Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 50 (1998)
Heft: 12

Rubrik: Kritik

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

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

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

Download PDF: 09.01.2026

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

Mia eoniotita ke mia mera

L'éternité et un jour

Regie: Theo Angelopoulos
Griechenland/Frankreich/Italien 1998

Franz Ulrich

Für den alt gewordenen, schwerkranken Schriftsteller Alexander (Bruno Ganz) ist der nasskalte Tag in der nordgriechischen Stadt Saloniki ein Tag des Abschieds. Er verlässt sein Haus am Meer, in dem er seit seiner Jugend gelebt hat, verabschiedet sich von seiner Haushälterin und einem Nachbarn. Er muss sich ins Spital begeben und weiss, dass er daraus lebendig nicht mehr zurückkehren wird. Er bringt seinen Hund seiner Tochter, deren Mann jedoch nichts von Tieren im Haus wissen will. Die Tochter übergibt ihm einen vor dreissig Jahren an ihn gerichteten Brief seiner Frau Anna (Isabelle Renaud), seit deren Tod er nur noch an einem unvollendeten Werk gearbeitet hat. Die Erinnerungen an sein früheres Leben, die schon früh morgens mit Bildern einsetzten, in denen er sich als Halbwüchsigen mit Freunden an den Strand rennen und im Meer schwimmen sah, werden durch den Brief verstärkt und begleiten ihn fortan auf seinen Wanderungen und Fahrten durch die trübe Atmosphäre der Stadt.

Der Tag, an dem Anna den Brief geschrieben hatte, war «ihr» Tag gewesen, der Festtag nämlich, an dem die ganze Verwandtschaft kam, um die Geburt ihrer Tochter zu feiern. Alle waren sie um das Neugeborene versammelt, nur der Ehemann und Vater nicht, der nur an sein Buch dachte. Der von Anna im Off gesprochene Brief kontrastiert völlig mit der sonnenhellen, heiteren Szenerie im Haus und am Meer, denn Anna beklagt ihre unerfüllten Erwartungen, seine Distanz, die er nie habe überwinden können. Wie an anderen Stellen des Films sagt hier der Ton etwas anderes, als die Bilder zeigen. Besonders irritierend ist zunächst – später gewöhnt man sich daran –, dass der damals abwesende Alexander in diesen Bildern zu sehen ist als der jetzige alte Mann mit Vollbart und zerknautschtem Regenmantel. Wie schon in früheren Filmen erweist sich Angelopoulos wiederum als ein Virtuose der Rückblenden, durch die er Gegenwart und Vergangenheit verknüpft und die eine in der andern spiegelt. Da gibt es etwa die verblüffende Szene, in der Alexander seine alte Mutter besucht, die in beiden Zeiten zugleich präsent ist, «real» in ihrem Zimmer und imaginär in seiner Erinnerung. Und mit den sachten, immens ruhigen Kamerabewegungen verlangsamt Angelopoulos gleichsam die Zeit, um Raum zu schaffen für Gedanken, Gefühle und Stimmungen, die Alexander begleiten, wenn er eine Bilanz seines Lebens zieht, in dem «alles nur Plan geblieben ist».

Aber Alexander begegnet an diesem Tag des Abschieds nicht nur der Vergangenheit, sondern auch der Zukunft in der Gestalt eines namenlosen kleinen Jungen (Achilleas Skevis), der aus Albanien geflohen ist und mit anderen entwurzelten Jugendlichen in Saloniki zu überleben versucht, indem sie den vor Rotlichtern stehenden Autos die Scheiben reinigen. Als Alexander im Rückspiegel sieht, wie die Polizei eine Razzia auf die Jungen macht, lässt er den schmächtigen Kleinen, der sich neben seinem Auto zu verstecken sucht, einsteigen und fährt mit ihm davon. Er kann den Buben aber nicht zum Sprechen bringen und muss ihn laufen lassen. Später wird er Zeuge, wie zwei Männer den Jungen in ein Lastauto zerren. Alexander fährt ihnen nach und kann sich einer Gruppe anschliessen, die sich auf einem verlassenen Industriegelände von einer Menschenhändlerbande aufgegriffene Jugendliche vorführen und verkaufen lässt. Alexander bezahlt für den Kleinen, besorgt ihm etwas zu essen und will ihn über die Grenze zurückschicken, zuerst in einem Bus, dann in einem Taxi. Aber der Kleine reisst jedesmal aus, kehrt zurück, sodass ihn Alexan-

---

Melancholie, die hoffen lässt

Interview mit Theo Angelopoulos über «Die Ewigkeit und ein Tag», Bruno Ganz und Raum und Zeit im Film.

Franz Ulrich

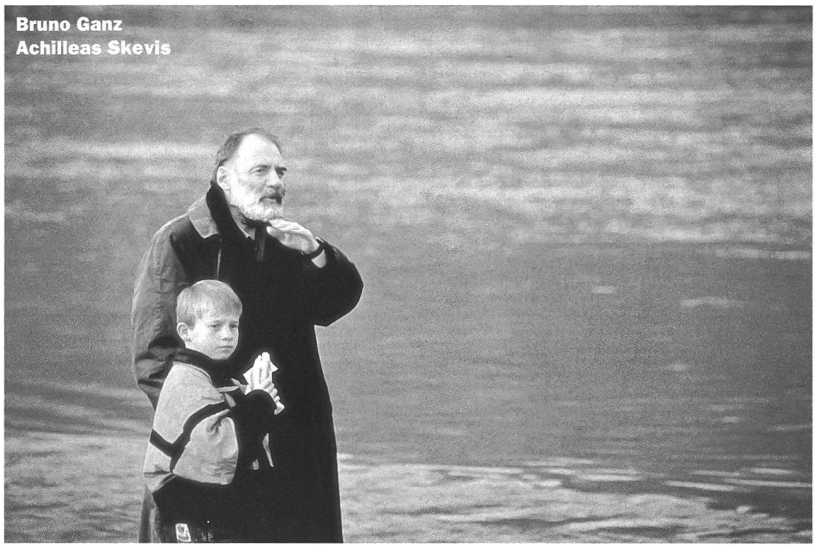
In einem Interview haben Sie gesagt, in «Die Ewigkeit und ein Tag» seien gewissermassen alle Ihre bisherigen Filme enthalten. In welchem Sinn?

Ich erinnere mich zwar nicht daran, aber falls ich das wirklich sagte, habe ich damit wohl gemeint, dass mein Film explizit und latent auf Themen früherer Filme verweist und auch manche ihrer charakteristischen Eigenschaften besitzt. So behandelt er etwa die Themen des inneren Exils und der Grenze, welche auch in meinen letzten drei Filmen vorgekommen sind.

Sind im Tag, den der Protagonist Alexander als letzten erlebt, nicht auch irgendwie alle Tage seines Lebens enthalten?

Ja, denn dieser letzte Tag führt ihn durch Vergangenheit und Gegenwart, durch das Reale und das Imaginäre, durch Projektionen von Ängsten und Träumen. Und er steht in einem existentiellen, sich durch sein ganzes Leben ziehenden Dilemma: schreiben oder leben – übrigens der Titel von Jorge Sempruns letztem Roman «Ecrire ou vivre».

Dient die Struktur des Films, dieser häufi-


Bruno Ganz
Achilleas Skevis

der schliesslich selbst zur Grenze fährt. Als er dort in einer Art wachem Alptraum – eine Projektion ihrer beider Ängste – an einem sich im Nebel verlierenden Maschengitterzaun zahllose Jugendliche reglos aufgereiht sieht, fahren sie wieder nach Saloniki zurück.

Indem Alexander sich um den Jungen kümmert, ihn zum Sprechen bringt, sein Vertrauen gewinnt und ihn schliesslich im Hafen wie einen kleinen Jonas in den Bauch einer Fähre steigen lässt, die ihn irgendwo an Land setzen wird, damit er seinen eigenen Lebensweg unter die Füsse nehmen kann, bekommt Alexanders Leben am Ende seiner Tage einen Sinn. «Das Kind repräsentiert die Hoffnung und die Kontinuität des Lebens, das grösser ist als wir selbst» (Angelopoulos). Alexander hat dem Jungen die Geschichte von einem Dichter im letzten Jahrhundert erzählt, der aus dem Exil wieder in sein Land zurückgekehrt ist, aber bei den Leuten zuerst Worte kaufen musste, um wieder in seiner Muttersprache schreiben zu können. Und der kleine Junge hat im Hafen Menschen angesprochen und ist mit drei Worten zurückgekommen, die er Alexander schenkt. Diese drei Worte in einem griechischen Dialekt sind für den alten Dichter ebenso gültig wie für das Kind. Das erste bezeichnet einen Trieb auf dem Wipfel eines Baumes: Der im Erdreich der Sprache wurzelnde Dichter ist ausgespannt in eine andere Wirklichkeit, und der Knabe ist die eine unbekannte Zukunft enthaltende Knospe. Das zweite bedeutet «viel zu spät»: zu spät für Alexander, als er erkennt, dass er es nicht verstanden hat, jene Frau zu lieben, die ihn geliebt hat, und für den Knaben zu spät, der nicht mehr ändern kann, in einer Welt leben zu müssen, in der Kinder verfolgt und verkauft werden. Das dritte schliesslich bedeutet «fremd auf Erden»: Alexander gehört bald nicht mehr zur Welt der Lebenden, und der Junge kann darin seinen Platz nur unter grossen Schwierigkeiten finden. ■

---

ge Wechsel der Zeitebenen, vor allem dazu, das Vergangene im Gegenwärtigen aufzuzeigen?

Richtig, aber es ist nicht nur ein Wechsel der Zeiten, sondern auch einer zwischen Entfernung und Rückkehr, wie zum Beispiel in der Geschichte eines Poeten aus dem letzten Jahrhundert, die Alexander dem kleinen, vor dem Zugriff der Polizei und von Menschenhändlern geretteten Jungen aus Albanien erzählt. Sie behandelt das Problem der Sprache als Element unserer Identität, als Möglichkeit der Kommunikation. Worte schlagen Brükken zum Mitmenschen. Gleichzeitig verweisen sie auf uns selbst zurück, sind ein Mittel der Selbsterkenntnis. Sie wechseln in doppelter Weise hin und her. Der Poet weiss, dass er ein Werk, ein Gedicht geschaffen hat, das noch unvollendet ist. Vielleicht bleibt es für immer unvollendet – ein *work in progress*, das niemals endet, niemals enden kann. Dieses Gefühl der Nichtvollendung macht dem Poeten aber auch Lust zur Weiterarbeit, im ständigen Bewusstsein von Mängeln, von unausgesprochenen, unverstandenen Dingen.

Warum scheint die Sonne in den Szenen der Vergangenheit, aber nicht in jenen der Gegenwart?

Weil es notwendig war, zwischen Vergangenheit und Gegenwart zu unterscheiden. Jeder weiss, dass die Erinnerung Vergangenes verklärt. Ich habe diesbezüglich kürzlich selbst eine eindrückliche Erfahrung gemacht. Ich suchte das Haus wieder auf, in dem ich anfangs der sechziger Jahre, als ich in Paris studierte, zwei Jahre gewohnt hatte. In der Erinnerung war dieses Haus gross, mit hellen Räumen. Wie sich nun herausstellte, waren es in Wirklichkeit schäbige, kleine Zimmer. Wären die Erinnerungsbilder, die wir im Kopf haben, nicht geschönt, müssten wir sie verdrängen und verjagen. Wir würden es nicht ertragen, mit ihnen zu leben. Die Bilder, die wir behalten, sind eine gefilterte Auswahl. Erlebnisse und Ereignisse bekommen in den Erinnerungen ein anderes Licht, andere Farben, andere Räume. Es gibt dafür ein grossartiges Beispiel: Marcel Proust.

Warum sind sich die männlichen Hauptdarsteller in einigen Ihrer Filme so ähnlich?

Das kann ich nicht erklären. Vielleicht habe ich das Bild eines Protagonisten im Kopf, der zugleich ich selbst und ein anderer ist. Jedenfalls gehören sie wie ich einer Generation an, die den Weltkrieg, die Nachkriegszeit und den Bürgerkrieg in Griechenland erlebt haben. Es sind Männer, die von dieser Epoche gezeichnet sind, und die historische Erfahrung ▶

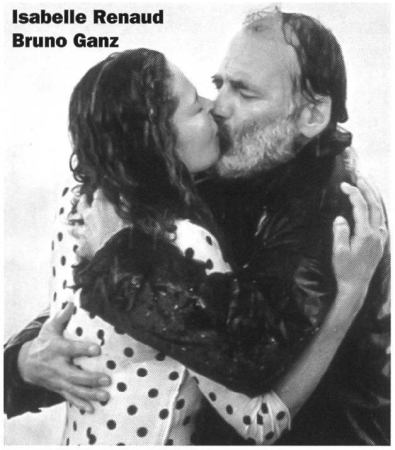
▶ Griechenlands mit all den Verletzungen in sich tragen.

Wie sind sie auf Bruno Ganz als Hauptdarsteller gekommen?
Natürlich kenne ich ihn aus den Filmen von Wim Wenders. So dachte ich zwar früh an ihn, aber ich zögerte, denn das Bild von ihm stimmte nicht mit meinem von Alexander überein. Als der Darsteller, dem ich die Rolle versprochen hatte, erkrankte, hatte ich ein Besetzungsproblem, das ich mit meinem Produzenten in Paris lösen musste. Da las ich zufällig in der Zeitung, dass Ganz in einem Pariser Theater spiele. Ich dachte «Wenn das kein Zeichen ist!» und rief Ganz an, und als ich ihn in seinem Hotel traf, kam er mir so entgegen, wie Sie ihn im Film sehen: mit Bart und dem gleichen Regenmantel – Bon Dieu, c'est lui!

In «Le Monde» war zu lesen: «Das ganze Werk von Angelopoulos spielt sich ab im Verlust – im Verlust der Liebe, der Jugend, der Hoffnung auf die Revolution, des Vertrauens, ja des Lebens selbst.» Können Sie dieser Interpretation zustimmen?
Ich weiss nicht so recht, aber vielleicht ist sie richtig. Eine Bemerkung ist jedoch nötig: Ich finde meine Arbeit nicht pessimistisch. Alles, was ich realisiere, versuche ich klar und eindeutig und immer offen auf die Zukunft hin zu machen. Meine Filme sind von einer Melancholie geprägt, die hoffen lässt.

Die Beziehung zwischen Alexander und dem Jungen ist ja auch das Gegenteil eines Verlustes: Alexander kümmert sich um ihn, teilt dessen Ängste, übernimmt Verantwortung für ihn. Dafür bekommt er vom Kind aber ebenfalls etwas, unter anderem drei für Alexander wichtige Worte.
Exakt. Vielleicht spürt Alexander zum ersten Mal in seinem Leben die Bedürfnisse von jemandem in seiner Nähe. Er hilft dem Kind, behält es jedoch nicht bei sich, denn es muss seinen eigenen Weg gehen, seine eigene Lebensreise machen. Alexander bleibt das Bedauern, dass er es früher, als er noch jung war, nicht verstanden hat, jene wirklich zu lieben, die ihm nahe standen.

Im Film kommen öfters Worte im Zusammenhang mit *xenos* (Fremder, Gast) vor. Dachten Sie dabei an die christliche Auffassung vom Menschen als Fremdling auf Erden oder an Albert Camus?
An «L'étranger» von Camus, keineswegs ans Neue Testament. Aber jetzt erinnere ich mich daran. Manchmal fragt man mich, ob es in einigen meiner Filme nicht eine metaphysische Seite gebe. Das ist möglich, wird aber von mir nicht bewusst eingebracht. Ich kann nicht ausschliessen, dass etwas aus meinem Innern in meine Filme gelangt, das als metaphysisch erklärt werden kann. Als ich Andrej Tarkowski, dessen Werk als schlechthin metaphysisch gilt, einige Zeit vor seinem Tod in Rom begegnete, sagte er mir, er sei


Isabelle Renaud
Bruno Ganz

Agnostiker. Sehen Sie, manchmal kommt etwas aus einem heraus und man macht Dinge, die man selbst nicht versteht. Vieles von meinen Filmen begreife ich nicht – wie sie entstehen, warum dieser Film und nicht ein anderer, warum in meinen Filmen immer wieder das Problem der Zeit, nicht bloss der verrinnenden, sondern der Zeit an sich, aufscheint, deren Wesen zu erklären seit Heraklit viele grosse Geister beschäftigt hat.

Der französische Denker Paul Virilio sagt sinngemäss, die Geschwindigkeit unserer Zivilisation fresse den Raum, so dass keine Zeit mehr bleibe zum Denken und Überlegen. Nimmt Ihr Film eine Gegenposition ein zum Tempo unserer Zeit, indem er mit langsamen Kamerabewegungen und durch Stille ständig Raum schafft?
Genau. Die Zeit entwickelt sich im Raum und wird selber zum Raum. Meine Filme funktionieren nicht wie die meisten Kinofilme, von denen 99 Prozent ihre Wirkung durch eine komprimierte filmische Zeit erzeugen, die tatsächlich den Raum verschlingt. Dadurch kommt es zu einem Ungleichgewicht zwischen Zeit und Raum. Anstatt einer Harmonie zwischen den beiden entsteht etwas Verzerrtes, Krampfhaftes, das unser Leben verarmen lässt. Viele Leute haben heute das Gefühl, dass sie ein Leben ohne Inspiration führen, dass sie nicht mehr atmen können. Für nichts mehr Zeit zu haben, ist eine Folge unserer modernen Lebensweise. Mit der Zeit in meinen Filmen anders umzugehen als im Fernsehen oder im US- oder einem anderen Kino, gehört zu meiner «Spezialität». ■

«Vieles von meinen Filmen begreife ich nicht»

Theo Angelopoulos

Central do Brasil

Central Station

Regie: Walter Salles
Brasilien/Frankreich 1997

Dominik Slappnig

Die Frau ist hart wie ein gefrorenes Hühnerbein. Kratzbürstig sitzt sie hinter ihrem Tisch am Zentralbahnhof von Rio de Janeiro. Für Geld schreibt sie Briefe, die später im Mülleimer landen. Für einen Fernseher verkauft sie ein Kind an Organhändler.

Im klassischen Stil des italienischen Neorealismus erzählt der Brasilianer Walter Salles die Geschichte der sechzigjährigen Dora (Fernanda Montenegro) und des neunjährigen Josué (Vinicius de Oliveira). Die beiden sehen sich am Tag, als Josués Mutter stirbt. Kurz vor ihrem Tod diktiert die Mutter Dora einen Brief an ihren Exmann. Der hat sie verlassen, als Josué noch klein war. Nun bittet sie ihn, Josué zu besuchen. Beim Verlassen des Bahnhofes wird sie von einem Bus überfahren und ist auf der Stelle tot. Dora nimmt sich nun des völlig auf sich allein gestellten Jungen an, mit der Absicht, ihn gewinnbringend an Organhändler zu verkaufen. Diesen Plan setzt sie am nächsten Tag in die Tat um. Mit dem einfach verdienten Geld kauft sie sich einen Farbfernseher mit Fernsteuerung. Doch ihre Freundin redet ihr ins Gewissen: «Es gibt für alles ein Limit, Dora». Das ist der Wendepunkt in ihrem Leben. In einer spektakulären Aktion befreit sie Josué, flüchtet vor den Organhändlern und begibt sich mit Josué auf die Suche nach seinem Vater, der irgendwo im Norden des Landes lebt.

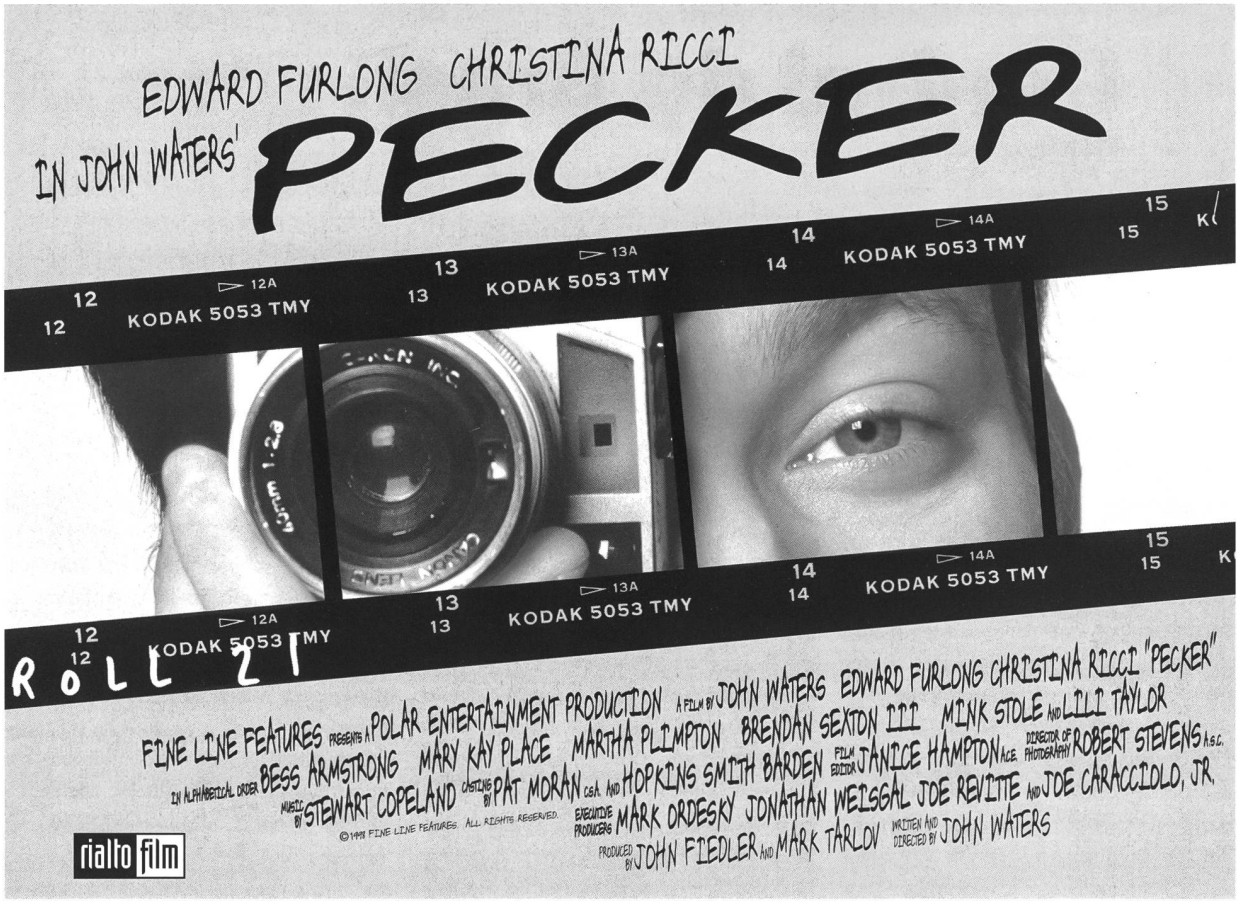
Die Geschichte erinnert über weite Strecken an John Cassavetes' Meisterwerk «Gloria» (1980). Nicht nur findet sich dort eine ähnliche Paarung (Gena Rowlands als Gloria auf der Flucht mit einem sechsjährigen Knaben), auch die Konstellation, dass sich beide am Anfang hassen und am Schluss des Films Freunde sind, trifft man in «Central do Brasil» wieder. Persönlich bezieht sich Salles aber eher auf den brasilianischen Film «Vidas secas» (1963) von Nelson Pereira dos Santos: «Die Filme von ihm, Glauber Rocha oder Ruy Guerra sind grundlegend für das brasilianische Kino. Sie haben mit ihrem Werk derartig weitreichende Akzente gesetzt, dass heute jeder junge Filmemacher mit dem reichen kinematographischen Erbe des *cinema novo* in den Dialog treten will.»

«Central do Brasil» ist ein *road movie*. Dora und Josué erleben auf ihrer Reise in den Norden verschiedene kleinere Abenteuer, doch Salles konzentriert sich vor allem auf die Entwicklung seiner beiden Hauptpersonen. Dabei legen die beiden einen gegenläufigen Weg zurück. Josué wird durch die schrecklichen Ereignisse in kurzer Zeit fast erwachsen; Dora fühlt sich durch die Auseinandersetzung mit dem Jungen stark an ihre eigene Kindheit und ihre Eltern erinnert. Prallen am Anfang der selbstbewusste kleine Macker und die hartherzige Alte aufeinander, werden sie im Verlauf der Reise einfühlsamer und behandeln einander mit Respekt und Behutsamkeit. Dass «Central do Brasil» ein grossartiger Film geworden ist, hat sicher auch damit zu tun, dass Walter Salles seine beiden Hauptpersonen vorzüglich besetzt hat. Fernanda Montenegro ist eine der bekannten Theater- und Fernsehschauspielerinnen Brasiliens, Vinicius de Oliveira, ursprünglich Schuhputzerjunge, hat Salles aus 1'500 Gleichaltrigen ausgewählt.

Der Film erzählt eindrücklich eine universelle Geschichte, fest verankert in der Tradition Brasiliens, ohne die sozialen Nöte des Landes oder das Heer der nahezu 30 Millionen Analphabeten auszublenden. Und der Film zeigt, vom Kameramann Walter Carvalho wunderbar aufgenommen, die pulsierende Agglomeration Rios ebenso eindringlich wie die weite Landschaft Brasiliens. In Berlin wurde der vom Hollywood-Schweizer Arthur Cohn produzierte Film völlig zu recht mit dem Goldenen Bären ausgezeichnet.

Am Schluss sitzt Dora im Bus und Tränen kullern aus ihren Augen. Sie schreibt einen Brief an Josué, den sie soeben heimlich verlassen hat. Sie hat ihm ein neues zuhause gefunden und sich und ihrem Körper ein Stück Wärme zurückgewonnen. ■

Fernanda Montenegro
Vinicius de Oliveira



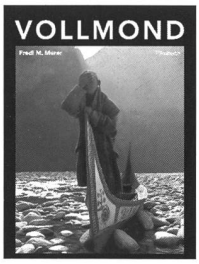
FILM BEI BENTELI

DAS GROSSE SPIEL FILM
MONOGRAPHIE

180 Seiten, 340 Farb- und 87 SW-Abbildungen, gebunden, mit farbigem Schutzumschlag, Sfr. 128.–/ DM 148,–/ ÖS 1 080,– ISBN 3-7165-1132-3

Isa Hesse-Rabinovitch gilt als ebenso poetische wie eigenwillige Pionierin des Schweizer Filmschaffens. Der 1981/82 realisierte Film „Sirenen-Eiland" avanciert vor allem in Italien und den USA zum Kultfilm. Seit Mitte der achtziger Jahre entstand auch eine ganze Anzahl von Videofilmen. Ihre Filme wurden auf internationalen Festivals gezeigt. Die Monographie bringt in einem von Isa Hesse selbst gestalten farbigen Bildteil einen Überblick über ihre Filme und Videos wie auch ihr fotografisches Schaffen. Neben Texten von Volker Schunk und Fredi Murer umfasst sie eine Filmographie und Bibliographie.

FREDI M. MURER
VOLLMOND
FILMBUCH
Herausgegeben von Martin Schaub



128 Seiten 150 Farb- und sw-Abbildungen, Pappband, 22 x 28 cm Sfr. 48.–/DM 56,–/ÖS 392,– ISBN 3-7165-1119-6

Das Buch wandelt den Film in eine Bilderzählung um. Es vermittelt Einblicke in die filmische Werkstatt und Entstehungsgeschichte des Films – Storyboard, Bühnenbau, Bildbearbeitung – sowie in die Arbeit des Regisseurs mit den SchauspielerInnen. Texte von Zoe Jenny, Albert Kuhn, Alexander J. Seiler, Louis Skorecki, Martin Schaub und Fredi M. Murer selbst bilden das Herzstück des Bandes.

BESTELLCOUPON

Bitte senden Sie mir ____ Exemplar(e) DAS GROSSE SPIEL FILM à Fr. 128.–, zuzüglich Versandkosten ISBN 3-7165-1132-3

Bitte senden Sie mir ____ Exemplar(e) VOLLMOND à Fr. 48.–, zuzüglich Versandkosten ISBN 3-7165-1119-6

Name _____ *PLZ/Ort* _____

Vorname _____ *Datum* _____

Strasse _____ *Unterschrift* _____

BENTELI VERLAG

Benteli Verlags AG, Seftigenstrasse 310, 3084 Wabern
Telefon 031 960 84 84, Fax 031 961 74 14

e-mail: benteli-verlag@btm.ch

Pecker

Regie: John Waters
USA 1998

Michael Lang

Man darf ungestraft behaupten, dass der einstige Vorreiter des provokanten Alternativkinos, der umstrittene Entertainer, Film- und Buchautor John Waters, nun den Eintritt ins *mainstream*-Kino geschafft hat. Leider. Dabei lässt sich «Pecker» keck und kantig-charmant an, vereint erfrischende Frivolitäten um bizarre Charaktere zu einer launigen Geschichte, die simpel, aber plausibel gebaut ist. Der Film spielt in Waters' Heimatstadt Baltimore, einem Ort, der nicht unbedingt das Herz der nordamerikanischen Hochkultur darstellt (obwohl der brillante Rock-*songgwriter* Randy Newman und der Filmregisseur Barry Levinson von dort stammen). In vertrautem Umfeld plaziert Waters also die quere Chronik einer lachhaften Zeitgeist-Künstlerkarriere wider aller Vernunft.

Edward Furlong
Christina Ricci

Pecker nennt John Waters seine sympathische Hauptfigur. Einerseits ist der Name ein Slangausdruck für das männliche Geschlechtsorgan, andererseits heisst *to peck* aufpicken. Und genau letzteres tut der juvenile Protagonist (Edward Furlong). Seine Passion ist die Fotografie, genauer: der Schnappschuss. Was Pecker auf Busfahrten, bei Streifzügen im Supermarkt, auf der Strasse oder in Bars an Sujets aus dem Alltag vor die Linse kommt, wird gnadenlos abgeknipst. Da fehlen kopulierende Ratten in einer Mülltonne ebensowenig wie geschmacksverirrte Kundinnen im Second-Hand-Shop seiner Mutter oder das Schamhaar einer Stripperin. Pecker wird zur lokalen Grösse und darf schliesslich im Restaurant, in dem er arbeitet, eine Ausstellung durchführen. Das hat Folgen, denn umgehend taucht eine prominente Galeristin aus New York (Lili Taylor) auf und kauft ihm für dreissig Dollar ein Bild ab.

Nun nimmt das Schicksal seinen Lauf, der neue *shootingstar* der Kunstszene ist gefunden. Peckers Bilder erobern den *big apple*. Plötzlich interessieren sich real existierende Persönlichkeiten (die tolle Gastauftritte haben) wie die Starfotografin Cindy Sherman oder die Millionenerbin und Ex-Terroristin Patricia Hearst (sie war schon in Waters' «Serial Mom» zu sehen), renommierte Kritiker sowie die Schickeria für den Newcomer. Der schnelle Ruhm löst natürlich Konfusionen aus. Betroffen ist vor allem Peckers kleptomanischer Busenfreund, der zum Sexobjekt für Szenengroupies wird. Und die etwas biedere Freundin (Christina Ricci), Betreiberin eines Waschsalons, muss mit ansehen, wie ihr Liebster von Damenprominenz umschwärmt wird. Doch Pecker will sich seine Freiheiten nicht ganz rauben lassen und bläst zum Rückzug. Er lässt eine Performance im legendären Whitney Museum platzen und wird so erst recht zur Kultfigur.

John Waters inszeniert mit leichter Hand ein flottes Rondo um zwischenmenschliche Absurditäten, parodiert mit slapstickartigen Episoden und grotesken Sketches den Wahnsinn der alternativen und der *trash*-Kunstszene in der Post-Andy-Warhol-Ära. Da schaut man als Laie mit einer gewissen Schadenfreude zu, amüsiert sich, wenn Waters mit einiger Selbstironie Pfeile gegen die Cliquen abschiesst, denen er seit langem selber angehört. Was in «Pecker» jedoch fehlt, ist die echte Provokation im Umgang mit dem thematischen Dreiklang Sex, Drugs and Rock'n'Roll: Hier hatte Waters früher mehr Esprit und Pointen parat. Die pralle physische Dekadenz des inzwischen verstorbenen Transvestiten Divine in «Pink Flamingo – An Exercise in Poor Taste» (1972) bleibt eben unerreicht, und vom ätzenden Zynismus der Thriller-Satire «Serial Mom» ist nichts mehr zu sehen. «Pecker» ist gekonnt gemacht, aber brav. Es scheint, als habe sich John Waters (aus Kommerzgründen?) selber zensiert; jedenfalls lässt er sich weder erzählerisch noch formal auf die Äste einer beissenden Gesellschaftssatire hinaus. Doch genau dort möchte man ihn antreffen!

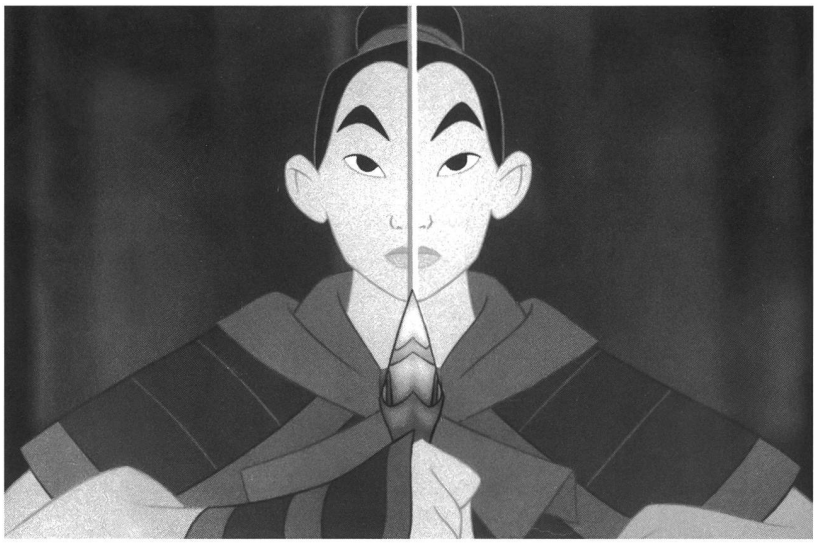
«Pecker» ist dennoch ein intelligenter, unterhaltsamer Film mit einem Hauch von Respektlosigkeit gegenüber dem Establishment. Der begnadete Selbstdarsteller John Waters (oder der, der sich in den Medien und bei öffentlichen Auftritten als solcher präsentiert) ist aber mittlerweile als reale Person interessanter als sein Film. Warum? Weil er mit «Pecker» näher an das fernsehtaugliche, puritanische *mainstream*-Kino herangerückt ist, als es seinem Publikum (und ihm wohl auch) lieb sein kann. Doch John-Waters-*aficionados* geben nie auf, und es ist anzunehmen, dass der schlaue Maestro dereinst wieder respektloser seine Hände auf sozio-kulturelle Wundbrände legt. ■

Mulan

Regie: Barry Cook, Tony Bancroft
USA 1998

Daniel Kothenschulte

Die schönsten Blüten der Kirsche seien jene, die erst spät erblühen: So muntert ein Vater im alten China seine Tochter Mulan – einen Wildfang – auf, deren ungezwungene Manieren gerade den Bemühungen einer Heiratsvermittlerin ein jähes Ende bereitet haben. Man weiss nicht, ob man den grossen Konfuzius auch für diese Weisheit bemühen müsste; eher schon wäre sie einem Charlie Chan zuzutrauen, jenem (Kino-)Detektiv, der im Hollywood der dreissiger und vierziger Jahre seine Fälle mit verblüffender Gebrauchslyrik zu lösen verstand. Eines aber ist sicher: «Mulan», der neueste Zeichentrickfilm aus dem Hause Disney, ist eine späte Blüte.



Mit den Qualitäten des Films konnte niemand rechnen, der die abendfüllenden Trickfilme der letzten Jahre mit immer geringerer Neugier verfolgt hat. Und vielleicht ist es ja wirklich so, dass die späten Blüten auch am längsten halten: Die flüchtigen Anachronismen, die «Aladdin» (1992) oder «Hercules» (1997) in ihrem parodistischen Charakter schnell haben altern lassen, fehlen in dieser Adaption eines rund 2000 Jahre alten chinesischen Volksmärchens, die schon auf Grund der in der Vorlage angelegten Geschlechterrolle erstaunlich modern anmutet. Mulan mag sich als schlechte Heiratskandidatin erweisen, um so beherzter zieht sie dafür an Stelle ihres Vaters in einen Krieg, den man gegen die in China eingefallenen Hunnen führt. Fast jeder in China kennt diesen Mythos, der auch in den vielen weiblichen Helden der *martial-arts*-Filme ein Nachleben fand. Disney stellt der als Mann verkleideten Freiwilligen zwei *sidekicks* bei, hilfreiche Nebenfiguren, wie man sie aus früheren Filmen des Studios kennt: eine Grille (wie schon in «Pinocchio», 1940), und einen kleinen Drache, der nach allgemeiner Einschätzung eher einer Eidechse ähnelt und darum eine Bewährungsprobe bitter nötig hat.

Mulan bietet für sich genommen ein interessantes Charakterbild einer Jugendlichen. Ihr Gesicht (die Figuren entwarf der aus Taiwan stammende Künstler Chang Chen-yi) simplifiziert dabei ein asiatisches Schönheitsideal und lässt zugleich Raum für Unvollkommenheiten, die in der Animation immer wieder ausgespielt werden und für Differenzierungen sorgen. Anders als bei «Pocahontas» (1995) setzte sich das Disney-Studio damit souverän über ethnische Klischees hinweg. Zweimal muss sich die Heldin bewähren. Das erste Mal noch als vermeintlich männlicher Soldat, der um den Respekt seines Hauptmanns Shang bemüht ist: Durch eine geschickt plazierte Brandkugel versinkt schliesslich ein ganzes Hunnenheer in einer Schneelawine.

Bald nach ihrer Heldentat – die freilich die Gegner nicht dauerhaft zurückschlägt – wird Mulan als Frau erkannt, muss fliehen und kann erst im letzten Augenblick ein weiteres Mal auf den Plan treten. Da sind die überlebenden Hunnen bereits im Palast des Kaisers, wo sie von ihr erst kurz vor einem Attentat aufgespürt werden. Das Erstaunliche an dieser Geschichte ist, dass sie weitgehend ohne Romantik erzählt wird, vor allem aber die Heldin ihren Part ohne jede männliche Unterstützung spielen lässt. Um so witziger werden zuvor die Männlichkeitsrituale in der Armee ausgespielt, denen die verkleidete Mulan so gar nicht zu entsprechen scheint. Die erste Hälfte des Films ist somit ein Exkurs über männliche Rollenbilder, und die homoerotischen Codierungen, die schon in früheren Disney-Filmen deutlich wurden, haben hier ein interessantes Spielfeld: Mulan agiert als femininer Mann, der um seine Anerkennung kämpft – was eine völlig neue Lesart der Geschichte bietet.

Das Erstaunlichste aber ist die visuelle Geschlossenheit des Films. Entstanden weitgehend abseits von Hollywood in Disneys neuem Studio in Florida, trat mit dem deutschen Designer Hans Bacher ein Künstler in den Vordergrund, dessen modernistische Ästhetik in früheren Filmen noch nicht voll zum Zuge gekommen ist. Aus der Flächigkeit der chinesischen Kunst entwickelte er ein farblich wie plastisch behutsam reduziertes Design, das der Phantasie einen besonderen Spielraum einräumt und ein gutes Gegengewicht zur obligaten 3-D-Animation darstellt, die in den Massenszenen immer breiteren Raum einnimmt. So ist «Mulan» auch in gestalterischer Hinsicht eine späte Blüte des Disney Studio – und dessen bester abendfüllender Zeichentrickfilm seit «The Beauty and the Beast» (1991). ■

The Prince of Egypt

Regie: Brenda Chapman, Steve Hickner, Simon Wells
USA 1998

Michael Lang

Die Erwartungen waren hoch, als sich Jeffrey Katzenberg, der Meister des modernen Animationsfilms, nach Querelen vom Haus Walt Disney verabschiedete und mit den Film- und Musikmoguln Steven Spielberg und David Geffen 1994 die DreamWorks-Studios gründete. Von Katzenberg erwartete man einen grandiosen Animationsfilm im Stil seines Werks «The Lion King» (ZOOM 11/94). Nun ist das Flaggschiff vom Stapel gelaufen: «The Prince of Egypt». Brenda Chapman (als erste Frau in einem Trickfilmprojekt dieser Grössenordnung), Steve Hickner und Simon Wells führten gemeinsam Regie. Alles deutet aber darauf hin, dass die treibende Kraft nur einen Namen hat: Jeffrey Katzenberg, der als ausführender Produzent zeichnet.

Was er während 90 Minuten vorzeigt, ist in jeder Hinsicht gigantisch. 350 Künstler konnten auf die optimalsten Techniken zurückgreifen, wodurch zum Beispiel die fast nahtlose Kombination von 2-D- und 3-D-Animation möglich wurde. Zudem brachten Experten aus der Realfilm-Szene ihr Wissen über die Erzeugung von Spezialeffekten ein; es wurde mit grosser Kelle angerichtet, und das Resultat lässt sich sehen. Kommt dazu, dass auch der Handlungsstoff, aus dem die animierten Tech-Träume wachsen, vom Feinsten ist. Schliesslich wird eine der weltweit bekanntesten Geschichten aus dem Alten Testament erzählt: jene vom dramatischen Exodus des gebeutelten israelitischen Sklavenvolkes aus dem totalitären Reich des ägyptischen Pharaons Ramses unter Führung des Gesetzgebers und Stammesführers Moses. Der war, um einem obrigkeitlich angeordneten Kindergenozid zu entgehen, als Säugling in einem Korb auf dem Nil ausgesetzt worden, dann in die Obhut der Pharaonin geraten und mit dem Thronfolger Ramses brüderlich aufgewachsen. Als erwachsener Mensch entdeckte er seine wahren Wurzeln, fand den Glauben, den Weg zu Gott. Wer je eine Sonntagsschule oder den biblischen Unterricht in der Volksschule besucht und/oder Cecil B. De Milles Monumentalfilm-Klassiker «The Ten Commandments» (1957) gesehen hat, wird mit der Thematik vertraut sein.

Dass es bei der filmischen Umsetzung dieses Dramas weder um eine historische, geschweige denn um eine seriöse theologische Aufarbeitung geht, liegt auf der Hand. Was zählt, ist der Mythos vom Schicksal zweier ungleicher Brüder, ihre Einbindung in spektakuläre Aktionen wie den Bau von Pyramiden und Palästen oder den Marsch der Israeliten durchs Meer, das sich angesichts der Verfolger wundersam teilt. Was schon Hollywood teuer war, konnte Katzenbergs Team nur billig sein. Auch sein Film läuft voll auf diesen phänomenal inszenierten Höhepunkt hin. Es ist schon faszinierend, dass ein bis ins letzte Bild bekannter, damit eigentlich spannungsloser Plot immer noch funktioniert. Der Sensationserfolg von James Camerons «Titanic» (ZOOM 1/98) dürfte manche Schwellenangst von Produzenten beseitigt haben, denn er machte klar, dass die Kombination von Mythos und unkonventioneller, reizvoller Umsetzung das Publikum offenbar an die Kasse treibt. Ob das im Falle von «The Prince of Egypt» ähnlich sein wird?

Formal und technisch gesehen, ist das musicalartige Bibelspektakel ein Wurf. Auch weil es mit einer gewissen Sensibilität dem (religiösen) Ernst der Sache verpflichtet bleibt. Was allerdings nicht heisst, dass auf komische – im Animationsfilm stets geschätzte – Einlagen verzichtet wird. Wo die Wüste lebt, dürfen auch Kamele schwanken, eitle Hohepriester und Scharlatane herumwuseln, und in den Zeltdörfern der Nomaden sichtet man sogar wohlproportionierte Damen. Der Schausteller Katzenberg kennt seine Pappenheimer, weiss, wieviel Klamauk eine ethisch anspruchsvolle Story aushalten mag und welches Mass an Action im Stil von «Indiana Jones» oder «Ben Hur» drinliegt.

«The Prince of Egypt» ist in der Tat eine faszinierende Mixtur aus Historienschwarte, Abenteuerfilm, Melodrama und klassischem Animationsfilm geworden. Einen ambivalenten Eindruck hinterlässt die von der Originalgeschichte her unerlässliche Darstellung von Gewalt und Verwüstung. Sie wird nie bis zur letzten Konsequenz ausgereizt, aber dennoch weitergetrieben als in diesem Genre je zuvor. Das war abzusehen, denn schon Disney/Katzenbergs «The Lion King» hat nicht mehr nur ein kindliches Publikum anvisiert.

Schon mit dieser Produktion hatte man sich übrigens nicht mehr allein auf die originären Qualitäten des Trickfilms verlassen, sich vielmehr am Realfilm orientiert. In «The Prince of Egypt» ist diese Tendenz noch ausgeprägter. Folgt bei DreamWorks auf den gottesfürchtigen Moses bald «Saving Private Ryan» im animierten Gewand für die ganze Familie? ■

Grenzgänge

Regie: Edwin Beeler und Louis Naef
Schweiz 1998

Franz Ulrich

1845 schlossen die katholischen Orte Luzern, Uri, Schwyz, Unterwalden, Zug, Freiburg und Wallis eine Schutzvereinigung gegen radikale Freischaren. Diese hatten nach der Berufung der Jesuiten in die Innerschweiz Luzern angegriffen, um die dortige konservative Regierung zu stürzen. Nachdem an der Tagsatzung eine liberal-radikale Mehrheit zustandegekommen war, beschlossen die durch die Jesuitenberufung, den Sonderbund und dessen Kriegsrat provozierten liberalen und radikalen, vorwiegend evangelisch-reformierten Orte am 20. Juli 1847, die Auflösung dieses «illegalen» Bundes zu verlangen. Dazu waren die Sonderbundskantone nur unter der Bedingung der Wiederherstellung der 1841 aufgehobenen Aargauer Klöster bereit. Nach gescheiterten Vermittlungsversuchen wählte die Tagsatzung am 24. Oktober den Genfer Henri Dufour zum General der Tagsatzungsarmee (100'000 Mann). Am 29. Oktober verliessen die Sonderbunds-Abgesandten unter Protest die Tagsatzung in Bern. Am 11. November erfolgte der Beschluss, den Sonderbund mit Gewalt aufzulösen. Befehlshaber der Sonderbundsarmee wurde der Bündner General J. U. Salis-Soglio (30'000 Mann). Nach der Kapitulation von Freiburg, Luzern und Zug und entscheidenden Gefechten bei Meierskappel und Gisikon endete nach nur 26 Tagen der Bürgerkrieg am 29. November 1847. Er hatte 104 Tote und 376 (nach anderen Quellen rund 500) Verletzte gefordert.

In diesem Bürgerkrieg ging es nicht so sehr um konfessionelle Gegensätze, sondern um den Kampf zwischen Anhängern radikaler einheitsstaatlicher und Verfechtern konservativer föderalistischer Prinzipien. Nach dem Aushandeln von Kompromissen zwischen den beiden Lagern wurde schon im Juni 1848 eine neue bundesstaatliche Verfassung angenommen, die bis heute die Grundlage der Schweizerischen Eidgenossenschaft bildet. Der Sonderbundskrieg hatte vor allem bei den Unterlegenen tiefe Wunden und Spannungen hinterlassen, die bis in die Gegenwart nachwirken. Als einem unangenehmen Kapitel der Schweizer Geschichte wurde 1997 der 150 Jahre seit dem Sonderbundskrieg eher verschämt als offen gedacht. Der Film «Grenzgänge» bietet eine Chance, sich mit den Gründen, die zum Bürgerkrieg und den nachfolgenden Kulturkämpfen führten, auseinanderzusetzen. In einem Statement im Film weist Nationalrätin Judith Stamm auf Parallelen zur Gegenwart hin, in der fundamentalistische Standpunkte ebenfalls zu einer Polarisierung von Gesellschaft und Politik zu führen drohen.

Edwin Beeler («Rothenturm – Bei uns regiert noch das Volk», 1984, «Bruder Klaus», 1992) und Theaterregisseur Louis Naef (Freilichtinszenierung von Hansjörg Schneiders «Tag des Jammers» dieses Jahr in Stans) nennen ihren Film «eine filmische Recherche zum Sonderbundskrieg» (zur Entstehung des Films, zur Zusammenarbeit von Beeler und Naef, zu den Protagonisten und anderen Aspekten siehe das nachfolgende Interview). Das Zentrum ihrer Recherche bildet das Luzerner Hinterland, die Grenzregion zwischen Luzern, Bern und Aargau, zwischen Katholiken und Protestanten. Das Gasthaus Löwen in Grossdietwil, seit sieben Generationen von der gleichen Familie geführt, ist eine Art Knotenpunkt, wo damals Agierende, Zuschauer und Nachrichten über das Geschehen zusammenkommen und aus heutiger Sicht kommentiert werden. Um diesen Mittelpunkt gruppieren sich Episoden und Ereignisse vor und während des Krieges, Auftritte führender Persönlichkeiten beider Lager sowie heutiger Zeitgenossen, die familiäre oder andere Beziehungen zur Zeit des Sonderbundes haben. Zusammen vermitteln diese Fragmente einer Spurensuche in Vergangenheit und Gegenwart eine Vorstellung von Ursachen und Verlauf des Bürgerkrieges. Die Figur eines «Grenzgängers» (Gregor Vogel) verbindet als Spurensucher, Chronist, Kommentator und Mitspieler nicht nur die zahlreichen Szenen, sondern auch das Damals und Heute.

Vermischung von Figuren, Rollen und Zeiten

Interview mit Edwin Beeler über die filmische Recherche zum Sonderbundskrieg vor 150 Jahren.

Franz Ulrich

Wie ist die Idee zu «Grenzgänge» entstanden?

Ich habe den Theaterregisseur Louis Naef 1992 kennengelernt, als ich von seiner Inszenierung des Landschaftstheaters «Vier Jahreszeiten» von Heinz Stalder eine filmische Dokumentation machen sollte, die ursprünglich von der Videoklasse der Kunstgewerbeschule Luzern hätte realisiert werden sollen. Die Zusammenarbeit klappte gut, und nach einem längeren Auslandaufenthalt blieben wir miteinander in Kontakt. Nach meiner Rückkehr planten wir, zusammen einen Film zu entwickeln. Seine Idee war, Joseph Zihlmanns Dialekt-Theaterstück «Goldsuecher am Napf», das er bereits auf der Bühne inszeniert hatte, zu verfilmen. Meine Idee war der Sonderbund: Schon als Bub hatte mich das 1913 erschienene

Gregor Vogel

Landschaften, historische Figuren, Menschen von heute, Familiengeschichten, Dokumente und Erinnerungsstücke nutzen die Autoren als Anlass zu ständigen Übergängen zwischen den Zeiten. Hier liegt die Originalität, das eigentlich Faszinierende des Films. Symptomatisch ist beispielsweise die dramatische Begegnung des damaligen Luzerner Staatsschreibers Bernhard Meyer (Ivo Dolder) mit dem Zuger Regierungsrat Conrad Bossard (Max Huwyler) in Zug. Als Zuhörer dabei ist auch der heutige Zuger Regierungsrat Peter Bossard, der sich nachher mit Huwyler über seinen Vorgänger im Amt unterhält. Auf solche Weise verknüpft der Film auf sehr geschickte und manchmal verblüffende Weise Raum, Zeit und Personen zweier Epochen. Im häufigen Wechsel von Zeiten und Schauplätzen liegt aber auch die Gefahr, dass man als Zuschauer vor lauter Details den Blick aufs Ganze zu verlieren droht.

«Grenzgänge» ist mehr als ein Lehrstück in Geschichte, weil es dem Film auf unaufdringliche Weise gelingt, eine Brücke von der Sonderbundszeit zur heutigen Schweiz zu schlagen. Damals wie heute befindet sich die Schweiz vor zukunftsweisenden Entscheidungen, geht es um die Angst vor Veränderungen, stehen sich Bewahrer und Erneuerer, Abschottung und Öffnung gegenüber. ■

Buch «Der Sonderbund» von Albert Heer und Gottlieb Binder fasziniert, das mein Vater, der Eisenbahner war, in einer Mulde gefunden und nach Hause gebracht hatte. Darin waren schöne alte Stiche, gepresste Pflanzen, und es hatte den für alte Bücher typischen Modergeruch. In einer Beiz erzählte ich Louis davon, und nach einer Bedenkpause war er vom Stoff infiziert.

Wie habt Ihr Euch die Arbeit aufgeteilt, wer wofür verantwortlich?

Louis kommt vom Theater her, war unter anderem zehn Jahre lang Lehrer an der Schauspiel-Akademie Zürich, arbeitet als Dramaturg und Regisseur. Ich komme vom Dokumentarischen her. Die Recherchen und das Drehbuch haben wir gemeinsam gemacht. Wir spielten eine Art Ping-Pong. Der eine hat etwas entworfen, der andere hat seine Bemerkungen und Ergänzungen dazugegeben, worauf wieder der andere reagierte. Die Dialoge, die meist aus den Quellen, vor allem den Memoiren der Protagonisten stammen, hat zum grössten Teil Louis geschrieben. Bei den Dreharbeiten war ich mit der Kamera hauptsächlich für die Bildgestaltung verantwortlich, während Louis mit den Darstellern die Szenen entwickelte. Wir haben stark improvisiert, schauten uns die erarbeiteten Spielszenen zusammen mit der Equipe an und entschieden, wie sie filmisch umzusetzen seien. Diese Zusammenarbeit setzte sich am Schneidetisch fort, wo Louis seine Erfahrungen als Dramaturg und seine grössere Distanz einbringen konnte.

Seinem Titel entsprechend ist der Film selbst so etwas wie ein Grenzgänger zwischen Dokumentar- und Spielfilm, zwischen Vergangenheit und Gegenwart. Sogar die Spieler bewegen sich zwischen den Zeiten, indem sie sowohl als heutige Personen als auch als historische Figuren auftreten. Wie habt ihr diese Struktur der ständigen Übergänge entwickelt?

Im Verlauf der Recherchen kamen wir mit Leuten in Kontakt, die von ihrer Herkunft oder Stellung her direkte Beziehungen zum Sonderbund haben. Wir nennen sie «Zeitzeugen». Da Louis viel Erfahrung hat, Berufs- und Laiendarsteller zu einem homogenen Ensemble zu verschmelzen, kamen wir auf die Idee, die meisten «Zeitzeugen» auch als Darsteller ihrer eigenen Vorfahren einzusetzen. Damit versuchten wir, eine Art ▶

▶ Authentizität herzustellen. So wirteten die Vorfahren von Alfred Zettel schon vor 150 Jahren im Gasthaus Löwen zu Grossdietwil, damals wie heute als Parteigänger der Liberalen. Olivier Reverdin, alt Ständerat und Universitätsprofessor in Genf, ist ein Ururenkel von General Dufour. Paul Betschart, der Sekundarlehrer in Einsiedeln war, verschmilzt fast mit der Figur des Schwyzer Obersten Theodor Ab Yberg. Wir hatten das Gefühl, dass der Film Betschart die letzte Möglichkeit gab, in seinen emotional intensiven Aussagen etwas mitzuteilen, was ihm sehr wichtig war. Wenige Wochen nach Abschluss der Dreharbeiten ist er gestorben.

Dieses Hin- und Hergleiten zwischen den Zeiten bei ein und derselben Person gehört zum Spannendsten im Film: Darstellerinnen und Darsteller spielen eine Rollen, treten aus ihr heraus in die Gegenwart, unterhalten sich mit einem Historiker oder anderen «Zeitzeugen» über die Figuren, die sie darstellen. Wie entstand diese originelle Idee der Vermischung von Figuren, Rollen und Zeiten?

Diese Struktur war bereits im Exposé angelegt, denn schon bei der «Spurensuche» waren wir auf diese «Zeitzeugen» gestossen. So suchten wir bewusst ständig nach Verknüpfungsmöglichkeiten zwischen den Dokumentar- und Spielszenen. Wir wollten überhaupt nicht mit Statisten arbeiten, sondern mit den Leuten, die direkt etwas mit dem Konflikt von damals zu tun hatten – sei es von der Familientradition her, sei es als Inhaber eines Amtes, das schon zur Sonderbundszeit existierte, oder sei es als Besitzer von Objekten aus der damaligen Zeit wie beispielsweise Paul Würsch mit seinem Museum zur Ronmühle in Schötz. Weitere Verknüpfungen ergaben sich am Schneidetisch, indem wir die sich zusätzlich bietenden Möglichkeiten, Szenen ineinander zu verweben, nutzten.

Themawechsel: Mir sind, vereinfacht gesagt, die Eidgenössischen zu nobel, die Sonderbündler zu theatralisch, manchmal zu nahe an der Karikatur, gezeichnet. Der Film scheint mir etwas zu sehr aus der Sicht der Sieger gemacht zu sein.

«Grenzgänge» ist eine filmische Recherche, die das Geschehen vor 150 Jahren so darzustellen sucht, wie wir es aus den Quellen und Dokumenten erschliessen konnten. Das ganze Sonderbundsthema ist sehr komplex. Man müsste auch eingehen auf die Freischarenzüge, die Klosteraufhebungen im Aargau, die Berufung der Jesuiten nach Luzern und vieles mehr. Das hätte jedoch den Rahmen unseres Films bei weitem gesprengt. Wir haben nicht von vornherein Partei für Sieger oder Besiegte ergriffen, sondern versucht, die Positionen beider Seiten darzulegen. So kommen nicht nur heutige «Nachkommen» der Sieger zu Wort, sondern neben anderen auch Josef Egli, Luzerner alt CVP-Regierungsrat, der konstatiert, dass die drei Hauptstreitpunkte von damals heute keine Rolle mehr spielen. Die damaligen Fronten sind fliessend. Die Spielszenen zeigen auf konservativer Seite den in sich zerrissenen Bernhard Meyer und seine Beziehung zum gemässigt konservativen Kollegen Konrad Bossard aus Zug. Von Bossard weiss man nie genau, ob er nicht doch auch dem liberal-konservativen Lager zuneigt. Und wir thematisieren die unentschlossene Haltung des wankelmütigen sonderbündischen Kriegsrates. Auch Paul Betschart legt die Lage des Sonderbundes sehr nachdrücklich dar; ich fühle mich seiner Haltung sehr verbunden. Doch die Sieger stehen am Ende immer besser da. Auf der liberalen Seite haben wir in den Spielszenen Ludwig und Plazid Meyer von Schauensee in den Mittelpunkt gestellt, denen wir jedoch weit weniger Raum gegeben haben als ihren Gegenspielern. In den Dokumentarszenen ist es ein bisschen umgekehrt, wobei Olivier Reverdin und General Dufour dazwischen stehen. Deshalb sehe ich keinen Grund, dem Film Einseitigkeit vorzuwerfen.

Das möchte ich auch nicht, doch wirkt der Film auf mich in einem bestimmten Bereich etwas zwiespältig: Mehrmals werden, vor allem in Dufour-Dokumenten, die edlen, menschenfreundlichen Absichten der eidgenössischen Truppen betont. Dabei gab es über 100 Tote, Plünderungen, Schändungen und andere Gewalttaten. Ausser einer Brandschatzung ist im Film davon fast nichts zu sehen.

Ohne etwas verharmlosen zu wollen, ist doch festzustellen, dass der Sonderbundskrieg für einen Bürgerkrieg relativ glimpflich abgelaufen ist. Dank Dufours Taktik hatten die Kriegstreiber auf beiden Seiten keine Chance. Ihm ging es auch darum, den Gegner in seiner Ehre nicht zu demütigen; seine Haltung konnte sich bei seinen Truppen nicht ganz restlos, wohl aber im grossen ganzen durchsetzen. Dufours Bescheidenheit schuf ihm Gegner: Ochsenbein etwa, der radikale Freischarenführer, wäre lieber selber General geworden. Und Reverdin sagte uns in einer im Film nicht verwendeten Einstellung, dass Dufour sehr beliebt gewesen sei, «am wenigsten in den Nicht-Sonderbundskantonen». ■

«Dank Dufours Taktik hatten die Kriegstreiber auf beiden Seiten keine Chance.»

Louis Naef
Edwin Beeler

Max & Bobo

Regie: Frédéric Fonteyne
Belgien/Frankreich/Luxemburg 1998

Christoph Rácz

Früher war Max (Alfredo Pea) ein Kind des Glücks. Aus dem Off erzählt er von seinem Erfolg als Starcoiffeur, und die Kamera führt den Blick in einen mit warmem Lampenschein erleuchteten Salon, in dessen gediegenem Interieur eine vermögende Kundschaft verwöhnt wird. Bilder wie im Traum. Doch der Erfolg ist Vergangenheit, und das Erwachen in der Gegenwart hart: Max sitzt unter dem kalten Licht im Warteraum eines Polizeipostens. «Donne-moi ton fric!» (Gib mir Deine Knete!) wird er plötzlich mit leiser Stimme von einem offensichtlich kräftigen Typen bedroht, ausgerechnet an diesem Ort. Doch Max erkennt rasch, dass der bullige Glatzkopf etwas zurückgeblieben ist, tischt ihm eine mitleiderregende Geschichte auf, und am Ende ist es der andere, Bobo (Jan Hammenecker), der Max Geld zusteckt.

In «Max & Bobo», dem ersten gemeinsamen Langspielfilm der beiden Belgier Frédéric Fonteyne (Regie) und Philippe Blasband (Drehbuch), kommt Humor dieser trockenen, unaufdringlichen Art oft zum Tragen, obwohl die Erlebnisse der beiden Hauptfiguren immer ernster werden. Durch starke Dialoge und mit wohlüberlegt getimtem Erzähltempo bringen Autor und Regisseur die ungleichen Aussenseiter Max und Bobo zusammen – wobei dem wieselhaften Charmeur Max die Freundschaft vom anhänglichen, latent gewalttätigen Bobo förmlich aufgedrängt wird.

Schritt um Schritt wird geschickt das unvermittelte Aufeinandertreffen der beiden Schicksale motiviert und werden die Lebensumstände erhellt, die Max und Bobo an den Rand der Gesellschaft führten. Bobo erzählt wie beiläufig von den Erlebnissen seiner Heimkarriere, vom Suizid seines besten Freundes, und vom traumatisierenden Moment, als er, bereits ein Teenager, im Erziehungsheim zum ersten Mal seiner Mutter vorgestellt wurde. Er hat sich eine dicke Haut zugelegt, durch die Wärme allenfalls durchdringt, wenn er «eine Frau bumsen» kann, oder wenn er glaubt, einem Freund vertrauen zu können. Max hat seine Stellung als Starfigaro wegen eines allergischen Ekzems an den Händen verloren. Doch die Gründe für seinen tiefen Fall scheinen eigentlich woanders zu liegen: Max nutzt alle Menschen aus; und seine Freunde, seine Frau wenden sich irgendwann einmal von ihm ab – ausser Bobo.

Die einfache, aber nicht simple Handlung, die immer wieder überraschende Wendungen nimmt, verrät ein gut eingespieltes Team. Tatsächlich haben Blasband als Autor und Fonteyne als Regisseur in den vergangenen zehn Jahren vier Kurzfilme gedreht und ein Theaterstück inszeniert. Blasband, der auch für eine weitere Regisseurin und einen Regisseur Kurzfilm-Drehbücher schrieb und auch Romane und Theaterstücke verfasste, fand für die Dialoge von «Max & Bobo» eine Sprache, die ausgesprochen realistisch ist und gleichzeitig den parabelhaften Gehalt dieser seltsamen Freundschafts-Geschichte zur Geltung bringt.

Alfredo Pea

Lachen und Spannung liegen in diesem Film nah beieinander. Da Max und Bobo nur mehr wenig zu verlieren haben, wagen sie einen Überfall auf ein Juweliergeschäft. Naiv und dilettantisch, wie sie an ihr Unternehmen herangehen, provozieren sie beständig komische Situationen. Doch aus ihrer Unsicherheit heraus steigert sich auch ihre Gewalttätigkeit, und Lachen kippt rasch in explosive Spannung. Später, als ihnen ein Zuhälter die erbeuteten Juwelen abnehmen will, treibt Fonteyne die Spannung in Bildgestaltung und Montage auf die Spitze: In bedrohlichen Einstellungen setzt er Maxens Angst vor dem Verstümmeltwerden um; mit hektischer Kameraarbeit und in souverän gehandhabter Parallelmontage inszeniert er, wie Bobo einen Loyalitäts- und Liebesbeweis erbringt. Wirkungsvoll geraten im Gegenzug dann auch die ruhigen, intimen Szenen, in welchen die Hauptdarsteller Pea und Hammenecker die Zeichnung ihrer Figuren sorgfältig verfeinern und den Wandel der Beziehung spürbar machen. Als für Max der Moment der «Bewährung» kommt, verrät er Bobo – und wieder setzt Fonteyne eine Parallelmontage ein, diesmal als negative Spiegelung zur ersten.

Ein Ende mit Schrecken? Für Max nicht ganz. Die Einsicht in seine Taten im Augenblick grösster Schuld führt ihn zu einer Umkehr, zur Änderung seines Lebens. Doch Ruhe findet er keine, denn gegenüber Bobo hat er Vieles gutzumachen. Ob er die Gelegenheit dazu erhält, das lässt der Film löblicherweise offen und entzieht sich damit einer allzu gradlinigen Interpretation. ■

Girls' Night

Regie: Nick Hurran
Grossbritannien 1998

Josef Lederle

Nach einem langen Blick in die Wüste Nevadas erhebt sich die Kamera im zweiten Langspielfilm des Briten Nick Hurran kurz über die Wolken und gleitet dann in einer behutsamen Flugbewegung in eine mausgraue, sterile Fabrikationshalle im nordenglischen Rawtenstall, wo eine Heerschar blaubemäntelter Arbeiterinnen winzige Bauteile in Elektromontageplatten stöpselt.

Wie bei vielen Geschichten macht dieser Anfang erst vom Ende her Sinn, denn zunächst glaubt man sich in einer typisch britischen Sozialkomödie mit bissigem Humor und dem genauen Blick auf die Alltagsrealität. Jackie (Julie Walters), eine resolute Endvierzigerin, gibt den Ton an und liefert sich mit dem Vorarbeiter spitze Wortgefechte. Es ist Freitag und damit *girls' night*: der Abend, an dem die Frauen gemeinsam ins örtliche Bingo-Lokal ausgehen. Während man sich am Eingang in die Reihe stellt, lässt eine Taube ihre Notdurft auf Jackies zurückhaltende Freundin Dawn (Brenda Blethyn) fallen, was kichernd zum Vorboten des Glücks stilisiert wird. Dieses scheint der gutmütigen Mutter zweier Kinder von diesem Augenblick an tatsächlich hold zu sein, denn immer wenn Dawn eine Münze ins Spiel wirft, kommt sie vielfach zurück. Vorerst knackt sie den Jackpot und ist mit einem Schlag um 100'000 Pfund reicher, wovon sie die Hälfte an Jackie abgibt, weil sie ihre (bescheidenen) Gewinne bislang immer geteilt haben. Der unverhoffte Geldsegen zieht rasch Veränderungen nach sich: Jackie schmeisst ihre Arbeit hin, verlässt ihren Mann und zieht zu ihrem Geliebten. Dawn aber erfährt, dass eine alte Krebserkrankung wieder ausgebrochen ist. Ohne ihre Familie einzuweihen, nimmt sie die Strahlenbehandlung auf, bricht sie aber ebenso stillschweigend wieder ab, als sich nur qualvolle Nebenwirkungen zeigen, doch keine Besserung einstellt.

Mit knappen Szenen umreisst Hurran Personen, Konflikte und Ambiente und braucht auch nur eine Handvoll Einstellungen, um vom nüchtern-sarkastischen Porträt des Arbeitermilieus zum tragischen Kern vorzudringen: dem Sterben einer 44jährigen, die langsam aus «dem Gröbsten» heraus wäre: Die Schulden fürs Eigenheim sind fast abgezahlt, die Kinder auf dem Sprung in die Selbständigkeit, so dass sich das Dasein ein wenig von der ruhigeren Seite zeigen könnte.

Ein gedämpftes Klaviermotiv und zwei lange Bilder der Einsamkeit sind die einzigen Konzessionen, die Zuschauerinnen und Zuschauern gestattet werden, ehe der Film sie in den schmerzhaften Loslösungs- und Reifeprozess verwickelt, den nicht Dawn, sondern Jackie durchlaufen muss. Als die resolute Kämpferin herausfindet, was Sache ist, löst sie ihren Scheck ein, kauft Tickets und erfüllt Dawns heimlichen Lebenstraum: einmal in Las Vegas gewesen zu sein. Während Jackie auf den Spuren von Thelma und Louise das Unabwendbare verdrängen will, findet Dawn zur inneren Ruhe: Ein Engel habe sie im Traum auf die Wange geküsst, erzählt sie Jackie, «es fühlte sich an, als käme ich heim». Dieser Engel, den Dawn in jedem Menschen vermutet, hat keine Gestalt und keinen Namen, wird als fiktive Figur aber zum persönlichen Integrations- und Kristallisationsmoment.

Die Qualität dieses nahegehenden, weder melancholisch noch zynisch gefärbten Films gründet nicht allein in der feinen Balance zwischen Unterhaltung und tiefen Gefühlen, für die das Drehbuch eine herausragende Vorlage bot; Hurrans Sinn für eine zurückhaltende Bildsprache sowie die überzeugenden Fähigkeiten seiner beiden Hauptdarstellerinnen machten erst eine existentielle Auseinandersetzung mit dem Thema möglich. Die Frage nach dem Sinn eines solchen Schicksals ist darin ebenso selbstverständlich aufgehoben wie die Erschütterungen durch Schmerz, Angst und Trauer, mit denen das Ende des Lebens verbunden ist. Selbst der versöhnliche Schluss wahrt die zutiefst menschlichen Konturen der Handlung und gewinnt der Rede von den Engeln eine ähnlich metaphorisch-poetische Qualität ab, wie sie in religiösen Erzählungen aufscheint. «Girls' Night» verstört in seiner Ehrlichkeit – und mildert die Unruhe durch einen Tod, dem die Sterbende einen Sinn abgewinnt, indem sie ihm nicht zu entkommen sucht. In früheren Zeiten nannte man dies *ars moriendi*: die Kunst zu sterben. ■

Brenda Blethyn
Julie Walters

The Mighty

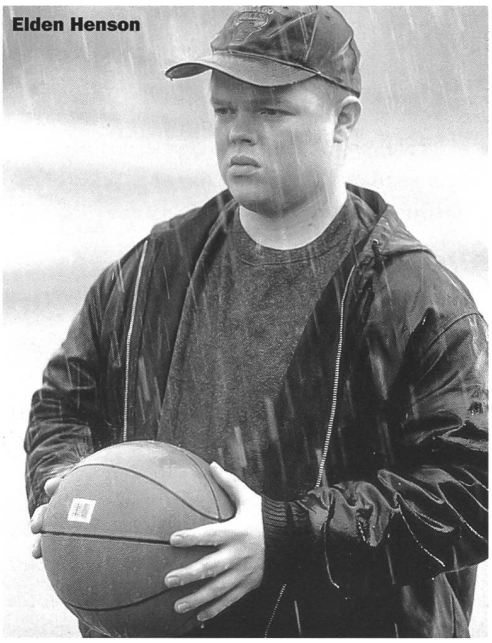
Regie: Peter Chelsom
USA 1998

Judith Waldner

Max (Elden Henson) ist dreizehn, dick, schweigsam und nicht der Hellste. Selbstbewusstsein hat er so wenig, dass er sogar die Eltern seiner toten Mutter dafür bedauert, dass er bei ihnen lebt. Überhaupt fühlt er sich überall als Fremdkörper. Nicht nur mit Max, auch mit dem etwa gleichaltrigen, neu ins Nachbarhaus eingezogenen Jungen hat es das Schicksal nicht eben gut gemeint: Kevin (Kieran Culkin) ist zwar blitzgescheit und mutig, aber körperlich behindert, fragil und klein. Der dumme, starke Max und der gescheite, schwache Kevin: Die beiden ergänzen sich geradezu formidabel – doch bis sie Freunde werden, dauert es seine Zeit.

Mit «Hear My Song» (ZOOM 9/92) brachte der britische Regisseur Peter Chelsom eine herzerfrischenden Komödie mit nostalgischem Charme auf die Leinwand. Sein nächster Film «Funny Bones» (ZOOM 6 – 7/95) war ein zelluloides Feuerwerk voller überbordender Phantasie. Beide Filme bestachen durch eine meisterliche Kombination von Scherz und wohldosiertem Schmerz. Nun hat sich der Regisseur einem anderen Genre zugewandt: «The Mighty» ist keine Komödie mehr, sondern ein solid erzählter, mit sagenhaften Elementen versetzter Film über zwei junge Teenager und ihre Schwierigkeiten, in der Welt einen Platz zu finden. Dabei fehlen witzige Elemente zwar auch in dieser dritten Kinoarbeit von Chelsom nicht, doch stehen sie nicht im Vordergrund.

Max muss Nachhilfeunterricht im Lesen nehmen, bei Kevin. Mühsam und stockend buchstabiert er die ersten Sätze der Sage von König Arthur. «Schliess die Augen», sagt sein Nachhilfelehrer, liest ihm vor und fragt nach einigen Zeilen: «Sieht Du etwas?» Ein Wort sei Teil eines Bildes, und ein Satz sei ein Bild, wenigstens wenn man Phantasie habe, erklärt er Max. Phantasie, Bilder, die Kraft der Vorstellung sind Grundmotive von Peter Chelsoms Film. Er basiert auf Rodman Philbricks Jugendroman «Freak the Mighty», und es ist anzunehmen, dass die Geschichte in Buchform stärker wirkt als auf der Leinwand: Weil die Sätze beim Lesen zu eigenen Bilder werden können, man im Kino hingegen mit den von Regisseur und Kameramann geschaffenen vorliebnehmen muss. Doch hier soll es um den Film gehen, und es ist tatsächlich bemerkenswert, dass Peter Chelsom die Buchvorlage auf eine Art und Weise zu adaptieren verstanden hat, die Raum für eigene Imaginationen lässt. Und das, obwohl der Regisseur überraschenderweise eines nicht scheut: Das, was Max und Kevin in ihrer Phantasie «sehen» – stets Szenen mit König Arthur und seinen Rittern, deren Taten und Umgangsformen die beiden Jungen leiten –, in einzelnen Szenen auf die Leinwand zu bringen.


Elden Henson

Peter Chelsom gelingt es, die Welt der Halbwüchsigen auf glaubwürdig Art und Weise zu zeigen. Dafür greift er nicht auf möglichst authentische Bilder zurück, vielmehr erzählt er seine Geschichte in einer Form, die man als «magischen Realismus» bezeichnen könnte. Allerdings ist zu sagen, dass einzelnes ein wenig dick aufgetragen wirkt. Dass dem so ist, hat nicht zuletzt mit der Musik (Trevor Jones) zu tun. Während zu Beginn feinere, keltisch anmutende Töne dominieren, drücken später verschiedene Noten mit einigem Nachdruck auf die Tränendrüse. Letztlich aber ist immer wieder viel Poetisches auszumachen, ist «The Mighty» zu klug gebaut, als dass man sich daran stören müsste.

Erfreulich ist ohne Zweifel, dass dieser Film das Publikum nicht durch mitleiderregende Szenen zu berühren sucht, was bei den Hauptfiguren – zwei *freaks* im wörtlichen Sinn – durchaus denkbar gewesen wäre. Denn zu bedauern sind die Jungen schon darum nicht, weil sie zunehmend forsch Richtung Selbstbestimmung schreiten. Tragödie und Triumph liegen nah beieinander in der Geschichte von Max und Kevin, die bald zum unschlagbaren Duo werden, das rittermässig mutig und auch galant durchs Leben geht. Etliche Prüfungen sind zu bestehen, die Dämonen der Vergangenheit – etwa in Gestalt des brutalen Vaters von Max – zu besiegen.

Dass «The Mighty» dabei nicht stromlinienförmig Richtung Happy-End segelt wie heutzutage im Kino mehrheitlich üblich, ist ebenso positiv anzumerken wie die herausragenden Leistungen der Darstellerinnen und Darsteller. Zu nennen wären Elden Henson als Max und Kieran Culkin als Kevin, dann Sharon Stone, welche Kevins Mutter absolut überzeugend gibt, weiter Gena Rowlands und Harry Dean Stanton, die in der Rolle der Grosseltern von Max zu sehen sind.

Insgesamt ist «The Mighty» ein schöner, leichter, kluger Film, der formal überzeugt und durch einige witzige Bildperspektiven überrascht. ■

Les Misérables

Regie: Bille August
USA 1998

Gerhart Waeger

Neben der spannenden, an holzschnittartigen Vereinfachungen und Klischees reichen Handlung und der anschaulichen Schilderung des historischen Hintergrunds waren es Victor Hugos sozialkritisches Engagement für die Armen und Entrechteten sowie sein unabdingbarer Glaube an die Durchsetzungskraft des Guten im Menschen, die sein fünfteiliges, erstmals 1862 erschienenes Romanwerk «Les Misérables» zu einem Welterfolg machten. Ein Buch, das noch in der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts zu den meistgelesenen Werken der Weltliteratur gehörte, musste naturgemäss auch das Interesse der Filmindustrie wecken.

Uma Thurman
Liam Neeson

Die Stummfilmzeit eingeschlossen, wurde Hugos Roman an die zwanzig Mal für die Leinwand adaptiert. Dieser Erfolg überrascht um so mehr, als der religiöse Idealismus des Autors eher quer zur Vorliebe des Kinos für die irdischen Varianten der Liebe steht. Bille Augusts Adaptation scheint denn auch nicht zuletzt vom Welterfolg der 1985 in London uraufgeführten Musicalversion des Romans inspiriert worden zu sein. Das Resultat ist eine Art «Optical» – eine romantischen Gemälden nachempfundene, opulente Folge effektvoll inszenierter Massen- und brillant gespielter Einzelszenen aus der Zeit der Restauration, des Bürgerkönigtums und der Arbeiteraufstände der dreissiger Jahre des letzten Jahrhunderts in Frankreich.

Die ersten Anstösse zur Neuverfilmung stammen von Roman Polanski, der die Hauptrollen mit Gérard Depardieu und Jack Nicholson besetzen wollte. Bille August wurde die Realisierung des Projekts schliesslich vom Produzenten James Gorman übertragen. Es blieb ihm nichts anderes übrig, als die an Nebenhandlungen und theoretischen Exkursen überreiche Buchvorlage nach ökonomischen Gesichtspunkten zu straffen und dramaturgisch neu zu organisieren. Dabei wurde der stimmig gezeichnete historische Hintergrund manchmal allerdings zum Vordergrund, während die pathetische Geste der als weltlicher Heiliger dargestellten Hauptfigur seltsam anachronistisch wirkt. Dies zeigt sich schon in den zentralen Eingangsszenen, in denen der nach 19 Jahren Zwangsarbeit auf Bewährung entlassene Sträfling Jean Valjean (Liam Neeson) durch die unerschütterlich christliche Haltung des Bischofs von Digne (Peter Vaughan), den er beraubt und niedergeschlagen hat, von einem Verbrecher zu einem neuen Menschen wird. Wie diese Wandlung im einzelnen vor sich geht, erlebt der Zuschauer nicht. Er sieht Valjean einfach «neun Jahre später» als Leiter eines kleinen Industriebetriebs, in dem die Arbeiter anständig bezahlt werden, und als vorbildlichen Bürgermeister einer Kleinstadt bei Paris. Hier setzt er sich für die ehemalige Prostituierte Fantine (Uma Thurman) ein, deren Tochter Cosette (Claire Danes) er nach Fantines Tod zu sich nimmt und aufzieht – allerdings in einem Versteck, da Valjean inzwischen durch seinen ewigen Widersacher, den einstigen Lageraufseher und jetzigen Polizeipräfekten Javert (Geoffrey Rush) als Exsträfling entlarvt worden ist. Während Hugo weder Valjean noch Javert eine Partnerin zugedacht hat, kommt das Thema Beziehung erst spät – durch die Liebe Cosettes für einen Barrikadenkämpfer – ins Spiel.

Die ständigen Auseinandersetzungen zwischen Valjean und Javert geben den beiden Gegenspielern erst ihr Profil – und der ganzen Geschichte die Spannung eines Kriminalromans. Für Hugo war dies ein gezieltes Mittel, um Leserinnen und Lesern seine ethischen und sozialrevolutionären Ideen zu vermitteln. In den verschiedenen Filmadaptationen wird die Spannung indes meist zum Selbstzweck, da Valjeans (und am Ende auch Javerts) Einsicht in die Kraft des Guten nicht das Resultat einer nachvollziehbaren Charakterentwicklung, sondern eine spontane innere Wandlung ist. Hugos Roman ist letztlich eine kriminalistisch verbrämte Heilsgeschichte, und seine Figuren sind charismatische Ideenträger ohne eigenes Entwicklungspotential.

Anders als bei den Verfilmungen von Hugos anderem grossen Roman, «Notre-Dame de Paris», ist von den zahlreichen Filmen, die nach der Vorlage von «Les Misérables» entstanden sind, keiner zum Kultfilm geworden oder anderweitig in die Filmgeschichte eingegangen. Dies dürfte trotz all ihrer handwerklichen Qualitäten auch für Bille Augusts Version zutreffen. ■

Lock, Stock & Two Smoking Barrels

Regie: Guy Ritchie
Grossbritannien 1998

Christoph Rácz

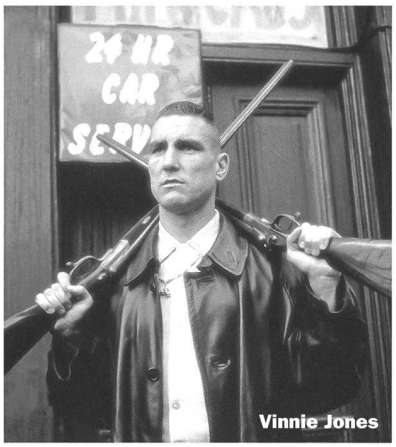
Trockener Humor der schwarzen Sorte ist eines der markantesten Merkmale der britischen Kultur – im Alltag wie auch in den Künsten. Im Film taucht er in den unterschiedlichsten Gattungen auf: in den Sozialdramen eines Ken Loach, in Komödien à la «The Full Monty» (Peter Cattaneo, ZOOM 9/97) oder in den respektlosen Satiren des «Monty-Python»-Sextetts. Mit «Lock, Stock & Two Smoking Barrels» (übersetzbar mit: Ein Türschloss, ein Lager und zwei rauchende Gewehre) legt nun der junge Regisseur und Drehbuchautor Guy Ritchie ein rabenschwarzes Exemplar der englischen «Kriminalkomödie» vor, welches das Genre temporeich auf die zynische Spitze treibt.

Dabei beginnt die Geschichte relativ harmlos mit vier arbeitsscheuen, aber sympathischen Freunden, die auf einfache Weise reich werden wollen. Eddy (Nick Moran) hat als Spieler sein Talent zur Perfektion entwickelt, hinter dem Pokerface des Kontrahenten dessen wahre Gefühle lesen zu können. Nun will er in einem hochkarätigen Spiel 100'000 Pfund einsetzen, die er gemeinsam mit Soap (Dexter Fletcher), Bacon (Jason Statham) und Tom (Jason Flemyng) mühevoll zusammengekratzt hat. Das ist der Plan der vier Kleingauner. Der grosse Gangster aber hat seine eigenen Pläne: Unterweltkönig und Pornounternehmer Hatchet Harry (P. H. Moriarty) verlor vor langer Zeit das einzige Spiel seines Lebens – gegen Eddys Vater JD (gespielt von Sting), der sich von jenem Gewinn eine gutgehende Bar einrichten konnte. Nun sieht Harry die Gelegenheit zur Rache, denn er selbst hat den bevorstehenden Pokerabend arrangiert.

So setzt sich Eddy voller Selbstvertrauen an den Tisch, wachsam zwar, aber ohne das nötige «Hintergrundwissen» und im naiven Glauben, hier finde ein faires Spiel statt. Als er wieder auf der Strasse steht, ist er nicht nur das Geld los, sondern er schuldet Harry zusätzlich eine halbe Million, zahlbar binnen einer Woche, unter Androhung von Verstümmelungen. Als Zahlungsvariante dürfte JD freilich auch seine Bar an Harry überschreiben!

Der Zufall, dass Eddy in die alte Fehde zwischen Harry und seinem Vater gerät, ist nicht der einzige. Regisseur Ritchie macht sich einen Spass daraus, eine ganze Maschinerie an zufälligen Begegnungen, zufällig vereitelten Plänen, Zwischenfällen und anderem abschnurren zu lassen, mit stetig wachsendem Personal und in zunehmendem Tempo. Weil die Übersicht dennoch stets knapp erhalten bleibt, geht auch die Spannung nicht verloren. Ritchie hat das Drehbuch dramaturgisch ausgeklügelt und mit Sorgfalt bis in die Details umgesetzt. Die Bilder des Films sind in einen leichten Braunton getaucht, der nostalgische Gefühle wecken mag, diese aber mit der Handlung gleich wieder ironisiert. Stilmittel aus seiner Arbeit als Regisseur von Musikvideos und Werbefilmen setzt Ritchie gezielt ein, um innere Zustände nach aussen zu kehren. Mit verschiedenen Bild- und Tonverfremdungen visualisiert er beispielsweise Eddys Schockzustand, nachdem er am Pokertisch geschlagen wurde. Auch die Wahl der Musik ist manchmal psychologisch motiviert, dient aber vorwiegend der Atmosphäre und ist auch ab und zu als ironischer Kommentar des Regisseurs lesbar.

Der ist auch nötig, denn die Handlung ist angesichts der zahlreichen Zufälle knapp diesseits der Wahrscheinlichkeitsgrenze angesiedelt. Bei der Lösung der Aufgabe, eine halbe Million Pfund aufzutreiben, kommen eine weitere, ziemlich brutale Gangsterbande ins Spiel, eine Gruppe geschäftstüchtiger Marihuanapflanzer, ein sportsüchtiger schwarzer Gangchef, der hochprofessionell arbeitende Geldeintreiber Big Chris (Vinnie Jones) und einige andere Männer.



Vinnie Jones

Verweist der Film stilistisch auf Ritchies Landsmann Danny Boyle («Trainspotting», ZOOM 8/96), so lässt sich in der Wahl des Milieus und in der ungeheuren *coolness* vieler Figuren der Einfluss Quentin Tarantinos ablesen. Dennoch wirkt «Lock, Stock & Two Smoking Barrels» eigenständig – auch und gerade im radikalen Einsatz schwarzen Humors. Denn obwohl Ritchie elegant die blutigen Resultate von Prügeleien, Mord oder Schiessereien wegschneidet, vermittelt der lakonische Umgang seiner Charaktere mit Gewalt eine durchgängig zynische Haltung, die nur geniessbar ist, weil der Film als kunstvoll inszeniertes Spiel so ausgezeichnet funktioniert. Die vier «unschuldigen» Räuber aus Not bleiben bis zum Schluss sympathisch, doch als Identifikationsfiguren fehlt ihnen menschliche Wärme und sind – wie alle Personen des Films – auch psychologisch zu wenig durchgestaltet. Der Film ist eine präzis ablaufende, glänzend unterhaltende Erzählmaschine, die sich am Ende von selbst in Luft auflöst und ausser etwas Muskelkater in den Lachmuskeln kaum Erinnerungsspuren hinterlässt. ■