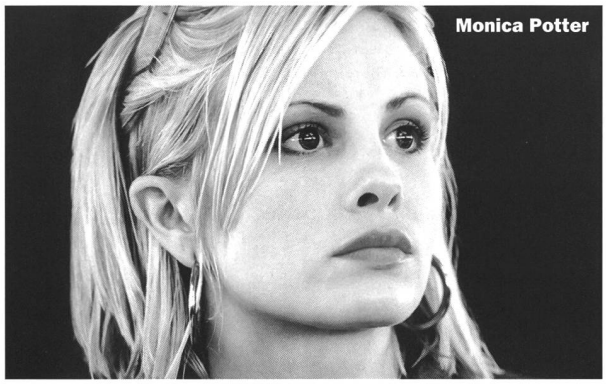
Nur zu gerne gäbe sich die Metropole noch so aufgekratzt und zukunftsgewiss wie in den seligeren Sechzigern, aber sie ist inzwischen auch schon etwas in die klapprigen Jahre gekommen. Einzig die Geschäfte gehen ganz passabel, aber sonst zeigt sich, dass die bittere (ökonomische und kulturelle) Knappheit der Achtziger und Neunziger auch bei den ehemals verwöhnten Swingern dauerhaft eingeschnitten hat. Von den drei Männern dieser launigen Komödie ist der eine nahezu obdachlos, während sich der zweite im Musikbusiness mit diffusem globalem Herummanagen krumm und dumm verdient und der dritte dank einer Lachnummer von Marktlücke – Bridgekurse für Frühwitwen! – recht und schlecht über die Runden kommt.

Frank, Daniel und Laurence vertreten sicher ganz plausibel die aktuelle (aber letztlich ewig gleiche, immer wieder aufgefrischte) Jungmännerwelt des grossstädtischen Britanniens. Man möchte die Drei als Zuschauer gern ein bisschen handlicher auseinanderhalten können, aber mit etwas erhöhter Konzentration ist dem Identitätsproblem beizukommen. Daniel (Tom Hollander) ist der blonde Erfolgstyp mit der locker sitzenden Kreditkarte; Frank (Rufus Sewell) ist der vergammelte Schauspieler, der sich im Restaurant um die Rechnung drückt; Laurence (Joseph Fiennes), der Bridge-Lehrer, der zum Psychiater geht, prägt sich etwas schwerer ein.

Eines der Probleme von Peter Morgans Drehbuch besteht darin, dass es aus Gründen der amourösen Dramaturgie das Trio häufiger trennen als zusammenführen muss. Denn es bleibt kaum Zeit, für glaubwürdig zu halten, dass sie so dicke Freunde sein sollen, wie das Skript es vorschreibt, weil sich viel zu plötzlich eine Frau einmischt. Es kommt so, wie es fast immer kommt, nur sind es eben drei Männer statt der üblichen zwei. Martha (Monica Potter) reist so mittel- wie planlos aus den USA ein, aber es gibt sicher auch in England unerschrockene Verehrer genug, sagt sie sich.

«Three Friends and a Girlfriend» wäre auch ein denkbarer Titel gewesen, denn die Absicht ist schwer zu übersehen, jenseits aller Spontaneität das Erfolgsmodell von Mike Newells «Four Weddings and a Funeral» (ZOOM 6 – 7/94) im Augenwinkel zu behalten (allerdings ohne den ominösen Todesfall, der jenen glanzvollen Film bereicherte). Das gilt bis hin zu Hamms Titel, der in seiner Länge absichtlich an «Four Weddings and a Funeral» anklingt

Was uns dann Hamm unterzujubeln versteht (oder wohl besser versucht), ist eine Wanderung, die das Mädchen von einem der drei Freunde zum nächsten führt, und zwar bis fast zum Schluss ohne zu kapieren, was Frank, Daniel und Laurence verbindet. Wären nicht Monica Potter, Rufus Sewell, Tom Hollander und Joseph Fiennes so lustvoll mit dabei, das Lustspiel müsste kläglich unter der eigenen Angestrengtheit zusammenklappen. Aber alles, was gewollt wirken könnte, wird von den Darstellern unbekümmert überspielt. Von jener klassischen, ewig frischen Londoner Freude am Jung- und Törichtsein konnte über die Generationen hinweg etwas auf dieses vortreffliche Quartett übertragen werden. ■


Monica Potter

Joseph Fiennes
Rufus Sewell
Tom Hollander

Sunday

Regie: Jonathan Nossiter
USA 1997

Michel Bodmer

Angenommen, Sie könnten entweder der wegrationalisierte jüdische IBM-Manager Oliver sein, der im Obdachlosenheim haust und nichts mit sich und der Welt anzufangen weiss, oder der Avantgarde-Filmemacher Matthew Delacorta, der nur zum Rekognoszieren von Drehplätzen durch New Yorks Stadtteil Queens streift und Chancen hat, eine nicht mehr taufrische, aber immer noch schöne Frau aufzureissen. Nun mal ehrlich: Wer wären Sie lieber?

Oliver (David Suchet) beschliesst, auf den Irrtum der im Verblühen begriffenen Schauspielerin Madeleine (Lisa Harrow), die ihn auf offener Strasse als Matthew anspricht, einzugehen und den ihr nicht so vertrauten Regisseur zu mimen. Tatsächlich hat sich Oliver ja an diesem Sonntag bereits zu einer anderen Übertretung erfrecht: Als Jude hat er in einer Kirche die Eucharistie empfangen, was ihm «das Gefühl gab, etwas Schlimmes, aber auch etwas Phantastisches zu tun». Jetzt ist alles möglich, auch das Annehmen einer fremden, glamourösen Identität. Oliver heisst ab sofort die Topfpflanze, die Madeleine adoptiert hat – er selber ist nun Matthew.

«Sunday», das preisgekrönte und hochgelobte Spielfilmdebüt von Jonathan Nossiter, der 1990 «Resident Alien» drehte, jene vielbeachtete Dokumentation über Quentin Crisp, einen der ersten offen auftretenden Homosexuellen Englands, beruht auf einer Story des britischen Autors James Lasdun und führt auf ebenso originelle wie einfühlsame Weise vor, wie zwei Menschen mittleren Alters, die in ihren jeweiligen Arbeitswelten ausrangiert wurden, durch einen Akt der vorsätzlichen Selbsttäuschung und Projektion ihr Leben zu verbessern suchen. Der kurzsichtige Oliver nimmt des öftern die Brille ab, um die unappetitlichen Details seiner gestrandeten Existenz auszublenden. Genauso entscheidet er sich dafür, Madeleines Vision seiner Identität über das Tatsächliche zu stellen. Als sie

David Suchet
Lisa Harrow

«Matthew» bittet, eine Geschichte zu erzählen, schildert er, was Oliver an diesem Sonntagmorgen geschehen ist und enthüllt damit die Wahrheit. Aber Madeleine bezeichnet diese hartnäckig als Fiktion. Sie, die einst bei der Royal Shakespeare Company klassische Rollen spielte und nun höchstens noch in B-Horrorfilmen mitwirkt (ein erstaunlich ähnliches Schicksal wie das von Julie Christies Figur in Alan Rudolphs «Afterglow» von 1997), kontert mit einer eigenen Version ihrer Begegnung, die ins Märchenhafte abhebt: Sie habe Oliver mit der alten Delacorta-Masche rumgekriegt, weil sie hoffe, dass er sie von ihrem bösen Ehemann befreie. Prompt tritt – nachdem sich Oliver und Madeleine etwas unbeholfen geliebt haben – ihr Gatte Ben (Larry Pine) auf den Plan. Ben bezweifelt, dass Oliver wirklich Matthew ist und warnt den Gast gleichzeitig vor Madeleine, die zu psychotischen Ausbrüchen neige. Stammt die Narbe auf Bens Brustkasten wirklich von Madeleines Angriff mit der Gartenschere oder geht sie auf eine Operation zurück, wie Madeleine behauptet? Oliver muss feststellen, dass nicht nur er selbst den andern etwas vormacht, sondern dass sich hier mehrere fiktive Realitäten auf beunruhigende Weise überlagern.

In stimmungsvollen Bildern, die das charakterlose Queens, diesen «Un-Ort, der alle zu Un-Personen macht», bisweilen malerisch erscheinen lassen, dann wieder in dokumentarisch anmutenden Sequenzen entwirft Regisseur Nossiter ein widersprüchliches Ambiente, das ständig von einer Realität respektive einer Wahrnehmung in die andere kippt und die Figuren ebenso verunsichert wie die Zuschauer. «Der Zweifel ist das Protoplasma aller wahren Kunst», meint der Cineast Matthew Delacorta; Oliver und Madeleine aber – hervorragend verkörpert von David Suchet und Lisa Harrow – kennen nur die lähmende Desorientierung, aus welcher die ewige Sonntagsexistenz der «Freigestellten» folgt, und die Identitätskrise der Beschäftigungslosen in einer Welt, wo man ist, was man (beruflich) macht. «Du bist, wer du sagst, dass du bist», behauptet trotzig Madeleine. Beiden erscheint ihr Absturz in Queens wie ein Traum, ein Zwischenspiel in einem erfüllten Leben, das bald wieder weitergeht. Aber anders als in Bigas Lunas «La femme de chambre du Titanic» (ZOOM 6 – 7/98), wo die Armen sich mit Erfolg in die Phantasie flüchten, wird Oliver es am Ende nicht schaffen, an dieser Welt als Wille und Vorstellung festzuhalten. ■

Kitchen

Hongkong 1996
Regie: Yim-Ho

Wo ai chufang

Daniel Kothenschulte

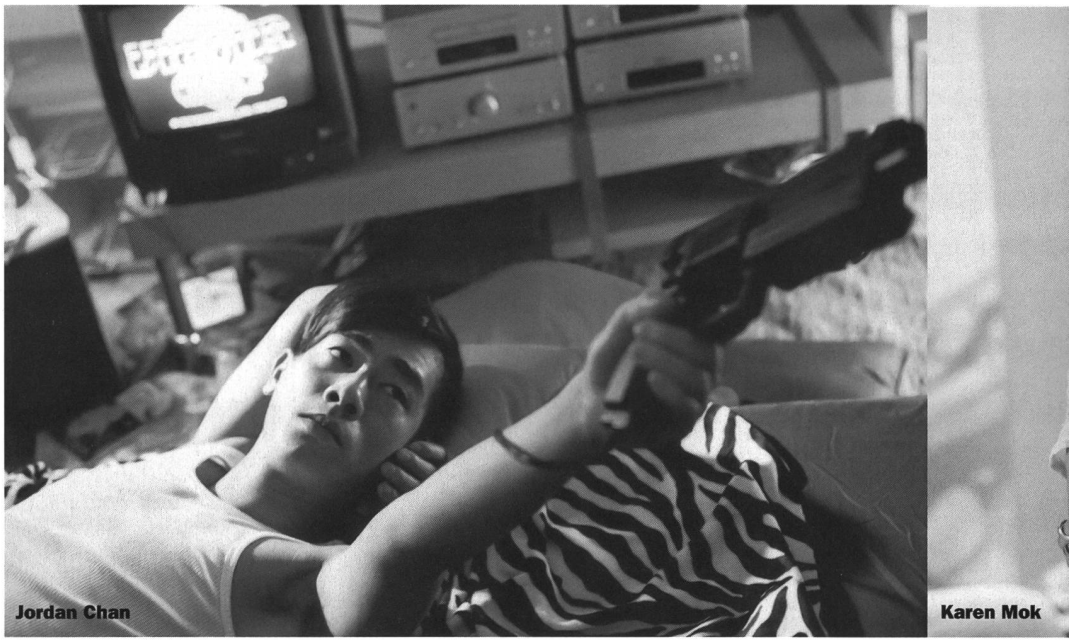
Galt in den achtziger Jahren der Kampfsport als wichtigste Zutat des asiatischen Kinos, so ist es heute die Sojasosse. Sei es die Nudelsuppe in Wong Kar-wais «Chongquing senlin» (Chungking Express, ZOOM 6 – 7/95) oder gleich Ang Lees ganzer «Eat Drink Man Woman» (1994). Welche Erwartungen mag da ein Film wecken, der den Titel «Kitchen» trägt?

Was Partygänger schon immer wussten, lässt sich nach der Philosophie der japanischen Starautorin Banana Yoshimoto durchaus auf die meisten Lebensbereiche ausdehnen: in der Küche findet das Leben statt. In der volkstümlichen Psychologie ist dieser Ort seit jeher assoziiert mit Wärme und Geselligkeit, im Zeitalter der Wohngemeinschaften aber gewann er eine weitere Bedeutung: Wie oft wundert man sich über leutselig-familiäre Heimatverbundenheit solcher WG-Küchen, die zugleich Empfangszimmer und Salon sind, zuallererst aber ein universelles Elternhaus. Vielleicht fühlt man sich deshalb auch gleich heimisch am zentralen Schauplatz dieses Films.

Kochkünstlerin Aggie (Tomita Yasuko) ist mit einer besonderen sinnlichen Wahrnehmung gesegnet: Es ist ihr Geruchssinn, der sie die Welt durchdringen und Wetterveränderungen diagnostizieren lässt. Erst im warmen Licht des Kühlschranks und beim Klang seines sonoren Brummens fühlt sie sich nach dem Tod ihrer Grossmutter noch heimisch. Beim Begräbnis hatte sie Louie (Jordan Chan) kennengelernt, einen jungen Friseur, den Yim-Ho in bewusster Abkehr vom Roman den Film kommentieren lässt. Nicht von ungefähr erinnert sein Monologisieren an die Arbeiten Wong Kar-wais mit ihren tagebuchartigen Selbstbetrachtungen melancholischer Einzelgänger.

Anders als bei Wong freilich schwingt meist ein wenig Altklugheit mit, ersetzen wohlplazierte Lebensweisheiten die impressionistische Flüchtigkeit. Eine nette Nichtigkeit wie «Die Zeit ist der grösste Dieb der Welt» gehört natürlich eher ins Poesiealbum als in ein aufrichtig geführtes Tagebuch. Aber genau das eben ist «Kitchen» im Gegensatz etwa zu Wongs «Happy Together» (ZOOM 9/97): ein Poesiealbum, ein hübsches Stück Kunstgewerbe, und warum auch nicht? Jene Kritiker haben wohl nicht unrecht, die hier den Ausverkauf einer gestern noch avantgardistischen Ästhetik diagnostizieren. Aber hat nicht das *mainstream*-Kino stets die Errungenschaften der Avantgardisten aufgesogen und seinen eigenen Erzählkonventionen untergeordnet?

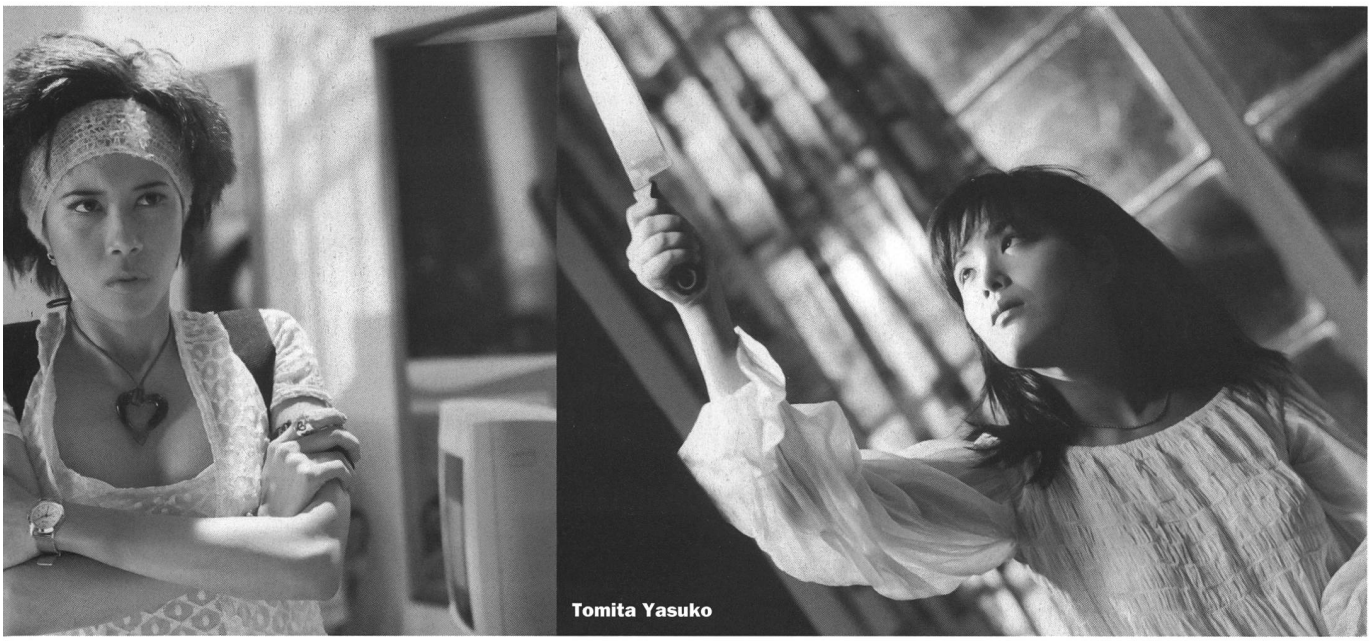
«Hätte ich gewusst, dass Aggie meine Seelenschwester ist», sagt Louie an anderer Stelle, «wäre ich hiergeblieben und hätte gewartet, daumenlutschend in meiner Wiege bis zu unserem Treffen.» Von selbstverliebter Kindlichkeit ist sein Charakter wie der Ton des gesamten Films. «Kitchen» ist die Momentaufnahme eines fast unmerklichen Bruchs, den sich das Leben in heimtückischer Weise für den Beginn der Twen-Jahre aufgehoben hat: den Moment, an dem die Kindheit endgültig vorüber ist, und man sich überlegen muss, ob sie sich nicht mit anderen Mitteln verlängern liesse. Dies klingt fast wie eine weitere von Louies Tagebucheintragungen, auch wenn es bereits ein Wort für dieses Phänomen gibt: am «Peter-Pan-Komplex» soll inzwischen halb Japan erkrankt sein, zumindest aber sind es die Helden dieses Films.


Jordan Chan
Karen Mok

Es ist keine ernstere Diagnose als zum Beispiel Liebeskummer. Jede der Figuren ist sich dessen bewusst, und nur so lässt sich auch ihre verzweifelte und doch nicht minder liebenswerte Kindlichkeit verstehen. In Louies Gegenwart überwindet Aggie ein wenig ihre Einsamkeit. Ver-

ständnis findet sie insbesondere bei seiner Mutter Emma (Law Kar-ying), die eigentlich sein biologischer Vater ist, der sich einer Geschlechtsumwandlung unterzogen hat. So wird im Zusammenleben der drei die geliebte Küche tatsächlich zu einer Art WG-Küche. Der Frieden freilich endet jäh, als Emma Überraschend von ihrem engstirnigen Verehrer getötet wird, der nichts von ihrer Vergangenheit als Mann gewusst hatte. Louie zieht sich in seiner Trauer aufs Land zurück, und auch die Verbindung zu Aggie reisst ab, die nach Europa reist, um endlich Kochkunst zu studieren. Jahre später aber laufen sich beide in Hongkong wieder über den Weg, um sich mit einer inzwischen fast intimen Frage zu begrüssen: «Hast du Hunger?»

Durch die Aufwertung der Figur Louies gewinnt «Kitchen» als Film eine überraschende formale Komplexität, eine Mehransichtigkeit, wie man sie vielleicht bei einem kubistischen Gemälde erwarten würde. Das Leben sei ein Kaleidoskop, äussert Louie einmal, doch was bliebe zu tun, wenn nur schwarze Steine im Objektiv zu sehen sind? Auch der Filmstil gleicht einem Kaleidoskop: Ähnlich wie dieses optische Spielzeug aus der Vorzeit des Kinos überführt Yim-Ho seine disparaten Bausteine in ein harmonisch-symmetrisches Gefüge. Und ebenfalls wie bei Wong Kar-wai ist ein suggestiver Popsong, ein Hit des Teenie-Stars Cass Phang, allgegenwärtig. Er besitzt die gleiche verklärte Mädchenhaftigkeit, die exponierte und doch gebrochene Lebenshaltung der weiblichen Heldin des Films. «Das Leben und die Natur predigen nicht zu uns», sagt Yim-Ho, «aber sie lehren uns, Erfahrungen zu sammeln und zu unseren Entscheidungen zu finden. Das versuche ich auch mit meinen Filmen zu erreichen.» ■


Tomita Yasuko

Hier können Sie ZOOM kaufen:

Aarau: Bahnhofkiosk, Kino Freier Film ■ **Appenzell:** Buchladen Carol Forster ■ **Ascona:** Buchhandlung al puntel ■ **Baden:** Bahnhofkiosk, Pressecenter Metro ■ **Basel:** Buechlade Theaterpassage, Kino Atelier, Kino Camera, Kino Club, Kino Hollywood, Kino Movie, Kioske Bahnhof SBB ■ **Berlin:** Bücherbogen ■ **Bern:** Buchhandlung Jäggi im Loeb, Buchhandlung Stauffacher, Kino ABC, Kino Camera, Cinématte, Kellerkino, Kino Movie, Kioske Bahnhof/Pressecenter Hauptbahnhof ■ **Biel:** Kino Apollo, Kino Lido, Kino Rex ■ **Chur:** Buchhandlung Schuler, Kinocenter Quader-Studio-Stadthof ■ **Frankfurt:** Buchhandlung Drehbuch im Filmmuseum ■ **Freiburg (CH):** Bahnhofkiosk ■ **Freiburg (D):** Buchhandlung Rombach ■ **Genf:** Buchhandlung Literart ■ **Hamburg:** Buchhandlung von der Höh ■ **Liestal:** Kino Sputnik ■ **Luzern:** Buchhandlung Alter Ego, Kino Limelight, Kino Atelier ■ **Olten:** Bahnhofkiosk Souterrain ■ **Reinach:** Atelierkino ■ **Schaffhausen:** Kino City ■ **Solothurn:** Bahnhofkiosk Perron 1, Buchhandlung Lüthy AG ■ **St. Gallen:** Buchhandlung Comedia, KinoK ■ **St. Moritz:** Buchhandlung Wega ■ **Stuttgart:** Kino Wendelin Niedlich ■ **Thusis:** Buach- und Plattalada Kunfermann ■ **Uster:** Kino Central ■ **Wattwil:** Kino Passerelle ■ **Weinfelden:** Buchhandlung Akzente ■ **Winterthur:** Bahnhofkiosk ■ **Zug:** Kino Gotthard ■ **Zürich:** Bahnhofkioske/Pressecentren Zürich Hauptbahnhof und Enge, Buchhandlung Sec 52, Filmbuchhandlung Rohr, Filmpodium Studio 4, Kino Alba, Kino Morgental, Kino Xenix ■ *...und an weiteren grösseren Kiosken und in Pressecentren.*

Nightwatch

Regie: Ole Bornedal
USA 1997

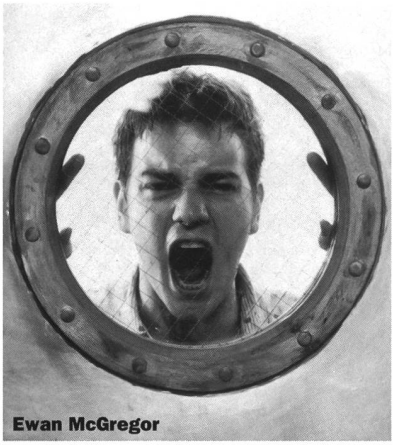
Christian Jungen

Mit seinem Spielfilmdebüt «Nattevagten» landete der dänische Regisseur Ole Bornedal 1994 auf Anhieb einen Grosserfolg. In seiner Heimat avancierte der Thriller zum erfolgreichsten Film aller Zeiten. In Amerika, wo der Film nicht in die Kinos kam, schrieb ein beeindruckter Kritiker: «In Hollywood wird sicherlich jemand auf die Idee kommen, ein grosses Remake dieses intelligenten und spannenden Thrillers zu machen». Der Mann sollte Recht behalten. Bornedal selber machte mit seinem zweiten Spielfilm ein Remake seines Erstlings.

Nick Nolte
Patricia Arquette

Als der junge Jurastudent Martin (Ewan McGregor) seinen Nebenjob als Nachtwächter in der Pathologie eines Krankenhauses antritt, ist er der festen Überzeugung, seine Schicht bestehe ausschliesslich aus «sitzen und lesen». Dass die Medien seit Tagen von einem Serienmörder berichten, der in der Kleinstadt sein blutiges Unwesen treibt, scheint Martin nicht zu beeindrucken, obschon die Opfer in der von ihm zu bewachenden Abteilung aufgebahrt werden.

Sein Vorgänger verabschiedet sich nach der Instruktion mit dem Hinweis, vor Jahren habe sich einmal ein Klinikmitarbeiter sexuell an den Leichen vergangen. Wir ahnen also Schlimmes, und tatsächlich häufen sich bei Martins erstem Rundgang unmissverständlich die Indizien auf Art und Ausgang der Geschichte. Die flackernden Neonlampen, die Nachtfalter an der Decke, die endlosen Korridore, suggestive Kamerafahrten und die dissonante Tonspur rufen wie von selbst die Erinnerung an Kubricks Flure aus «The Shining» (1980) oder akustische Schockeffekte aus entsprechenden B-Movies wach.


Ewan McGregor

Obschon ihm die bedrückende Stimmung arg zusetzt, prahlt Martin unter Freunden mit abenteuerlichen Erzählungen von seiner Arbeit. Im Übermut lässt er sich von seinem Freund James (Josh Borlin), der sich über Langeweile in seinem Leben beklagt, zu einem Pakt überreden. Wer vom anderen irgendwie aus der Fassung gebracht wird, soll zur Strafe heiraten.

In der folgenden Nacht geht im Leichensaal der Alarm los. Martin, dem fast das Blut in den Adern gefriert, verständigt unverzüglich den Notfallarzt (Brad Dourif) und den Polizeiinspektor (Nick Nolte). Zu spät realisiert er, dass es sich lediglich um einen makabren Streich von James handelt, der damit die zuvor geschlossene Wette gewinnt. Doch noch in derselben Woche wird im Keller des Krankenhauses eine Leiche auf den Korridor geschleift, bei einer weiteren Leiche finden sich Spermaspuren. James hat diesmal ein Alibi, und so fällt der Verdacht der Nekrophilie auf den unschuldigen Martin, dessen Situation sich noch verschlechtert, als die Spuren eines weiteren Mordes in der Stadt zu ihm führen.

Das Genre hat Bornedal mit diesem Film nicht neu erfunden, vielmehr reiht er dessen Topoi in so massierter Weise aneinander, dass sich stellenweise gar die Figuren in einem Film glauben. Die Meisterschaft des dänischen Regisseurs liegt aber in der Art, wie er durch detailgenaue Choreographie und bedrohlich wirkende Kameraeinstellungen Gefühle von Furcht und Paranoia vermittelt. Brillant war gar die Idee, das Remake in Cinemascope zu drehen. Im breiteren Format wirkt Martins Einsamkeit in der weitläufigen Portiersloge noch viel angsteinflössender.

Leider gehen diese formalen Kunststücke etwas auf Kosten der Dramaturgie, die nicht mehr so schlüssig ist wie im Original. Bornedal konzentriert sich zu stark auf die Vorkommnisse im Krankenhaus, und bekundet Mühe, diese mit dem Fall des Serienmörders zu verbinden.

Wer das Original nicht kennt, bekommt einen atmosphärisch starken Thriller zu sehen. Wer die Möglichkeit zum Vergleich hat, wird mit Bedauern feststellen, dass das Remake zwar effektstärker ist, aber viel vom einfachen Charme des Erstlings eingebüsst hat. ■

Liar

Regie: Jonas & Joshua Pate
USA 1997

Scharfe Täuschung

Franz Ulrich

Ein Mord, zwei Polizisten, ein Verdächtiger und ein Lügendetektor. Mit diesen Elementen haben die Zwillingsbrüder Jonas und Joshua Pate mit ihrem Regie-Erstling einen «Kammerthriller» konstruiert, der sich als Reflexion über die Schwierigkeit, die eindeutige «Wahrheit» festzustellen, zunächst vielversprechend anlässt.

Die Prostituierte Elizabeth (Renee Zellweger) ist ermordet und in zwei Stükke geschnitten aufgefunden worden. Eine in ihrer Wohnung entdeckte Telefonnummer führt die Polizei zu John Walter Wayland (Tim Roth), einem überdurchschnittlich intelligenten, aber beschäftigungslosen jungen Mann aus reichem Haus. Wayland wird an einen Lügendetektor – dem Symbol angeblich zweifelsfrei feststellbarer Wahrheit – angeschlossen und von den Polizisten Kennesaw (Michael Rooker) und Braxton (Chris Penn) getestet. Ein grosser Teil des Films spielt in diesem Verhörraum. Zunächst sind die Bilder symmetrisch und statisch. Wayland sitzt im Vordergrund, eingerahmt von den beiden Beamten im Hintergrund. Als jedoch im Verlauf der Verhöre Wayland das Konzept der Beamten zu durchkreuzen beginnt und sie immer mehr ausser Fassung bringt, werden auch die Bilder beweglich und geraten ins Schwanken: Schräge Kameraeinstellungen und starke Hell-Dunkel-Kontraste erzeugen eine zunehmend zwielichtige Atmosphäre.

Vermag das optische Konzept — vor allem zu Beginn, später werden die Bilder zunehmend konfuser – durchaus zu überzeugen, so ist dies beim dramaturgischen Konzept weit weniger der Fall. Häufige Rückblenden, die Licht in die dunklen Seiten des Lebens der drei Männer bringen sollen, lassen das Erzähltempo immer wieder stocken. Zudem erweist sich die Charakterisierung der drei als zu klischeehaft, sodass sich die anfängliche Spannung allmählich zu verflüchtigen beginnt. Wayland ist Alkoholiker, hat einen Vaterkomplex und ist Epileptiker. Seine krankheitsbedingten Anfälle dienen allzu offensichtlich dazu, um ihm den Anschein des Mysteriösen, Unberechenbaren zu verleihen und Ungereimtheiten des Plots zu kaschieren. Braxton ist noch nicht lange im Dienst, er hofft auf baldige Beförderung, die er jedoch gefährdet sieht, weil ihn die skrupellose Kreditgeberin Mook (Ellen Burstyn) unter Druck setzt. Aus der Patsche hilft ihm Kennesaw, der erfahrene, aber cholerische Polizeipsychologe. Dieser ist krankhaft eifersüchtig auf seine Frau (Rosanna Arquette). Seinen Frust hat er brutal bei der Prostituierten Elizabeth abreagiert. Als Wayland, der dank seiner Kenntnisse aus dem «geheimen Leben» seiner Gegner immer mehr die Oberhand gewinnt, schliesslich ein Video präsentiert, das die Ermordete aufgenommen hat, ist der Beschuldigte zum Ankläger geworden. Mit einem unerwarteten Schlenker der Handlung als Schlusspointe, die wieder alles offen lässt, wird die These, dass sich Wahrheit nicht eindeutig feststellen lässt, auf etwas taschenspielerische Weise bekräftigt.

Tim Roth

Michael Rooker
Rosanna Arquette

Der Regie-Erstling der Brüder Pate zeigt zwar durchaus beachtliche Ansätze – etwa in der Bildgestaltung und in der Schaffung einer klaustrophoben Atmosphäre. Aber in der konsequenten Durchführung einer stringenten Handlung und in der psychologisch mehrdimensionalen Zeichnung der Figuren lässt er noch einiges zu wünschen übrig. Die beiden 1970 in North Carolina geborenen Jungregisseure wurden etwas voreilig bereits mit den Brüdern Coen verglichen. Diese Vorschusslorbeeren müssen sie aber erst noch verdienen. Und was das Thema der nicht fassbaren, weil jeweils vom persönlichen Standpunkt abhängigen Wahrheit betrifft, kommt «Liar» nicht an andere Filme heran, nicht an den psychologisch stimmigeren «The Usual Suspects» von Bryan Singer (1995) und schon gar nicht an Akira Kurosawas «Rashomon» (1950). ■

La vita è bella

Regie: Roberto Benigni
Italien 1997

Michel Bodmer

Eine Komödie im KZ, angerichtet vom italienischen Hanswurst Roberto Benigni? Da sträuben sich so manchem erst mal die Nackenhaare. Egal, dass «La vita è bella» in Italien ein Publikumserfolg war; schliesslich hatte ja auch Benignis letzter Streich «Il mostro» in der Heimat Kassenrekorde gebrochen, um sich hierzulande dann als Peinlichkeit zu erweisen.

Nun also nimmt sich der geschmacklose Zappelphilipp nach dem Teufel («Il piccolo diavolo», 1988), der Mafia («Johnny Stecchino», 1992) und den Serienmördern («Il mostro», 1994) die Nazis vor. Das ginge ja noch an, denn «The Great Dictator» (1940) und «To Be or Not to Be» (1942) sowie andere Filme haben vorgemacht, dass sich die Absurditäten der Hitlerschen Ideologie und ihrer ästhetischen Begleiterscheinungen mit einem winzigen satirischen Stups ins Lächerliche kippen lassen. Aber sowohl Chaplin als auch Lubitsch drehten ihre Nazi-Persiflagen, bevor die grausige Realität des Holocausts bekannt wurde. Die Judenvernichtung als Hort der Komik? Davor schreckten selbst Monty Python und Konsorten zurück.

«La vita è bella», dessen Titel laut dem Regisseur auf eine lebensbejahende Aussage des selbst im Angesicht seines nahenden Todes zuversichtlichen Trotzki zurückgeht, zerfällt naturgemäss, wenn auch dramaturgisch nicht ganz befriedigend, in zwei Teile, getrennt durch den Einschnitt der Deportation der Hauptfiguren. In einer (langen) ersten Hälfte gönnt Benigni den Protagonisten eine klassische romantische Komödie nach seinem Gusto: Der toscanische Lebenskünstler Guido (Benigni) will 1938 die hübsche, aus einer höheren Gesellschaftsschicht stammende Lehrerin Dora (Nicoletta Braschi) erobern und sie ihrem Verlobten, einem gestrengen Beamten des faschistischen Regimes, ausspannen. Als Kellner an ihrer Verlobungsfeier brennt Guido schliesslich hoch zu Ross mit Dora durch, und in einer einzigen,

Giorgio Cantarini
Roberto Benigni

eleganten Einstellung überspringt Benigni mehrere Jahre, in denen das junge Paar heiratet und einen kleinen Sohn zur Welt bringt namens Giosué. Die jüdische Abstammung des völlig assimilierten Guido, eingangs kaum spürbar, wird zusehends relevanter, als sein Onkel böse schikaniert und Guidos Buchladen mit antisemitischen Graffiti verunstaltet werden. Guido, der noch bei seinem Werben um Dora als apolitischer Witzbold einen Vortrag über Ariertum veräppelt hat und sich im Restaurant mit dem deutschen Stammgast Dr. Lessing (Horst Buchholz) im Rätselraten misst, wird nun plötzlich aufgrund seiner Abstammung von seinen Mitmenschen ausgegrenzt. Wie sein Onkel werden auch Guido und der fünfjährige Giosué eines Tages ins KZ deportiert. Die Nichtjüdin Dora besteht darauf mitzugehen und landet im Frauenlager nebenan. Guido, der selbst wenig von dem ahnt, was den Juden hier bevorsteht, gibt seinem Sohn das Ganze als ein Spiel aus, an dessen Ende es Giosués Bubentraum, einen echten Panzer, zu erringen gebe. Alles – die Entbehrungen, die Erniedrigungen, vor allem aber das Verstecken, damit der Kleine nicht gesehen wird – muss erduldet werden, will man genügend Punkte gewinnen für den grossen Preis. Die Zahl der Teilnehmer des KZ-Spiels schwindet zusehends, und Guido muss seine Phantasie anstrengen, um noch irgendwelche Erklärungen zu finden, die das Verhalten der Nazis für das Kind selbst im irrealen Kontext eines Spiels plausibel machen können.

Der Grat, auf dem der Filmemacher Benigni hier wandert, ist schmal, und wie bei einem unbeholfenen Seiltänzer wartet man im Kinosessel ständig bange auf den Fall. Ein paar Ausrutscher gibt es freilich, aber der Absturz wird vermieden durch eine konsequente Wahrung der Würde von Guidos beschützender Beziehung zu seinem Sohn. Nach der für ihn typischen Fahrigkeit im ersten Teil findet Benigni im zweiten zu einer Konzentration und Schlichtheit, die nur stellenweise durch unbefriedigende Brückenschläge zu Guidos Frau Dora sowie durch die schmalzige Musik von Nicola Piovani gestört werden. (Der Film wurde auf Wunsch des amerikanischen Verleihers Miramax leicht gestrafft und mit einer knappen Rahmenerzählung von Giosué versehen, was Benigni in Cannes ausdrücklich guthiess.) Guidos verzweifelter Humor verbindet sich überzeugend mit der Hoff-

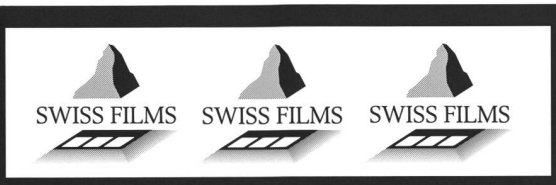
Nicoletta Braschi
Giorgio Cantarini
Roberto Benigni

nungslosigkeit der Lage. So findet er prägnante Bilder für die Beliebigkeit des Rassismus: Neben Verbotsschildern für «Juden und Hunde» gebe es auch solche für «Spanier und Pferde» oder «Chinesen und Känguruhs», macht Guido etwa Giosué weis; sie selbst würden wohl «Spinnen und Westgoten» aussperren. Als der Kleine hört, die KZ-Insassen würden zu Knöpfen und Seife verarbeitet oder in Öfen verbrannt, redet Guido ihm das aus: «Stell dir vor, du wäschst dich mit Bartolomeo und knöpfst dir mit Giorgio das Hemd zu – ist doch absurd.» Auch wäre es blöd, sie zum Heizen zu verwenden; der junge Ingenieur da sei noch grün und würde schlecht brennen. Das funktioniert zugleich als gewagte, rabenschwarze Komik und als tragische Ironie, denn wir Zuschauer wissen wie Guido selber mehr als Giosué und wünschen ihm, dass er die Täuschung des Sohnes aufrechterhalten kann. Eine andere Rettung gibt es nicht, denn Dr. Lessing, dem Guido nun als KZ-Arzt wiederbegegnet, ist psychisch gebrochen und ausserstande, seinem alten Freund zu helfen.

Mit seinem humoristisch verfremdenden Ansatz gelingt es Benigni verblüffenderweise, den Greueltaten der Nazis jene Unfassbarkeit zurückzugeben, die sie in konventionelleren Formen von dokumentarischer oder künstlerischer Überlieferung teilweise eingebüsst haben. Guidos Vergleiche und Veranschaulichungen sind kindgerecht und zersetzen gleichzeitig die unmenschliche Konsequenz der Nazi-Ideologie, indem sie deren Willkürlichkeit aufzeigen. Von einer Beschönigung, geschweige denn einer Form von Auschwitz-Lüge, wie gewisse politisch hyperkorrekte Kritiker munkeln, kann keine Rede sein.

Selbst Guidos Phantasie vom KZ als Spiel ist nicht wirklich deplaziert: Der grosse Preis, auf den alle Juden hofften, war das Überleben, und der war nur durch das Einhalten von absurden und mörderischen Spielregeln und mit einem ungeheuren Durchhaltewillen zu erringen. Benigni, der für den Film sowohl historische Recherchen betrieben als auch mit Überlebenden gesprochen hat, bezieht sich auf einen Satz von Primo Levi (dessen autobiografischer Roman «La tregua», ZOOM 6–7/97, von Altmeister Francesco Rosi weit weniger bewegend verfilmt worden ist). Benigni schreibt im Presseheft zum Film: «Ich war so beeindruckt davon, wie bodenlos das Grauen war, dass es mir durchaus möglich schien, dass ein Mann wie Guido vorgeben könnte, die ganze Qual sei nur ein Spiel. Davon spricht auch Primo Levi in ‹Ist das ein Mensch?›. Er beschreibt die Reveille am Morgen im Lager, wo die Häftlinge alle nackt und reglos sind, sieht sich um und denkt: ‹Und wenn dies alles nur ein Scherz wäre? Das kann nicht wahr sein...› Das war offenbar eine Frage, die sich allen Überlebenden stellte: Wie konnte das wahr sein?»

So ist denn Benignis Film über Mut, Liebe und Phantasie im Angesicht des Todes letztendlich ein Denkmal für alle jene, die das «Spiel» nicht überlebt haben, sondern im Lager gestorben sind und sich in manchen Fällen zugunsten von anderen geopfert haben. «‹Schindler's List› remade by the Marx Brothers» hat «Screen»-Kritiker Lee Marshall «La vita è bella» etwas hämisch genannt. Wie die Verleihung des Grossen Jury-Preises in Cannes sowie die Auszeichnung Benignis durch den Bürgermeister von Jerusalem für seine «Förderung des allgemeinen Verständnisses der jüdischen Geschichte» und die Überhäufung des Films mit neun italienischen David-Preisen belegen, kann man diesen Vergleich durchaus auch als Kompliment verstehen. ■



51e Festival international
du film de Locarno

PERSPECTIVES SUISSES

FONDOVALLE
von Paolo Poloni

LÉOPOLD R.
von Jean-Blaise Junod

MON BEAU PETIT CUL
von Simon Bischoff

MORE THAN DREAMS
von Mikaël Roost

RYHINER'S BUSINESS
von Mike Wildbolz

THREE BELOW ZERO
von Simon Aeby

TRE MENO
UN QUARTO CIRCA
von Claudio Adorni

Schweizerisches Filmzentrum
Neugasse 6, Postfach, 8031 Zürich
Tel. 01/272 53 30, Fax 01/272 53 50
e-mail: swissfilms@filmnet.ch

In Locarno:
im Hof der Sopracenerina
Tel. 091/756 21 27

KARMAPA
Zwei Wege, ein lebender Buddha zu sein

Zum ersten Mal im gleichen Film
S. H. Dalai Lama
Zhu Xiaoming
Shamar Rinpoche

AB MITTE AUGUST IM KINO!

Der Karmapa: ein hoher Lama des tibetischen Buddhismus. Ein lebender Buddha. Jetzt plötzlich gibt es zwei Erleuchtete. Der eine lebt unter der chinesischen Besatzungsmacht in Tibet. Der andere im indischen Exil.

Erzähler: Peter Coyote,
Regie: Arto Halonen, Verleih:
Columbus Film, Zürich

Lawn Dogs

Regie: John Duigan
Grossbritannien 1997

Matthias Rüttimann

«Lawn Dogs», Rasenhunde, werden in den USA abschätzig jene Tagelöhner genannt, die anderer – reicher – Leute Grünflächen bearbeiten. Trent Burns ist so ein *lawn dog*, das verrät seine geduckte, krumme Haltung, in der man, je nach dem, Hinterhältigkeit oder Scheu vermuten kann. Wenn Trent auf seiner Mähmaschine zwischen Camelot Gardens' Herrenhäusern dahinsegelt, so ist er für deren Bewohner das lebende Beispiel für all den Dreck und die Gemeinheit, welche Amerikas Glanz und Ideale zersetzen und herabziehen. Solchen Typen, das lernen die Kinder von Camelot Gardens früh und instinktiv, hält man am besten die Pistole an den Kopf, wenn man mit ihnen sprechen muss.

Sam Rockwell
Mischa Barton

Camelot Gardens steht in John Duigans Film «Lawn Dogs» für das Réduit jener Kreise, welche zu den Siegern von Reagans kapitalfreundlichem Konservatismus gehörten. Das Ende der Ära Reagan zeichnete sich in den USA durch stark gesunkene Reallöhne, die Zunahme von Armut und Hunger, einen gigantischen Schuldenberg und hohe Gewinne für die Reichen aus. Die New York Times schrieb 1992 von einem Paradox: «Amerika geht es nicht gut, aber die Konzerne können nicht klagen.» Die aus Kentucky stammende Autorin Naomi Wallace hat in ihrem Drehbuch zu «Lawn Dogs» dieses Paradox anhand eines modernen Märchens kritisch und scharfsinnig beleuchtet.

Im Mittelpunkt dieses Märchens, das 1991, im Jahre von George Bushs neuer Weltordnung, angesiedelt ist, stehen die zehnjährige Devon (Mischa Barton) und der Aussenseiter Trent – hervorragend Sam Rockwell («In the Soup», 1992). Devon wohnt mit ihren Eltern in Camelot Gardens. Hier soll sie, abgeschirmt vom bösen Rest der Welt, eine schreckliche Herzoperation vergessen und ein glückliches Kind in einer glücklichen Familie werden. Doch das Glück ist so scheinbar und verlogen wie die lächerliche Attrappe des Burgtors, welche die Zufahrt zu der Retortensiedlung bewacht. Devon entflieht ihrer lieblosen Umgebung mit Hilfe von Trent. Die heimliche Freundschaft öffnet ihr einen anderen Blick auf das Leben und auf Amerika.

Dem Briten John Duigan («Sirens», ZOOM 9/94; «The Leading Man», 1996) gelang mit «Lawn Dogs» möglicherweise sein bislang bemerkenswertester Film. Was diesem gut bekommt und ihn immer wieder vor einer sentimentalen Verklärung des leicht abgedroschenen Freundschaftsmotivs (*beauty and beast*) rettet, ist seine karikierende Ironie. Die Rasensprenkler werden da schon mal zu wütend belfernden Wachhunden. Oder eine Familie gelber Quietschentchen muss wie unabsichtlich unter Trents Mähmaschine spazieren.

Szenen wie diese erinnern an Filme von David Lynch. Einem solchen könnten auch die janusköpfigen Eltern entsprungen sein, die das Verderben, vor dem sie ihr Kind bewahren möchten, in sich tragen. Die Abgründigkeit eines Lynch vergibt Duigan allerdings an eine zu offensichtliche Verteilung von Gut und Böse. Womit wir wieder beim Märchen sind. Die Eltern sind Rabeneltern, weil sie ihr Kind in ihrer Gefühlskälte gefangen halten. Das kranke Herz kann nur gesunden, wenn das Kind in die gefährliche Welt hinauszieht und sich dort einen starken Freund gewinnt. Die Eltern erkennen nicht, was ihrem Kind hilft, und so nimmt das Verhängnis seinen Lauf.

Spannend ist das, weil Duigan und Wallace damit die Krise der amerikanischen Gesellschaft treffen. Die Familie als Keimzelle des Staates ist so marode wie der Staat selber. Die Erneuerung – so die plausible Botschaft von «Lawn Dogs» – erwächst nicht, wie die Konservativen vorgeben, aus dem Privaten. In einer Gesellschaft, in der sich die Klassengegensätze wieder drastisch verschärfen, kann nur der Handschlag über soziale Grenzen hinweg Besserung bringen. Solidarität, nicht Ausgrenzung ist gefragt. Sind die Oberen dazu nicht bereit, riskieren sie die Katastrophe. Kinder erheben sich gegen ihre Väter und verweigern den *stars and stripes* die Gefolgschaft. Und was rettet dann die Unteren, die ewigen Verlierer der Geschichte, die *lawn dogs*? Auch darauf gibt Duigan die Antwort: Sie entkommen dank Computeranimation, märchenhaft wie Mary Poppins. ■

The X-Files

Regie: Rob Bowman
USA 1998

Akte X: Der Film (Fight the Future)

Antonio Gattoni

«Traue niemandem» und «Die Wahrheit ist irgendwo dort draussen» sind die obskuren Kernsätze einer der erfolgreichsten und merkwürdigsten TV-Serien, die je am Fernsehen ausgestrahlt wurden: der Mystery-Serie «X-Files» (Akte X). Seit ihrer Erstausstrahlung im September 1993 auf dem US-Kanal VOX hat sich die Serie um die beiden FBI-Agenten Fox Mulder und Dana Scully und die mysteriösen Fälle, die sie aufzuklären haben, zum Kulthit entwickelt, und das Label «X-Faktor» ist zum festen Begriff im Werbejargon geworden.

Mit seiner Mischung aus Paranoia, Verschwörungstheorien und dem selbstverständlichen Einbezug paranormaler Phänomene hat «X-Files» den Zeitgeist der neunziger Jahre perfekt getroffen. Vater der Serie ist Chris Carter, ein 40jähriger Ex-Hippie aus Kalifornien, der früher für Surf-Magazine schrieb und wie Oliver Stone jener Generation angehört, die seit Vietnam und Watergate ein tiefes Misstrauen gegenüber der Regierung entwickelt hat. Carter weiss, wie man die Amerikaner mit den dort so beliebten Verschwörungstheorien stets neu fesseln kann. In «The X-Files» bringt er diese mit Zukunftsängsten und Endzeitvisionen zusammen, wie sie heute wieder sehr verbreitet sind, und unterlegt dem Ganzen ein abstruses Theoriegebäude aus esoterischen Lehren und indianischen Weisheiten.

Dass Carter und die Produktionsfirma Twentieth Century-Fox den Erfolg der Serie bald auch im Kino in klingende Münzen umsetzen würde, war zu erwarten. Der Kinofilm «The X-Files» ist denn auch angelegt wie eine verdichtete, längere Episode der Serie und soll, marketingtechnisch clever, als Bindeglied zwischen der fünften und der sechsten Staffel fungieren. Der Film beginnt mit einem spektakulären Einstieg, der in einem terroristischen Bombenanschlag auf ein Regierungsgebäude in Dallas gipfelt. Die beiden FBI-Agenten Mulder (David Duchovny) und Scully (Gillian Anderson) können die Bombe lokalisieren, ihre Detonation aber nicht verhindern. In der Folge macht das FBI Mulder und Scully für die fehlgeschlagene Bombenentschärfung verantwortlich und löst ihre Arbeitsbeziehung auf. Doch die beiden ziehen ihre Recherchen auf eigene Faust weiter und kommen einer internationalen Verschwörergruppe auf die Spur, die versucht, die Macht zu ergreifen, indem sie die Menschheit mit einem tödlichen Alien-Virus infiziert. Bald kommen aber auch noch ausgewachsene Aliens ins Spiel, bösartige Kreaturen, die ebenfalls Anspruch auf die Erde erheben.

Was beim Nacherzählen ziemlich verwirrlich tönt, dürfte zumindest für «X-Files»-Fans einigermassen nachvollziehbar sein. Damit der Film aber auch für «X-Files»-Unkundige und für uns Europäer funktioniert, die wir die fünfte Staffel erst ab September auf PRO7 sehen können, haben Carter und sein Koautor Frank Spotnitz den bekannten Serienstoff mit kinowirksamen Elementen aufgepeppt. So bekommt die sonst keimfreie Arbeitsbeziehung zwischen der medizinisch ausgebildeten, skeptisch-kühlen Scully und dem intuitiven Mulder, der empfänglich ist für alles Übernatürliche, einen interessanten erotischen Tupfer. Die beiden geben sich im Verlauf einer Tröstszene einen schüchternen Kuss, werden dann aber per Bienenstich noch rechtzeitig davor gewarnt, ihre Freundschaft in der Horizontalen zu beschliessen.

Problematischer ist, dass Carter versucht hat, alle möglichen interessanten Themen der Serie in den Film einzuweben. Wie allerdings die vielen verschiedenen Fäden der Story von der Verschwörergruppe über den tödlichen Alien-Virus bis zum UFO-Start am Schluss zusammenlaufen, darüber können wohl selbst X-Files-Experten kein klärendes Urteil abgeben. Dass bei diesem Wirrwarr der Zusammenhänge die innere Logik allzu stark auf der Strecke bleibt, ergibt sich fast von selbst. Bei allem irrationalen und paranormalen Denken, das man dem «X-Files»-Konzept zugesteht, stellen sich

John Neville
Armin Mueller-Stahl
William B. Davis

doch Fragen wie: Warum um Himmels willen sprengen die Verschwörer ein Riesengebäude in die Luft und riskieren Hunderte von Toten, nur um fünf Leichen zu entsorgen? Und wie kommt Mulder allein in 48 Stunden von Washington in die tiefste Eiswüste der Antarktis? Hauptdarsteller David Duchovny hat zumindest auf die erste Frage eine plausible Antwort bereit: «Es brauchte einfach einen grossen Knall, um den Film wirksam zu beginnen.»

Dass der «X-Files»-Film dennoch weitgehend überzeugt, liegt an der sorgfältigen visuellen Gestaltung, an der spürbaren Ironie und an der Leistung der Schauspieler. Regisseur Rob Bowman, mit 25 «X-Files»-Episoden ein Serien-Veteran, inszenierte den Film in einem betulichen Rhythmus und spielt genüsslich mit Filmzitaten, etwa indem er die berühmte Szene aus «North by Northwest» (1959), in der Cary Grant auf einem einsamen Kornfeld von einem Flugzeug bedroht wird, mit einem Helikopter nachstellt. Erstaunlicherweise überträgt sich auch das Zusammenspiel der Hauptdarsteller gut auf die Leinwand. David Duchovny, der bisher in Kinofilmen, zuletzt in «Playing God» (1997), herb enttäuschte, braucht offenbar die Reibung an der Powerfrau Gillian Anderson, um richtig auf Touren zu kommen. ■

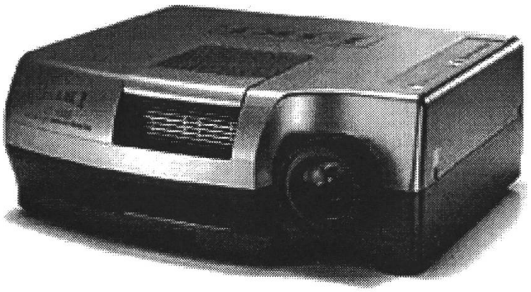
Gillian Anderson
David Duchovny

Inserat

Film- und Videotechnik *Ernst Hulliger*
Feinmechanik, offizielle ***BAUER*** -Servicefachstelle
Erlachstrasse 21, 3012 Bern
Natel 079 224 51 79 E-Mail erhulliger@swissonline.ch

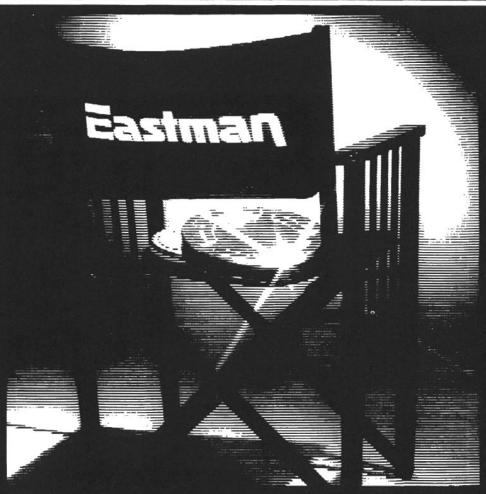
Videoprojektor *Eiki* LC-3610 „ der neue der leistungsstarke"
Videoprojektor *Eiki* LC-1810 „ der preiswerte für den Unterricht"

Vergessen Sie das kleine Fernsehbild



• Film-, Video-, Daten-, Dia- und Hellraumprojektoren
• Projektionstische, Leinwände, Aktivboxen, Mikrofone, Kabel
• Vermietung und Verkauf, Reparatur-Service
Für weitere Auskünfte und Unterlagen Tel. 079 224 51 79

SILENCE. ON TOURNE...



...SUR FILMS EASTMAN COLOR
et nouveau: KODAK VISION
KODAK VISION 320T et KODAK VISION 500T

Kodak
KODAK SOCIÉTÉ ANONYME
Professional Motion Imaging
50, avenue de Rhodanie, 1001 Lausanne
Tél. 021 / 619 71 71 · Fax 021 / 619 72 13

TwentyFourSeven

Regie: Shane Meadows
Grossbritannien 1997

Claus Löser

Die ersten Bilder dieses schwarz-weissen Films setzen eindeutige Zeichen: ein offenbar stillgelegtes, von Gras überwuchertes Gleis, das ins neblige Nichts führt. Wir befinden uns unweit einer heruntergekommenen Industriestadt irgendwo in England. Längst sind die Fabrikanlagen aufgegeben, die Eltern ohne Arbeit, ihre Kinder ohne jede Aussicht darauf. Die zur Untätigkeit verdammten Jugendlichen formieren sich zu Gangs, lungern herum, Aggressionen sind allgegenwärtig.

Sozialarbeiter Alan Darcy (Bob Hoskins) stemmt sich vehement gegen den Fatalismus dieser Situation. Durch unermüdliche Aktivitäten versucht er, den Leerlauf aufzufangen. Mit der Gründung eines Boxclubs scheint endlich ein Weg gefunden, um die Energien der Heranwachsenden zu kanalisieren. Darcy gelingt es tatsächlich, die gegenseitigen Rivalitäten zurückzudrängen und im kontinuierlichen Training aufzufangen. Es entwickelt sich ein intaktes Gruppengefüge, in das sogar ein Junkie und der pummelige Sohn des ortsansässigen Finanzmaklers Eingang finden. Höhepunkte dieser erfolgreichen Entwicklung bilden ein Gruppenausflug nach Wales mit romantischen Szenen unter freiem Himmel und ein Artikel im Lokalblatt, der für öffentliche Reputation sorgt. Nun sind sogar die ständig alkoholisierten Eltern stolz auf ihre Nachkommenschaft. Doch dunkle Wolken ziehen auf. Ausgerechnet der Moment höchsten Triumphes wandelt sich zur Katastrophe: Als Darcy einen ersten Kampf gegen ein anderes Boxteam organisiert, erleben seine Schützlinge nicht nur das totale sportliche Desaster, einer der Väter verursacht auch noch einen handfesten Eklat, infolge dessen der Wettkampf abgebrochen werden muss.

«TwentyFourSeven» ist als Debüt ein nachdrücklicher Talentbeweis und steht dabei in bester Tradition des britischen Sozialkinos. Aus dem einfachen erzähltechnischen Kunstgriff, das chronologisch erzählte Geschehen in eine Rahmenhandlung einzubetten, mit einem Prolog einzuleiten und den Kreis mit einem Epilog zu schliessen, zieht der Film seine ganze Dynamik. Er benötigt dazu keine Intrigen, Affären oder Verbrechen. Neben seiner präzisen Fotografie und Musik lebt er vom spürbar lustvollen Spiel der Darsteller, allen voran den jugendlichen «Helden» sowie in der Rolle eines Vaters Bruce Jones (bekannt aus Ken Loachs «Raining Stones», ZOOM 4/94) und Bob Hoskins (der für diese Rolle als «bester Darsteller» mit dem Europäischen Filmpreis geehrt wurde).

Dass «TwentyFourSeven» auch gewisse Schwächen aufweist, macht ihn dabei eigentlich nur sympathischer. So bleiben die Motivationen Alan Darcys für sein enormes Sendungsbewusstsein dem Zuschauer verborgen; man erfährt nicht das geringste über seinen persönlichen Hintergrund. Sein Wirken auf die Jugendlichen wird zwar als prägend ausgewiesen, doch bleibt unklar, wie sich ihr offenbar erfolgreicher Weg in der Gesellschaft vollzieht. Dass sie es alle «geschafft haben» (der Junkie hat sogar eine Familie gegründet), wird im Epilog lediglich behauptet. Auch krankt die Erzählung an einigen Längen und nicht eben eleganten Auflösungen: Einen Helden sterben zu lassen, bedeutet nicht immer shakespearesche Dimension, spricht dafür um so öfter von Ratlosigkeit.

«TwentyFourSeven» – kein makelloses Meisterwerk also, wohl aber lebendiges Kino, das von der noch immer dynamischen, weil authentischen Filmkultur Grossbritanniens zeugt. Ob des ungekünstelten sozialen Bewusstseins kann man hierzulande wieder einmal nur neidvoll erblassen. ■

Bob Hoskins (in der Mitte)

Ceux qui m'aiment prendront le train

Regie: Patrice Chéreau
Frankreich 1998

Matthias Rüttimann

Jean-Baptiste Emmerich ist tot. Er hinterlässt eine schillernde Erbengemeinde und einen orakelhaften letzten Satz: «Ceux qui m'aiment prendront le train» – die mich lieben, werden den Zug nehmen. Der Kunstmaler, Professor und Patriarch seiner schwulen Ersatzfamilie will in Limoges begraben werden. Eine Zumutung für den Pariser Freundeskreis! Wer opfert schon einen ganzen Tag für eine Beerdigung in der Provinz? Das «Ceux qui m'aiment» wird zu einem letzten Prüfstein der wahren Zuneigung, einem letzten Buhlen um die Gunst des Meisters im Stelldichein der Rivalen.

Der Film von Frankreichs Regiestar Patrice Chéreau – Theater, Oper und Film («La reine Margot», 1994) bedient er seit über 20 Jahren gleichermassen erfolgreich – beruht auf einer wahren Begebenheit. Den als Titel unmöglichen Satz hinterliess der französische Filmregisseur François Reichenbach (1922 – 1993) seiner Schülerin Danièle Thompson, die seit «La reine Margot» auch Chéreaus Drehbuchautorin ist. Reichenbachs exzentrisches Begräbnis in Limoges erwies sich als höchst inspirierend für Thompson und Chéreau, und so entstand daraus ein sehr existentialistischer Film über Leben, Liebe und Tod, eine Art Hommage auch an das *cinéma vérité*, als einer dessen erster Vertreter Reichenbach mit Filmen wie «Les marines» (1957) «L'Amérique insolite» (Goldene Palme in Cannes 1960) und «L'Amérique lunaire» (1962) gilt. Und mit genauer Beobachtung fokussiert Chéreau – wie in «L'homme blessé» von 1983, aber humaner, anteilnehmender – auch in «Ceux qui m'aiment ...» auf das Milieu der *pédés*, der Schwulen, mit ihren exaltierten Beziehungskisten.

Gare d'Austerlitz an einem gewöhnlichen Pariser Morgen. Leute drängen sich an den Schranken, Züge fahren ein und aus, belanglose Wortfetzen fallen in die Geräusche des anlaufenden Tages, hektisch und verstört die Bewegungen der Passanten. Genauso inszeniert Chéreau.

Valeria Bruni-Tedeschi
Vincent Perez

Die Kamera (Eric Gautier) fährt scheinbar führungslos durch das Gewimmel und will nichts festhalten, bis der Zuschauer sich allmählich ein paar Gesichter merken kann, eine Bewegung Richtung Bahnsteig, die aber noch ein paarmal vor- und wieder zurückfliesst, bis dann plötzlich doch eine Gruppe sich herausschält, ein gemeinsames Ansinnen, eine benennbare Richtung, und ein Zug ausfährt – nach Limoges.

Einzelne Figuren gewinnen nach und nach Konturen, verlieren ihre Flüchtigkeit. Jean-Marie (Charles Berling), der Claire (Valeria Bruni-Tedeschi) verlassen hat. Claire, die von Jean-Marie schwanger ist. Louis (Bruno Todeschini), der sich tödlich in Bruno (Sylvain Jacques) verliebt. François (Pascal Greggory), der Louis besitzt und Bruno bumst. Frédéric (Vincent Perez), den keiner erkennt, weil sie jetzt Viviane heisst. Und so geht's fort, bis man sich in der Flucht dieses Beziehungskorridors zu verlieren droht. Der staccatoartigen Fahrt nach Limoges folgt das Largo der Beerdigung und auf dieses das Pizzicato einer Nacht auf dem Familiensitz der Emmerichs, wo sich die Fäden dieses Liebes- und Trauerreigens zu guter Letzt entwirren. Liebende, Väter, verlorene Söhne, Einsame finden einander und der Tote endlich Ruhe.

Patrice Chéreau hat keinen einfachen Film gemacht. Der rote Faden ist die Bewegung des Trauerzugs von Paris nach Limoges über den Friedhof zum Hause Emmerich. Ein Tag und eine Nacht. Und entlang dieses Fadens setzt er aus Splittern weniger das Bild des Verstorbenen als der Überlebenden zusammen, fragmentarisch, elliptisch, flüchtig, unvollständig. Ein sehr kunstvolles, fast musikalisch dahingleitendes, bisweilen künstliches Stück *cinéma vérité* ist dabei entstanden, atmosphärisch aufgeladen von einer Tonspur, die Song an Song reiht. Dieser Drang, Unmittelbarkeit gestalterisch aufzubereiten, hat seinen Reiz, wie auch seinen Überreiz. Die Sinne sind von der virtuosen Montage derart in Beschlag genommen, dass sie zappend den Bildern, Worten und Tönen hinterherhaschen. Für eine emotionale Annäherung an die Figuren bleibt dabei weniger Raum als für ein trancehaftes Mitgleiten im Reizüberfluss. Doch die das lieben, werden mitschwelgen, wie in all diesen andern französischen Filmen, die uns das Leben und die Liebe so beneidenswert wahrhaftig und wesentlich vorführen. Diesmal ist der Tod dabei der nackte Hintergrund, das blinde Weiss, vor dem die Konturen des Lebens sich umso schärfer abzeichnen. ■

EINLADUNG INS HEIMKINO: 01/733 34 70.

Sony lädt Sie zu einer aussergewöhnlichen Filmvorführung ein.

Damit Sie realistisch erleben können, wie einfach es ist, mit wenig Geld ein Heimkino einzurichten.

Mit dem portablen LCD-Videoprojektor VPL-W400QM erleben Sie echten Kinogenuss.

Denn der Sony LCD-Projektor ist der einzige, der Filme im echten Breitleinwand-Format 16:9 wiedergeben kann.

Mit grosser Lichtstärke (400 ANSI-Lumen) und hoher Auflösung.

Ein Heimkino kostet weniger als Sie vielleicht denken.

Fr. 8'800.- für einen Grossbildprojektor der Spitzenklasse lautet der günstige Preis. Und drei Jahre Garantie sind mit inbegriffen.

Lehnen Sie sich zurück und denken Sie an die grossartigen Aussichten, die sich jetzt in Ihren eigenen vier Wänden auftun.

Übrigens gibt es bei Sony noch viele weitere Projektoren. Zum Beispiel LCD-Projektoren, mit denen Sie direkt ab Computer Grafiken, Daten und Videos präsentieren können.

Vertrauen Sie auf einen Sony. Und damit auf die Sicherheit, die Qualität und den technologischen Vorsprung eines grossen Namens im Bereiche des brillanten Bildes.

Rufen Sie jetzt 01/733 34 70 an, wenn Sie an einem Heimkino von Sony interessiert sind.

Und lassen Sie sich von Projektoren neusten Standes überzeugen.

SONY

PROFESSIONAL

Elektronisches Präsentationsequipment. Schulungs- und Konferenzentechnik. Produktions- und Sendeanlagen. Videoproduktion und -postproduktion. Videokonferenzsysteme. Videoequipment für Medizin, Wissenschaft und Forschung. Sicherheits- und Überwachungsanlagen. Grossbild-Displays. Digital Imaging. Professionelle Audiosysteme.

Sony (Schweiz) AG, Broadcast & Professional, Rütistrasse 12, CH-8952 Schlieren

R·F·H

Martín (Hache)

Regie: Adolfo Aristarain
Spanien/Argentinien 1997

Christoph Rácz

Es wird viel gesprochen in diesem Film, andauernd, ausdauernd – und ausgesprochen unangestrengt. Alicia albert mit Dante herum, Dante breitet dem jungen Hache seine Lebensphilosophie aus, Hache diskutiert mit seinem Vater Martín über Lebensziele, und Martín streitet sich mit Alicia.

Dabei beginnt die Handlung von «Martín (Hache)» des 55jährigen Argentiniers Adolfo Aristarain mit einem Akt des Verstummens. Der 19jährige Hache (Juan Diego Botto), der eigentlich wie sein Vater Martín heisst und daher bloss mit dem Anfangsbuchstaben «H» für Sohn (hijo), auf Spanisch hache – gesprochen ['atsche] – gerufen wird, bricht während eines Konzerts mit seiner Hardcore-Band in einem Underground-Club von Buenos Aires auf der Bühne zusammen. Die Mischung aus Whisky und «Puppy Peace», einem starken Beruhigungsmittel für Hunde, führte zum Kollaps. Alle glauben an einen Selbstmordversuch, und so überwindet sogar Haches Vater, der Filmregisseur Martín Echenique (Federico Luppi), seine Flugangst und fliegt zum ersten Mal nach zwanzig Jahren Madrider Exil wieder nach Argentinien. Der eigenbrötlerische Martín durchbricht ein zweites Mal seine Grenzen und gibt, obwohl er am liebsten alleine leben würde, dem Drängen seiner Ex-Frau Liliana nach und nimmt Hache mit sich zurück nach Madrid. Hier trifft Hache den Schauspieler Dante (Eusebio Poncela), Martíns wohl einzigen Freund, wieder und lernt Martíns wesentlich jüngere Freundin Alicia (Cecilia Roth) kennen.

Die Kommunikation zwischen Vater und Sohn will aber nicht recht klappen; offenere Gespräche findet Hache mit dem schwulen Dante. Gemeinsam reisen die beiden schliesslich nach Südspanien, wohin sich Martín mit Alicia «auf der Suche nach Drehorten» geflüchtet hat. Auf der Terrasse ihres schicken Ferienhauses findet schliesslich eine folgenschwere Party statt.

Mehr und mehr erweisen sich im Fortgang der Handlung die Dialoge als Palimpsest: Zwischen den gesprochenen Zeilen tauchen mit zunehmender Klarheit jene «überschriebenen Zeilen» auf, die die tatsächlichen inneren Befindlichkeiten von Alicia, Dante und vor allem von Martín lesbar machen. Hinter Martíns Härte und Schroffheit, seiner Unfähigkeit, Gefühle zu zeigen und über Gefühle zu sprechen, steckt mehr als der private Frust eines von seiner Frau sitzengelassenen Machos, auch wenn Aristarain an seiner (nicht autobiografisch gefärbten, aber von eigener Lebenserfahrung geprägten) Hauptfigur eine Art umfassende Machismo-Kritik übt.

Martín verkörpert für Regisseur Aristarain auch einen Vertreter der lateinamerikanischen Achtundsechziger-Generation, dessen Revolution gescheitert ist und der die Ideale mit einem trotzigen Hedonismus vertauscht hat, den er in selbstgewählter Isolation auslebt: mit dem Joint in der einen, dem Brandy-Glas in der anderen Hand und einem Kopfhörer über den Ohren, drahtlos versorgt mit Piano-Jazz von Elmo Hope aus dem CD-Wechsler. Denn auch Tango-Nostalgie, die musikalische Erinnerung an seine Heimat, weist Martín von sich. Tango-Neuerer Astor Piazzolla auf dem Plattenteller: für Martín undenkbar – bis kurz vor Schluss des Films.

In der Wahl der Musik, in Details wie Kleidung, Räumen und in allen Accessoires zeigt sich – neben den durchdachten Dialogen – eine weitere Stärke von «Martín (Hache)»: Aristarains Sorgfalt, die innere Welt seiner Figuren in eine bildstark symbolisch gestaltete äussere Welt einzubetten.

Es wird viel gesprochen in «Martín (Hache)», und es lohnt sich zuzuhören und zu sehen, wie in diesem wortreichen Film aus dem eigentlich stimmlosen spanischen «Hache» ein junger Martín mit eigener Stimme wird, der beginnt, im Treibenlassen Tritt zu fassen, und fähig ist, seinem Vater beim Aufbrechen behindernder Mauern zu helfen. ■

Juan Diego Botto