

Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 51 (1999)
Heft: 1

Rubrik: Kritik

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 18.04.2026

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

Smoke Signals

Regie: Chris Eyre
USA 1998

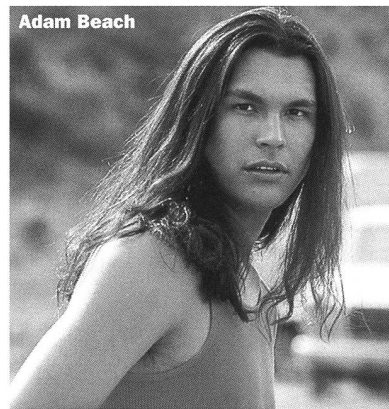
Charles Martig

«**W**ie können wir unseren Vätern vergeben? Vielleicht in einem Traum ...» Die Worte Dick Louries aus dem Buch «Forgiving Our Fathers» bilden das erzählerische Leitmotiv des *road movie* «Smoke Signals». Die Vater-Sohn-Geschichte ist alltäglich und gleichzeitig universell. Victor Joseph (Adam Beach) lebt im Reservat der Coeur-d'Alene-Indianer zusammen mit seiner Mutter Arlene (Tantoo Cardinal). Wie viele im Reservat hat er keine Erwerbsarbeit und lebt in einer perspektivlosen Situation. Wenn früh am Morgen der Lokalradiosender die neusten Nachrichten bringt, ist es zwar Zeit zum Aufstehen, doch die kleine Lebenswelt des Reservates gibt kaum Anlass für grosse Taten.

Victor lebt in Erinnerungen und Träumen, die ihn existentiell beschäftigen. Mit zwölf Jahren hat er seinen Vater Arnold (Gary Farmer) zum letzten Mal gesehen, als dieser sich nach einem masslosen Gruppenbesäufnis mit Arlene zerstritt und in seinem Ladewagen davonfuhr. Ein altes Sprichwort geht um, das besagt: «Wenn ein Indianer geht, kehrt er nie mehr zurück.» Das Diktum trifft auch auf Arnold zu, und erst zehn Jahre später erhält Victor wieder Neuigkeiten von seinem Vater. Er ist in Phoenix, Arizona, weit weg von zu Hause gestorben. Das bringt Victor in eine zwiespältige Situation: Zwar möchte er gerne nach Arizona reisen, um die Asche seines Vaters heimzuholen, doch ihm fehlt das Geld dazu. Er ist erschüttert von der Todesnachricht, doch seine Wut auf den trinkenden Vater ist tief in ihm eingegraben und lässt ihm keinen Raum für Versöhnung.

Hin- und hergerissen trifft Victor auf den gleichaltrigen Thomas (Evan Thomas). Dieser ist ein aufgeweckter Sonderling, der ständig wundersame und fesselnde Geschichten erzählt, an der Grenze zwischen Realität und Fiktion balancierend. Mit seinem strahlenden Lachen nimmt er seine Mitmenschen für sich ein, und auch Viktor kann seine ablehnende

Haltung nicht lange aufrechterhalten, als ihm Thomas das Geld für die Reise anbietet. Das Angebot ist allerdings an eine Bedingung geknüpft: Da Thomas als Kleinkind durch Victors Vater aus den Flammen des brennenden Elternhauses gerettet wurde, idealisiert er diesen Mann und möchte deshalb unbedingt mitfahren. Zusammen machen sich die beiden jungen Männer auf den Weg nach Arizo-



na. Die Reise wird für sie eine Suche nach dem Vater, den sie verloren haben, und damit eine Suche nach der eigenen indianischen Herkunft.

Indianer oder *native americans* – wie diese Bevölkerungsgruppe in den USA politisch korrekt heisst – sind bis in die neunziger Jahre vor allem als Klischee im Hollywood-Film aufgetaucht. Indianer verkörperten im Mainstream bisher meist Hindernisse im Weg der voranschreitenden Zivilisation, oder sie erschienen als die idealisierten Vorbilder, die das Kinopublikum auf die eigene Dekadenz aufmerksam machten. Vom Tomahawk schwingenden Sioux mit Killerinstinkt über den edlen Wilden, der naturverbunden und würdevoll am Konflikt mit der westlichen Zivilisation zu Grunde geht, bis zur sexuell besetzten Squaw reicht das Spektrum der Stereotypen. In der Tradition dieser verzerrten Wahrnehmung steht auch die indianische Prinzessin im Disney-Animationsfilm «Pocahontas»

(1995), die die Überlegenheit der weissen Zivilisation erkannt hat und deshalb ihr eigenes Leben aufs Spiel setzt, um den Weissen zu helfen. Auch die kritischen, pro-indianischen Filme wurden der kulturellen Identität der *native americans* kaum gerecht. Kevin Costners «Dances with Wolves» (1990) etwa griff einseitig auf den Mythos des grimmigen Kriegers zurück, der stoisch und verschwiegen durch die Prärie schweift und nach Bisons jagt.

Chris Eyre stellt in «Smoke Signals» die verzerrte Sichtweise wieder scharf, indem er alltägliche Indianer-Figuren zeigt. Es sind Menschen, die mit Beharrlichkeit und Witz gegen Vorurteile angehen. «Wie oft hast du 'Dances with Wolves' gesehen? Du musst stoisch sein, du musst schauen wie ein Krieger. Dann respektieren dich die Weissen», sagt Victor zu seinem Freund Thomas, als der ihm mit seiner Geschwätzigkeit wieder einmal auf die Nerven geht. «Aber meine Vorfahren waren doch Fischer!» kontert Thomas selbstironisch. Chris Eyre unterstützt diese ironische Note mit der Zeichnung seiner beiden Hauptfiguren: Victor ist mit seinem offenen, wehenden Haar, seinem athletischen Körperbau und gekleidet in unverwüstliche Jeans ein moderner Indianer, der sich als jugendlicher Nordamerikaner gibt. Neben ihm wirkt der quirlige Thomas mit geflochtenen Zöpfen, mächtiger Brille und seinem tadellosen Anzug wie Victors Slapstick-Partner, der gar nicht ins Indianerbild passt. Er redet übermässig viel und erzählt wunderbare Geschichten, die von Victor als Nonsense abgetan werden. Die beiden sind so gegensätzlich, dass sie nur gemeinsam die Abenteuer dieser Reise bestehen können. Etwa wenn sie auf gemeine Weise diskriminiert werden und gezwungen sind, ihre Plätze im Bus zu wechseln. Als trotzig Antwort stimmen sie lauthals ein ironisches Lied über John Waynes Zähne an, mit denen wohl etwas nicht stimmen kann, da der Westernheld bekannterweise überhaupt nie gelacht hat.

Irene Bedard



«Smoke Signals» zeugt von einem neuen Selbstbewusstsein, das auf der Neuentdeckung der «verschwundenen Amerikaner» beruht. Chris Eyre distanziert sich in seiner Erzählhaltung deutlich von der Geste der Trauer über die verlorene Geschichte der Indianer. Sie sind nicht einfach Opfer, die beweint werden müssen. Demgegenüber erfahren Zuschauerinnen und Zuschauer viel über das indianische Leben in den USA der Gegenwart: die Bedeutung von Heimat und Familie, den Wert von Tradition und mündlich überlieferter Philosophie, aber auch die Armut, den Alkoholismus und den Zerfall der Familienstrukturen. Eyre zeigt dieses Leben jedoch nicht als amerikanisches Problem, sondern vermittelt eine optimistische Sicht und wählt deshalb ein versöhnliches und friedliches Ende.

Dem authentischen Blick liegt ein sensibles Drehbuch von Sherman Alexie zugrunde, der seine Wurzeln im Stamm der Coeur-d'Alene-Indianer hat. Basierend auf seinen Kurzgeschichten «The Lone Ranger and Tonto Fistfight in Heaven» hat Alexie die allgemeingültige Geschichte um den ungelösten Vater-Sohn-Konflikt entworfen und diesen mit Erfahrungen aus dem indianischen Le-

ben angereichert. Dabei schwingt durch die Bilder der Landschaft und in der Suche der beiden jungen Männer vor allem die Sehnsucht nach Heimat. «Es ist eine Geschichte, die mich einfach nicht loslässt: Da ist ein Mann, der niemals etwas anderes wollte, als heimzukehren und seinen Sohn um Vegebung zu bitten, und der stattdessen Tausende von Meilen entfernt völlig allein sterben muss. Für Indianer ist Heimat ein viel wichtigerer Faktor als für die meisten anderen Menschen – es ist einer der zentralen Punkte unseres Daseins» (Chris Eyre).

«Smoke Signals» gilt in den USA als der erste unabhängige Film, der ausschließlich von amerikanischen Indianern geschrieben, inszeniert und produziert wurde. Er ist das Ergebnis einer jahrzehntelangen Aufbauarbeit. Seit Mitte der sechziger Jahre haben Gruppen wie die Indian Actors Guild und der Indian Actors Workshop daran gearbeitet, indianische Darsteller zu fördern. Heute versucht das Hollywood Access Program for Natives – kurz H.A.P.N.! genannt – Indianern eine professionelle Filmbildung zu ermöglichen. Besonders die Arbeit hinter der Kamera, insbesondere auch in der Regie, eröffnet den Indianern ein eigenständiges Bild, das mit den traditionellen Klischees

und Mythen aufräumt. Die Resultate dieser Ausbildungsprogramme und Fördermassnahmen sind beeindruckend: Rund fünfzig indianische Regisseure sind zur Zeit in den USA in der Filmbranche tätig. An die zwanzig indianische Kinofilme werden derzeit produziert.

Mit den metaphorischen Rauchzeichen steigen am Ende des Films auch zahlreiche Fragen auf, die – in einem poetischen Rhythmus aus dem Off gesprochen – die mächtigen Bilder vom fließenden Wasser begleiten: «Wie können wir unseren Vätern vergeben? Vielleicht in einem Traum ... Vergeben wir unseren Vätern, dass sie uns zu oft oder ganz allein gelassen haben, als wir noch klein waren? ... Vergeben wir unseren Vätern, dass sie unsere Mütter geheiratet oder nicht geheiratet haben? Dass sie sich haben scheiden oder nicht scheiden lassen? Und sollen wir Ihnen ihre exzessive Kälte oder Wärme vergeben? ... Vergeben wir unseren Vätern, wenn wir alt sind, oder wenn sie es sind? Oder erst wenn sie tot sind? ... Wenn wir unseren Vätern vergeben – was bleibt dann noch?» Fragen über Fragen und doch ein versöhnlicher Grundton. Diese Art und Weise des Erzählens macht den Film zu einem Bijou, das kostbar und authentisch wirkt. ■

Der Duft des Geldes

Regie: Dieter Gränicher
Schweiz 1998

Matthias Rüttimann

Der Film war überfällig. Man staunt plötzlich, dass sich der Schweizer Dokumentarfilm, ansonsten sehr um Minderheiten bemüht, nicht früher der «Randgruppe» der Reichen angenommen hat. Bruno Moll hat 1988 mit «Der Schuh des Patriarchen» einen Film den Bally-Patrons gewidmet, und Thomas Imbach hat in «Well Done» (ZOOM 5/94) die Welt des elektronischen Geldverkehrs durchleuchtet. Aber indiskret das Geld, diese «gemeine Hure» (Shakespeare) und ihre Zuhälter zu beschnüffeln, das ist neu, gewagt und verlockend.

Reichtum vor die Kamera zu bekommen, ist jedoch nicht einfach. Dies hat zunächst einen ganz simplen Grund. Geld bedeutet Besitz, insbesondere Grundbesitz. Und damit können sich Eigentümer die Welt und Neugierige auf Distanz halten. Sinnig daher die ersten Bilder von Dieter Gränichers Dokumentarfilm: Blick vom See her auf die grosszügigen Villen an Zürichs Goldküste. Von der Schwierigkeit, da zu landen und Einlass zu erhalten, kann Gränicher im Nachhinein erzählen: «Während der Recherche hatte ich eine Zeitlang fast den Eindruck, als gäbe es in Zürich gar keine reichen Leute.» Gerade im protestantischen Zürich, das mit Bahnhofstrasse und deren natürlichen Verlängerung, dem rechten Seeufer, als Inbegriff von Reichtum gilt, herrscht eine «Ethik» vor,

die es als verwerflich erachtet, Geld zur Schau zu stellen.

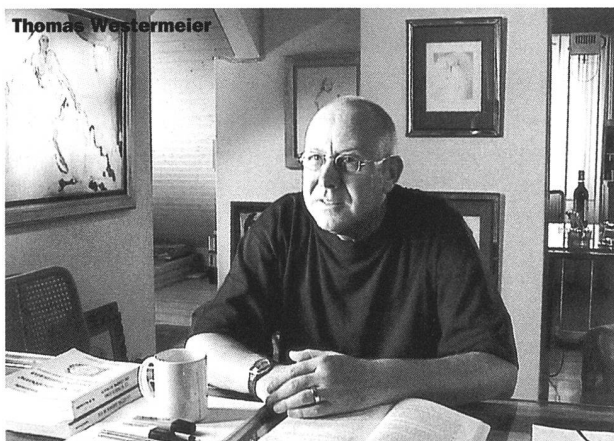
Diskretion und Scheu prägen das erste von vier Porträts. Der Mann, ein ehemaliger Primarlehrer, will anonym bleiben. Ein unerwartetes väterliches Erbe ermöglicht ihm den Luxus, Zeit zu haben und ohne Lohnarbeit zu leben. Das Gesicht bleibt abgedunkelt, wenn er zu erklären versucht, warum er seinen Reichtum mit der Vorsicht eines Mittelständlers verwaltet. Nichts zu verbergen hat dagegen Susanne Stehli, die als Tochter einer alten Textilunternehmer-Familie im Stile des Geldadels aufgewachsen ist. Mit 23 Jahren trat sie der Fokolar-Bewegung bei, die eine Gütergemeinschaft nach urchristlichem Vorbild pflegt. Bereitwillig öffnet sie gar ihren Kleiderschrank, um zu erläutern, dass nicht einmal die persönliche Kleidung ganz eigen sei. Ohne Kapital steht auch der Financier und Unternehmer Thomas Westermeier vor der Kamera. Er sieht sich als Opfer von Banken, die sich widerrechtlich an seinem Vermögen vergangen und ihn zum Fürsorgebezügler gemacht haben.

Erst mit dem Verleger Jürg Marquard betritt einer die Bildfläche, der unumwunden verkündet: «Ich liebe das Geld, und ich mache alles dafür, dass das Geld auch Grund hat, mich zu lieben.» Endlich riecht es im Film obszön und faszinierend nach Geld. Von den vier Porträts hinterlässt dieses den nachhaltigsten Eindruck.

Die prassende Tafelrunde in Marquards Bonzenvilla könnte in ihrer Opulenz einem Stück von Dürrenmatt entsprungen sein. Und hier macht Gränichers Konzept plötzlich Sinn, alle vier Porträtierten einmal bei Tisch zu zeigen.

In «Hinterland» (ZOOM 2/91) hat Gränicher 1990 eine Vater-Sohn-Beziehung sehr feinsinnig verfilmt. Solche Autorschaft vermisst man in «Der Duft des Geldes». Die vier Porträts bleiben höflich distanziert und vordergründig. Gutschweizerische Diskretion und Respekt vor dem Geld herrschen vor. Auch formal nimmt sich der Film, etwa im Vergleich mit den beiden eingangs erwähnten, bloss und altbacken aus. Die strenge Trennung der vier Porträts und ihre Verbindung mit je einem Satz von Tschairowskij's Symphonie «Pathétique» glätten allfällige Kanten und überzeugen so wenig wie die allzu durchsichtigen Zwischenschnitte auf Schaufenster und Passanten in der Bahnhofstrasse. Gerade zum Thema «Geld» hätte man in der Montage etwas mehr Dialektik oder gar Polemik gewünscht. Mit dem Epilog «6 Monate später» deutet Gränicher zumindest an, wie aus den Begegnungen mehr hätte werden können.

«Der Duft des Geldes» verflüchtigt sich allzu leicht. Doch angesichts der Schwierigkeiten seiner habhaft zu werden, ist immerhin der Versuch, ihn zu erhaschen, bereits ein Verdienst. ■



Thomas Westermeier



Jürg Marquard (rechts)

Pequeños milagros

Regie: Eliseo Subiela
Argentinien 1997

Kleine Wunder

Christoph Rác

Rosalía behauptet nicht nur, dass sie eine Elfe sei, sie ist tatsächlich eine. Eigentlich arbeitet sie an einer Scanner-Kasse im Supermarkt. Doch da steht zum Beispiel eine arme, aus Rumänien exilierte Familie, die irgendwie bis nach Argentinien kam, an einer Strassenecke von Buenos Aires und versucht, mit Singen mehr schlecht als recht ein paar Pesos zu verdienen. Rosalía blickt sie an, konzentriert sich, lächelt – und unvermittelt werden die Passantinnen und Passanten spendierfreudig und lassen im Vorbeigehen die «Kasse» der Familie klingeln. Mit solch kleinen magischen Eingriffen verzaubert Rosalía den Alltag anderer – und ein wenig auch ihren eigenen.

Kleine Wunder – *pequeños milagros* – geben Eliseo Subielas neuem Film auch den Titel und bezeichnen das Neue in seinem Werk. Bisher hat er poetische Metaphern in seine Geschichten verwoben («El lado oscuro del corazón», 1992), die Realität der Träume gleichwertig neben die Realität des täglichen Lebens gestellt («No te mueras sin decirme a dónde vas», ZOOM 4/96) und die magischen Kräfte der Liebe in Bilder und Musik übertragen («Despílate amor», ZOOM 9/97). In «Pequeños milagros» verbindet er diese Elemente und überschreitet mit dem Film die Grenze zum Märchen.

Auch in diesem Subiela-Film gehört dazu, dass moderne Technik ins Irrationale eingebunden und für die Magie der Liebe dienstbar gemacht wird: Die Fee Rosalía (Julieta Ortega) wird beobachtet, ohne es zu merken. Denn die Bushaltestelle, an der sie immer wartet, ist mit einer digitalen Kamera bestückt, die laufend Standbilder ins Internet speist, wo eines Tages Santiago (Antonio Birabent), der als Physiker in einer «Horchstation» für extraterrestrische Signale arbeitet, Rosalías Foto entdeckt und sich zu ihr hingezogen fühlt. Doch der Mut für eine Begegnung mit der jungen Frau fehlt ihm noch, obwohl er ein ziemlich einsames,

nur von seinem Hund begleitetes Leben führt.

Einsam ist auch Rosalía in ihrer bescheidenen Wohnung. Die Beziehung zu ihrer von Männern enttäuschten Mutter (Ana María Picchio) ist reichlich frostig, sodass sie niemandem ihre Wundertaten erzählen kann. Wärme erhält sie jedoch von einem Freund und einer Freundin, welchen sie das Augenlicht ersetzt. Regelmässig liest sie dem pensionierten Lehrer Don Francisco (Paco M) Gedichte des portugiesischen Poeten Fernando Pessoa und der Jus-Studentin Susanna (Monica Galan) Liebesbriefe vor, die diese von Verehrern erhält, die nicht wissen, dass sie blind ist. Rosalía begleitet die leidenschaftliche Tänzerin Susanna auch in den Tango-Salon. Der argentinische Tanz *par excellence* spielte in Subielas Schaffen bisher keine Hauptrolle. In «Pequeños milagros» trägt er mit seiner flirrenden Erotik subtil zur Initiation der unschuldigschüchternen Rosalía bei.

Während in Subielas früheren Filmen stets suchende Männer im Zentrum der Handlung standen, dreht sich in «Pequeños milagros» erstmals alles um eine Frau, die sich durch ihre Feenkünste zusätzlich von Subielas männlichen Hauptcharakteren unterscheidet. Mal behutsam, dann wieder rasch lässt Subiela die etwas naive, von Julieta Ortega mit passender Zurückhaltung gespielte Rosalía an ihren Freundschaften wachsen. Als Fee fühlt sich Rosalía indes nicht uneingeschränkt wohl. Zwar genießt sie die Wirkung ihrer Kräfte, die Befriedigung, die ihr gute Taten verschaffen, und auch die Lust an der Macht, wenn sie sich rächt oder Susanna während deren Abschlussexamen mit Hilfe eines frechen kleinen Windstosses beisteht. Aber in ih-



ren Träumen, die Subiela in Bild und Ton teils wie schwarzweisse Stummfilm-szenen inszeniert und so ironisch bricht, ist sie diejenige, die in Gefahr schwebt und von einer Fee errettet wird.

Rosalías Suche nach Liebe steht zuerst die Suche nach dem Vater (Hector Alterio) im Weg, der ihre Mutter verliess, als Rosalía noch ein Kind war. Erst als sie ihn wiederfindet und realisiert, dass er aus Angst vor dem Tod selbst zerstörte, was er liebt, fühlt sie sich emotional befreit. Besonders in diesem Handlungsstrang zeigt sich Subielas Sorgfalt, Interieurs, Licht und Schatten passend zum Innenleben seiner Figuren zu arrangieren.

Den dramatischen Höhepunkt setzt Subiela nah an den Schluss, als Hoffnungssignal. Rosalía entscheidet sich, Frau zu sein und damit die Feenkräfte aufzugeben. Der Wunsch ihrer farbigen Träume, einen einzigen Mann zu lieben, ihm allein zu gehören und vor allem Mutter zu sein, mutet überraschend traditionell an. Aber Rosalías Visionen stehen nur scheinbar quer zu einem modernen Frauenbild. In ihrer Absolutheit sind sie eine filmische Metapher für das Ideal eines Märchens, das jedoch in seinen realistischen Elementen noch andere Liebeskonzepte bereithält, die – wie Susannas sinnliche Erfahrungen in der Welt – von Subiela mit Wärme und erotischer Spannung erzählt werden. ■

Die Siebtelbauern

Regie: Stefan Ruzowitzky
Österreich 1998

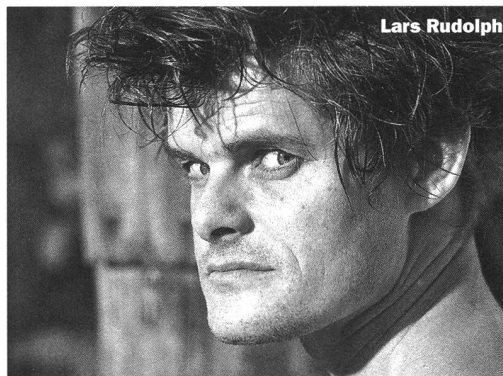
Judith Waldner

Der Bauer ist tot. Wie die Aasgeier haben die anderen Hofbesitzer des Ortes – allen voran der Grossbauer Danninger (Ulrich Wildgruber) – sein Gut im Visier, bereit, sich so bald wie möglich darauf zu stürzen. Weil der Tote keine Nachkommen hat, geht man davon aus, er habe seine Habe der Kirche vermacht, der man sie bequem wieder abluchsen könne. Dann das böse Erwachen: In seinem Testament verfügte er, dass seine völlig mittellosen Mägde und Knechte den Hof, mit allem was dazugehört, erhalten sollen. Nicht etwa, weil der Tote ein grosszügiger, sozialer Mensch gewesen wäre. Nein, mit diesem letzten Willen beabsichtigte er, das Dorf zu ärgern und unter seinen ehemaligen Bediensteten Streit zu sähen. Nun gut, es besteht ja immer noch die Möglichkeit, das Erbe käuflich zu erwerben – für ein Butterbrot, versteht sich. So denken die anderen Bauern des Dorfes sich das.

Stefan Ruzowitzky hat nicht nur Regie geführt, sondern auch das Buch für «Die Siebtelbauern» geschrieben. Geboren wurde er 1961 in Wien, seit rund zehn Jahren arbeitet er als freier Regisseur und Autor fürs Fernsehen. Vor zwei Jahren hat er seinen ersten Kinospießfilm «Tempo» realisiert, eine in rasanter Clip-Ästhetik erzählte, in der Gegenwart spielende Geschichte vom schmerzhaften Prozess des Erwachsenwerdens. «Die Siebtelbauern» ist seine zweite Arbeit für die Leinwand, und Ruzowitzky hat sich hier einem ganz anderen Genre zugewendet. Sein neuer Film ist in einer Epoche, in der die Landwirtschaft zum Grossteil noch Handarbeit war, angesiedelt – ungefähr zwischen den beiden Weltkriegen. Wann die Geschichte genau handelt, spielt allerdings keine grosse Rolle, denn einerseits hat sie etwas Zeitloses, andererseits hegte der Regisseur keineswegs die Absicht, eine authentische Story auf die Leinwand zu bringen. «Sozialkritik – Menschen erleiden in

einem präzise beschriebenen, historischen Umfeld exemplarische Schicksale – das wollte ich nicht. Ich wollte Emotionen, Dramatik, Leidenschaft. Gerade weil ich Geschichte studiert habe, weiss ich, dass man sowieso nichts wirklich hundertprozentig rekonstruieren kann», sagt der Regisseur in einem Interview.

Emotionen, Dramatik, Leidenschaft – daran fehlt es seinem Film «Die Siebtelbauern» tatsächlich nicht. Denn Danninger hat die Rechnung ohne die Wirte



Lars Rudolph

gemacht. Zuerst scheint es zwar, als wollten die neuen Besitzer verkaufen, beginnen sie sich doch auszumalen, was sie mit dem Geld alles kaufen könnten. Doch dann denkt sich die fesche Magd Emmy (Sophie Rois), dass es längerfristig sinnvoller wäre, den Hof zu behalten und selber zu bewirtschaften. Der Grossknecht (Tilo Prückner) allerdings ist gegen solche Ideen, längst hat er mit dem reichen Bauern Danninger den Verkauf mündlich abgemacht. Es kommt zum Streit, der damit endet, dass sieben der ursprünglich zehn Bediensteten die Herausforderung, den Hof in Eigenregie zu bewirtschaften, annehmen.

Ein Knecht kann unter keinen Umständen Bauer sein, das steht für Danninger und die anderen Hofbesitzer ebenso fest wie für die übrigen Gutbetuchten des Ortes. Natürlich zweifeln sie nicht an den Fähigkeiten der ehemaligen Bediensteten, vielmehr haben sie etwas dagegen,

dass diese plötzlich ihre gesellschaftliche Position tauschen, zu Besitzenden werden sollen. Da wird bald auch der Herrgott bemüht und behauptet, sowas habe er keinesfalls gewollt, festgelegt habe er die bestehende Ordnung. «Wer weiss, vielleicht wurde diese dem Herrgott gerade ein wenig langweilig», entgegnet Emmy dem Bauern Danninger frech.

«Die Siebtelbauern», Andrea Prochaskas Kinderfilm «Die drei Posträuber» (Kurzkritik S. 27) und Florian Flickers Spielfilm «Suzie Washington», der voraussichtlich anfangs Februar in unsere Kinos kommt, sind alles österreichische Produktionen. Heisst das, dass das Kino unseres östlichen Nachbarlands derzeit eine Blüte erlebt? Ausser Michael Haneke kennt man in der Schweiz kaum einen österreichischen Spielfilm-Regisseur. Das könnte den Eindruck erwecken, in Sachen Filmproduktion herrsche hinterm Vorarlberg üblicherweise tote Hose. Das ist aber ganz und gar nicht der Fall. Zwar ist das Produktionsvolumen entsprechend der Grösse des Landes nicht besonders hoch, doch werden jährlich ein paar Kinofilme realisiert. Nur kommen sie meist nicht in die Schweiz. Dies hat – das lässt sich an Festivals beobachten, wo ab und an österreichische Filme laufen – weniger mit der Qualität der Produktionen zu tun als mit dem schlechten Image des deutschsprachigen Kinos. Selten findet es – abgesehen von deutschen Komödien – den Weg über die Grenze.

Zurück zu Stefan Ruzowitzkys Film. Der Regisseur rückt drei der Siebtelbauern in den Vordergrund, stellt sie als stärker und forser als die anderen dar. Ein kluger Entscheid, ist doch ein Film mit sieben oder mehr Hauptpersonen kaum denkbar. Die erwähnte Emmy, die als freches Weibsbild gilt, sich weder von Danninger und Konsorten noch von ihren männlichen Kollegen etwas bieten lässt, ist eine der tragenden Figuren. Die anderen bei-



Sophie Rois
Simon Schwarz

den sind Lukas (Simon Schwarz), ein auf dem Hof aufgewachsenes Findelkind, naiv und schlau zugleich und immer zu haben für ein kleines Abenteuer mit einer Frau. Und Severin (Lars Rudolph), der «Dahergelaufene», welcher lesen und schreiben kann und schon anderes gesehen hat als dieses Nest in der Provinz.

Die Siebtelbauern werden zu so etwas wie Revolutionären wider Willen, denn eigentlich haben sie keine aufrührerischen Ideen, sondern wollen lediglich ihre Chance beim Schopf packen. Unterstützung finden sie bei den Bediensteten anderer Höfe. Die Honoratioren des Ortes und mit ihnen der ehemalige Grossknecht setzen hingegen alles dran, den Siebtelbauern das Leben schwer zu machen. Das allein schon führt zu dramatischen Szenen. Dazu kommt, dass der eingangs erwähnte Bauer keines natürlichen Todes gestorben ist, sondern ermordet wurde. Und zwar von einer Frau, die niemand kennt und kein Wort redet. Was es damit auf sich hat, und inwiefern der ahnungslose Lukas in die Angelegenheit verwickelt ist, wird im Verlauf des Films deutlicher. Parallel dazu kommen böse Wahrheiten ans Tageslicht, etwa darüber, was sich die Bauern gegenüber

ihren Mägden herauszunehmen pflegten.

Der Regisseur hat Elemente des Kriminalfilms sowie des Westerns verwendet, als Ganzes gesehen ist «Die Siebtelbauern» eine Art moderner Heimatfilm. Von den traditionellen, längst aus der Mode gekommenen Werken dieses Genres unterscheidet ihn allerdings einiges. Hier wird keine heile Welt abgebildet, sondern ein klassenkämpferisches Thema auf die Leinwand gebracht. Mit ehrlicher Arbeit ist nichts zu erreichen, weil Herrschaftsverhältnisse im Wege stehen, welche die Machthabenden mit sehr unzimperlichen Mitteln verteidigen. Die Natur hat keinerlei mystische Macht über den Menschen. Auf Landschaftsaufnahmen in der Totalen verzichtet der Regisseur allerdings nicht, vielmehr variiert er sie geschickt mit Nahaufnahmen. Ausserdem arbeitet er mit stimmig eingefangenen Stilleben, die in ihrer barocken Manier auf die Vergänglichkeit der «Siebtelbauer-WG» hindeuten.

Deftig geht es in Ruzowitzkys Film mehrmals zu, im Bett, aber auch auf dem Schlachtfeld des Kampfes Grossbauer gegen Siebtelbauern, wo letztlich reichlich Blut fliesst. Der österreichische Regisseur erzählt seine Geschichte also nicht auf sub-

tile Art und Weise. Poetische Sequenzen gibt es zwar, doch mehrheitlich bringt er farbige, kantig wirkende, schrille Bilder auf die Leinwand. Teilweise federt er rauhe Szenen ab, indem er sie mit klassischer Musik unterlegt und wie ein Ballett inszeniert, dann wieder schlägt er sie dem Publikum sozusagen ungeschminkt um die Ohren. Schon zu Beginn und später immer wieder ist der Siebtelbauer Severin zu hören, welchem die Funktion eines Erzählers zukommt. Diese Off-Stimme, deren Färbung, die Art der Formulierung und der Umstand, dass Severin von ausserhalb kommt und sich über vieles wundert, geben dem Film eine gewisse Entrücktheit von der Realität.

Stefan Ruzowitzky spielt geschickt mit Genrezitaten. Seine archaische Filmballade ist formal bemerkenswert, klug, spannend und besticht durch ausgezeichnete Darstellerinnen und Darsteller. Die erzählte Story könnte, schaut man sich deren Essenz an, auch andernorts und zu einer anderen Zeit so ähnlich spielen. Wie der Regisseur sie in ein Milieu überträgt, stilisiert und überhöht, ist bemerkenswert: Selten hat man im neueren Kino eine so kraftvoll inszenierte Geschichte um Macht und Ohnmacht gesehen. ■

**SCHWEIZER FILMPREIS
PREMIO DEL CINEMA SVIZZERO
PRIX DU CINEMA SUISSE**

**NOMINATIONEN 99
NOMINATIONS 99**

**BESTER SPIELFILM
MEILLEUR FILM DE FICTION**

F. est un salaud
Marcel Gisler 35mm, 92'

Fondovalle
Paolo Poloni 35mm, 74'

La Guerre dans le Haut Pays
Francis Reusser 35mm, 105'

Requiem
Alain Tanner 35mm, 100'

Vollmond/Pleine lune
Fred F. Murer 35mm, 156'

**BESTER DOKUMENTARFILM
MEILLEUR FILM DOCUMENTAIRE**

Bauernkrieg/Guerre des paysans
Erich Langjahr 35mm, 84'

Brain Concert
Bruno Moll 35mm, 90'

Die Regierung/Le gouvernement
Christian Davi 35mm, 78'

Tamaro
Villi Hermann 35mm, 85'

Zakir and His Friends
Lutz Leonhardt 35mm, 90'

**BESTER KURZFILM
MEILLEUR COURT MÉTRAGE**

A Nedjad
Frédéric Choffat 35mm, 15'

Contrecoup
Pascal Magnin 35mm, 25'

Hell for Leather
Dominik Scherrer 35mm, 28'

Hotel Belgrad
Andrea Staka 35mm, 13'

Pastry, Pain and Politics
Stina Werenfels 16mm, 30'

Die Preisverleihung findet am Mittwoch, 27. Januar 1999, um 17.30 Uhr im Konzertsaal in Solothurn statt. Weitere Informationen erhalten Sie unter der Telefonnummer 032/623 84 58 (vom 26. bis 30. Januar 1999).

Le Prix du cinéma suisse sera décerné le mercredi 27 janvier 1999 à 17 h 30 dans la «Konzertsaal» de la ville de Soleure. Pour toutes informations complémentaires, veuillez appeler le 032/623 84 58 (du 26 ou 30 janvier 1999).

Meet Joe Black

Rendez-vous mit Joe Black

Regie: Martin Brest
USA 1998

Michael Lang

Der 65. Geburtstag des patriarchalischen New Yorker Medienmoguls William Parrish (Anthony Hopkins) soll mit einem grandiosen Fest gefeiert werden. Doch der Jubilar spürt, dass seine Zeit abgelaufen ist, im geschäftlichen Bereich wie im Leben. Also nimmt er die heissgeliebte Tochter Susan (Claire Forlani) ins Gebet und gibt ihr mit väterlichem Nachdruck zu verstehen, was er von deren Verlobtem hält: nichts. Und das, obwohl der ehrgeizige Kerl ein Mitarbeiter seiner Firma ist. Wenn ein Akteur wie Hopkins so spricht, dann glaubt das Publikum fast alles, was kommt. Muss es auch, denn die Lage wird ernst: Parrish verspürt plötzlich Herzbeschwerden und hat Todesahnungen.

Etwa zur selben Zeit trifft Susan in einem Café einen attraktiven Mann (Brad Pitt). Man flirtet kurz, aber heftig. Dann trennt man sich mit Schmetterlingen im Bauch. Die bezaubernde Ärztin Susan muss zur Arbeit, und der Beau wird an der nächsten Strassenecke von einem Auto totgefahren. So prosaisch darf eine Liebesgeschichte natürlich nicht enden, kaum dass sie begonnen hat. Man wundert sich also nicht, dass der eben verblichene Kavalier von der schönen Gestalt im Hause Parrish zum Abendessen wieder erscheint. Allerdings verhält er sich weniger forsch, ja geradezu naiv, und vor allem scheint er mit den Regeln des *upper-class*-Alltags in Manhattan völlig unvertraut. Das hat natürlich seinen Grund, denn der ungebetene Gast ist der Tod. Er hat sich flugs in die Hülle des Unfalltoten verkrochen, um Parrish ins ewige Leben heimzuholen.

Das Melodrama von Martin Brest («Midnight Run», 1988, «Scent of a Woman», 1992) basiert auf dem Theaterstück «Death Takes a Holiday» von Alberto Casella, das bereits 1934 von Mitchell Leisen und 1971 von Robert Butler verfilmt worden ist. Für die dritte Auflage richtete man mit der grossen Kel-

le an und setzte auf hochkarätige Männerstars. Folgerichtig ist denn auch ein skurriles, aber durchaus einnehmendes Drama über eine wunderbare (oder wunderliche?) Männerfreundschaft entstanden. Der aparte Todesengel ohne Namen, dem Parrish das vielsagende Pseudonym «Joe Black» verpasst, bleibt nämlich bis zum letzten Atemzug – oder genauer bis zur Geburtstagsfete – an der Seite seines Opfers. Zum einen, weil er ihm helfen will, den Konzern von machthungrigen Elementen zu säubern. Zum andern – man ahnt es –, weil er sich in dessen Tochter Susan verknallt hat. Und so erlebt man den Sensemann ganz weltlich auf Freiersfüssen wandelnd.

Dabei zuzusehen, hat einen gewissen Charme, und Situationskomik wird auch geboten. Etwa dann, wenn Joe bei Kader- und Verwaltungsratssitzungen aktiv ins Geschehen eingreift. Oder sich mit den Tücken des hektischen Stadtlebens herumschlägt, als wäre er der sprichwörtliche Trottel vom Land im Stadtschunzel. Natürlich stellt man sich den filmisch personifizierten Tod anders vor. Zum Beispiel als anarchistischen, abgebrühten Kerl, der sich in allem auskennt, weil er schliesslich überall zu Hause ist, um sein Geschäft zu betreiben. Doch «Meet Joe Black» ist nicht Ingmar Bergmans «Det sjunde inseglet» (Das siebente Siegel, 1956), sondern kommerzielles, familienfreundliches Hollywood-Unterhaltungskino der neunziger Jahre. Da spielt der Tod nicht Schach wie bei Bergman, er bedrückt, beunruhigt und verschreckt niemanden. Deshalb hat man ihm schliesslich die Maske aufgesetzt, die Brad Pitt heisst. Und der ist ja ein Star ohne jeden physischen Makel. Das macht ihn total sympathisch, aber auch langweilig.



Brad Pitt
Anthony Hopkins

Weil er also permanent im Bild ist, wird man seiner bald überdrüssig, und es braucht die Szenen mit dem weitaus interessanteren Charakterkopf Anthony Hopkins tatsächlich, damit das Spannungspegel überhaupt noch ausschlägt.

Die Story vom lebenslustigen Tod auf Erden liesse sich auch als Kammerpiel denken. Jedoch wie hier zur schicken urbanen Glitzerkür aufgeblasen, wird sie vor allem zur Gratwanderung zwischen Tragikomödie und Edelkitschkiste. Immerhin, wenn sich Joe Black in der Liebe übt oder vom Küchenpersonal in die Vorzüge des Genusses von Erdnussbutter eingeweiht wird, dann fühlt man sich wohligh ins Märchentheater der Kindheit zurückversetzt. Generell aber muss gesagt sein, dass eine gestraffte Dramaturgie, ein Hauch von (europäischer) ironischer Distanz zum Thema den Spass am Thema erweitert hätte. Dass «Meet Joe Black» trotz der Überlänge von 181 Spielminuten dennoch nicht abstürzt, liegt an der routinierten Inszenierung und an der Tatsache, dass es total «menschelt», obwohl doch der Tod der Chef im Ring ist. ■

Winterschläfer

Regie: Tom Tykwer
Deutschland 1997

Josef Lederle

Von der Möglichkeit oder Unmöglichkeit der Liebe handeln alle bisherigen Arbeiten der Berliner Cineasten-Quadrige «X-Film Creative Pool», aber auch von der Schwierigkeit, anspruchsvolle Themen, ambitionierten Stilwillen und ein breites Publikum unter einen Hut zu bringen. Nach Dani Levys «Stille Nacht» (ZOOM 4/96) und «Das Leben ist eine Baustelle» (ZOOM 8/97) von Wolfgang Becker präsentierte Tom Tykwer vor anderthalb Jahren ein eindringliches Liebes- und Beziehungsdrama, das erzählerische Wucht, formale Brillanz und eine wache Reflexion deutscher Befindlichkeiten zu einem spannenden, aktuellen Stück Gegenwartskino vereint. Aber erst der Erfolg von Tykwers «Lola rennt» (ZOOM 9/98) machte es möglich, dass «Winterschläfer» in unsere Kinos kommt.

Vom ersten Augenblick an nimmt die Kraft der intensiven CinemaScope-Bilder für sich ein, wenn die Kamera in der fünfminütigen Eingangssequenz durch eine verhangene Schneelandschaft talwärts schiesst und die Hauptfiguren in einer dichten Parallelmontage skizziert werden: vier junge Erwachsene um die Dreissig und der mürrische Bergbauer Theo (Josef Bierbichler), der mit seinem verrosteten Schneeflug durch die Strassen in den Berchtesgadener Alpen kriecht. Es ist die Woche nach Weihnachten, das öffentliche Leben der kleinen namenlosen Stadt



Floriane Daniel
Heino Ferch

köchelt auf Sparflamme. In einer alten Villa wartet Rebecca (Floriane Daniel) auf den Anruf von Marco (Heino Ferch), einem Skilehrer, der die Feiertage bei seinen Eltern und einer anderen Geliebten in Hamburg verbrachte. Richtung Gebirge fahren auch die Krankenschwester Laura (Marie-Lou Sellem), die Besitzerin der Villa, und René (Ulrich Matthes), Vorführer im örtlichen Kleinkino – ein seltsamer, hagerer Mensch, der unter Störungen des Kurzzeitgedächtnisses leidet und deshalb sein Leben mit Fotoapparat und Tonband dokumentiert. Enervierende, minimalistische Töne sind diesen kunstvoll montierten Szenen unterlegt, die Assoziationen an einen Thriller wecken.

Um einen solchen scheint es sich auch zu handeln, wenn René nach durchzechter Nacht in Marcos blauen Sportflitzer steigt und auf überfrorener Fahrbahn zu einer Spritztour losbraust. Wenig später wühlt er sich genommen durch eine Schneewehe und

läuft irritiert davon, als er auf der Strasse ein umgestürztes Fahrzeug mit Pferdeanhänger sieht, ohne von dem bewusstlosen Theo und seiner schwerverletzten Tochter Notiz zu nehmen. Mit diesem Unfall und seinen Folgen ist der äussere Erzählrahmen markiert, innerhalb dessen Tykwer in immer neuen Wendungen ein dichtes Gespinnst über Verlust und Lebensangst, Tod und Neuanfang entfaltet. Die losen Fäden, die alle über die Figur des erinnerungslosen René zusammenlaufen, werden primär nicht zum Krimi verknüpft, sondern zum vielschichtigen Netzwerk weitersponnen: zum Porträt einer Generation tragisch Vereinzelter, die sich wie Tiere im Winterschlaf in die isolierten Hüllen ihrer Körper und Wohnhöhlen zurückgezogen hat. Während der um die Existenz seines Hofes kämpfende Bauer nur noch über eine rätselhafte Schlangenlinie grübelt, die sich ihm nach dem Beinahezusammenstoss einprägte – eine Narbe an René's Hinterkopf –, und seine Tochter mit dem Tod ringt, sucht Marco den Dieb samt seinem unter Schneemassen begrabenen Auto. Ein hoffnungsloses Unterfangen, das ihn nur kurz von den eskalierenden Streitereien mit Rebecca abhält, die zwischen Gelegenheitsjobs und mässig be-



Marie-Lou Sellem

zahlten Übersetzungen vom Glück in ihrem Leben träumt.

Laura, ihre bodenständigere, aber magersüchtige WG-Genossin, die bei der Notoperation des Kindes assistiert, verpatzt wenige Stunden später ihren Auftritt in «Endstation Sehnsucht», lernt dadurch aber René kennen. Dem Zufall, der bei diesen Begegnungen Regie führt und auch im weiteren Verlauf bizarre Konstellationen zeitigt, fehlt jeder Anflug von Schicksalhafterkeit, wie auch die weissen Berge bar jeder mystischen Aura sind. Weder über den Wegen der beiden Liebespaare, die sich in der Villa kreuzen, noch über dem sterbenden Kind wacht ein guter Gott: Auf das naive Schutzengelbild im Krankenzimmer fällt ein fahler Schatten; die behaglichen Räume der mit Antiquitäten vollgestellten Villa wehren weder Missverständnisse noch Verzweiflung ab; die Hoffnung, an einem anderen Ort neu anzufangen, erweist sich als trügerische Illusion.

Tykwers Blick ist nüchtern – und sehr filmisch. Mit immenser Kreativität entwerfen er und Kameramann Frank Griebe eine emotionale Topografie aus Atmosphären und Stimmungen, in denen sich die seelischen Zustände der Protagonisten widerspiegeln. Durch raffinierte Überblendungen und den wohl dosierten Einsatz der von Tykwer grösstenteils selbst komponierten Filmmusik verschmelzen die verschiedenen Einzelstränge fast nahtlos zur homogenen Geschichte. Der lange Atem des Films, sein spannender Rhythmus und die Frage, auf welches Ende die spärlich pointierte Handlung zuläuft, resultieren aus geschickt gestreuten Rätselhaftigkeiten und wohl tuenden kurzen, aufs Wesentliche konzentrierten Dialogen. Das überzeugende Spiel der Darsteller trägt grossen Anteil daran, Stillstand und Ausbruchsversuche aus den eingefahrenen Strukturen realistisch und glaubwürdig erscheinen zu lassen.

Was an Tykwers Film darüber hinaus fasziniert, ist sein Mut, den schmerzhaften Orientierungsverlust einer Generation zu thematisieren, deren gängige Attribute privatistisch, egozentrisch und selbstgefällig das existentielle Desaster mehr verdecken als benennen. Ohne den Erzählfluss zu hemmen, zeichnet Tykwer vier Individu-

en, die in ihren angestrengten Versuchen, Halt und einen Platz im Leben zu finden, weniger durch die etwas übertriebene Stilisierung – jeder Figur ist konsequent eine Farbe zugeordnet – als vielmehr durch präzise Details charakterisiert sind. Alle vier sind relativ begüterte Personen ohne soziale Einbindung. Im Gegensatz zum alteingesessenen Bauern und seiner Familie, die den Hof als Erwerbsquelle nicht halten können, haben die Fremden in der neuen Umgebung nie richtig Wurzeln geschlagen. Einsamkeit und die Kunst, mit

sich allein auszukommen, sind den Stadtflüchtlingen so sehr zur Existenzform geworden, dass nur das Reich des Imaginativen oder körperlicher Freuden kleine Fluchten gewährt. In gewissem Sinne ist die pessimistische Bestandaufnahme, in der der Tod des kleinen Mädchens keine Tränen auslöst, sondern zur Frage Anlass gibt, ob sie nicht das glücklichere Leben gehabt habe, wesentlich konsequenter als das Schlussbild, Lauras Neugeborenes, und die richtige, aber wenig ergiebige Botschaft, dass das Leben weitergeht. ■

Inserat

«Hattest Du schon mal eine Leiche an der Angel?»

«Eine scharfgeschliffene schwarze Komödie – Die beste seit FARGO!» (SAN FRANCISCO CHRONICLE)

«Ein heissblütiger Thriller!» (MADEMOISELLE)

«Vollendete Unterhaltung» (DETOUR)

A FILM BY DAVID DOBKIN
PRODUCED BY RIDLEY SCOTT AND TONY SCOTT
WITH

VINCE VAUGHN
JANEANE GAROFALO
JOAQUIN PHOENIX

CLAY PIGEONS

ASCOT ELITE SCOTT FREE Mehr Infos: www.ascot-elite.ch Intermedia foreCAST

AB 15. JANUAR NUR IN GUTEN KINOS

Psycho

Regie: Gus Van Sant
USA 1998

Franz Everschor

Wiederverfilmungen sind immer problematisch und nur dann sinnvoll, wenn es ihnen gelingt, einen Stoff in eine andere Zeit und Gesellschaft zu übertragen oder ihm völlig neue Blickwinkel abzugewinnen. Alfred Hitchcock hat selbst mit «The Man Who Knew Too Much» (1934 und 1956) ein Beispiel dafür geliefert, warum eine Neuverfilmung gerechtfertigt sein kann.

In jüngster Zeit werden überall in Hollywood alte Hitchcock-Filme als Objekte neuer Interpretationslust entdeckt (vgl. ZOOM 9/98, S. 12 f.). Erste Ergebnisse zeigen, wie unterschiedlich solche Anmassung ausfallen kann. Mag Andrew Davis in «A Perfect Murder» der Vorlage «Dial M for Murder» (1954) noch reizvolle neue Perspektiven entlockt haben, so missriert die hochgespielte Fernsehvariante von «Rear Window» (1954), die unlängst vom amerikanischen ABC-Network ausgestrahlt wurde, zu einer unoriginellen und langweiligen Bewährungsprobe für den querschnittgelähmten Christopher Reeve.

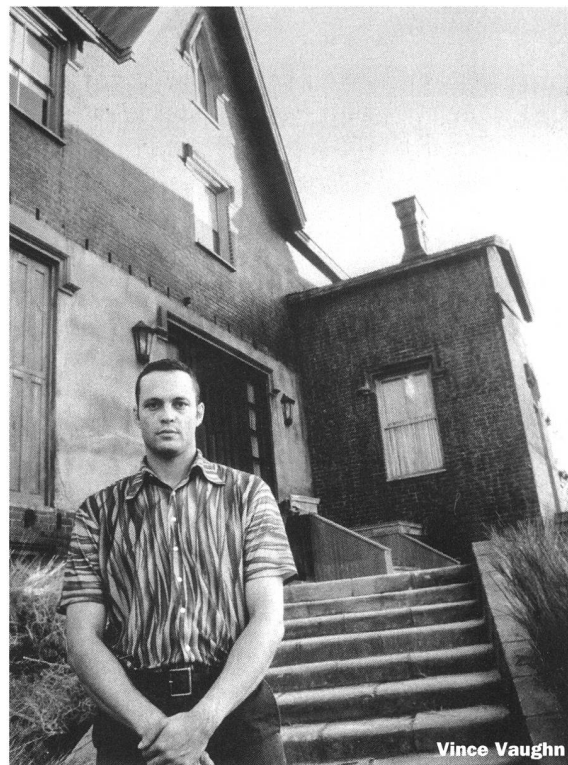
Mit einem besonders hirnrissigen Konzept machte sich der ansonsten talentierte Gus Van Sant («Good Will Hunting», ZOOM 2/98) an die Arbeit, um ausgerechnet Hitchcocks Trademark-Film «Psycho» neu zu verfilmen, jene inzwischen zum Kultobjekt gewordene Story einer jungen Angestellten, die einen hohen Geldbetrag (bei Hitchcock 40'000, jetzt 400'000 Dollar) veruntreut hat und auf der Flucht von einem schizophrener Motelbesitzer in der Dusche ermordet wird. Der Regisseur und sein Produzent Brian Grazer haben in den letzten Monaten keine Gelegenheit ungenutzt verstreichen lassen, ohne darauf aufmerksam zu machen, dass diese Wiederverfilmung

Hitchcocks Schwarzweissfilm aus dem Jahre 1960 Einstellung für Einstellung genau folge, also so etwas wie eine Nachschöpfung mit modernen Mitteln sei. Damit mögen sie beabsichtigt haben, sich von vornherein von früheren «Psycho»-Fortsetzungen zu unterscheiden wie sie 1983 von Richard Franklin, 1986 von Anthony Perkins, 1987 von Richard

tere der fünfziger Jahre (weshalb Anne Heche so viele Probleme mit ihrer Rollengestaltung hat); das ganze Timing entspricht nicht mehr heutigem Lebensstil und heutigen Sehgewohnheiten; Hitchcocks Kameraführung war im Kontext des Originals faszinierend, wirkt hingegen für heutigen Geschmack antiquiert (weshalb Van Sant versucht, die «Moder-

nität» seines Films durch betont altmodische Bauten und durch unrealistische Farbtöne abzuschwächen). Machen schon diese wenigen Beispiele deutlich, dass der Film nicht funktionieren kann, so kommen zwei weitere wesentliche Faktoren hinzu. Joseph Stefanos Drehbuch für den Hitchcock-Film wurde ebenfalls wörtlich übernommen. In 40 Jahren haben sich aber Sprache und Ausdrucksweise derart gewandelt, dass zumindest in der amerikanischen Fassung permanente Widersprüche zwischen dem intendierten Milieu und heutiger Realität entstehen.

Gravierender noch macht sich bemerkbar, dass sich die Figuren des Originals im Gedächtnis des Zuschauers einfach nicht auslöschen lassen. Vor allem Janet Leigh und Anthony Perkins sind jedem, der den



Rothstein und 1990 von Mick Garris gedreht wurden. Ein anderer Sinn lässt sich darin jedoch beim besten Willen nicht entdecken. Hitchcock hätte wohl kaum einen seiner Filme fast 40 Jahre später neu verfilmt, ohne völlig andere Aspekte einzubringen. Und auch der (verständliche) Ehrgeiz, den Film diesmal in Farbe zu drehen, müsste eigentlich eine veränderte Dramaturgie nahegelegt haben.

Das Remake beweist alle voraussehbaren Schwächen des Konzepts: Die Figuren bewegen sich in heutigen Umgebungen, sind aber unübersehbar Charak-

Hitchcock-Film auch nur einmal gesehen hat, in diesen Rollen so gegenwärtig, dass es ein unmögliches Unterfangen ist, andere Darsteller dagegen anspielen zu lassen. Man sitzt also im Kino, sieht eine Story, deren Ablauf ohnehin kein Rätsel mehr ist, und findet keine Beziehung zu den Personen auf der Leinwand, weil sich die Erinnerungen fortwährend dazwischenschieben. Die wenigen Besucher jedoch, die «Psycho» weder im Kino noch auf dem Bildschirm gesehen haben, müssen Van Sants Film für eine langatmige und kompromisslerische Variante der populä-

ren *slasher*-Movies halten, mit deren dramatischem Appeal er zwar oft genug kokettiert, durch Hitchcocks nachgeahmte Ästhetik jedoch ebenso oft in die Schranken gewiesen wird.

Da sich die Hersteller des Films hartnäckig darauf berufen, Hitchcocks Einstellungen mit äusserster Akribie nachvollzogen zu haben, muss auch dazu ein Wort gesagt werden, obwohl solcher Ehrgeiz unnötig, ja geradezu lächerlich erscheint. Gus Van Sant hat in der Tat versucht, die Kamera dort zu positionieren, wo auch Hitchcock sie stehen hatte, die Schauspieler sich so bewegen zu lassen, wie sie sich im Original bewegten, und auch Blenden und Montage dem Vorbild anzupassen. Das hat ihn andererseits zu kruden Kompromissen bei Bauten und Ausstattung gezwungen, weil in einem konsequent modernisierten Umfeld die alten Einstellungen gar nicht funktioniert hätten. Weniger Aufmerksamkeit hat er hingegen den Kleinigkeiten und Hintergründen gewidmet, die

bei Hitchcock stets eine entscheidende Rolle gespielt haben. So vollzieht bereits die Eröffnungssequenz (deren Hub-schrauber-Aufnahmen übrigens auch vom Original abweichen) nicht mehr den «Penetrationseffekt» des Originals nach, weil die heutige Technik dem Blick des Zuschauers mühelos gestattet, ohne Anpassungsschwierigkeiten von der taghellen Aussenfront des Hotelgebäudes in eines der Zimmer hineinzusehen, während bei Hitchcock die Kamera durch die von aussen als Finsternis erscheinende Schwärze des halbgeöffneten Fensters gleichsam mit Gewalt eindringen musste.

Ähnliche Abweichungen lassen sich den ganzen Film hindurch finden, was erkennen lässt, dass sich Van Sant entweder um die in diesem Film besonders ausgeprägte Symbolsprache Alfred Hitchcocks nicht gekümmert oder sie im Zuge seiner beabsichtigten Modernisierung bewusst geopfert hat. Letztere Vermutung liegt näher, weil er nämlich der Story an etlichen Stellen seine eigene (moderne?)

Interpretation aufgezwungen hat. Es gibt mehrere Bestandteile, die in Hitchcocks Film überhaupt nicht vorkommen. Abgesehen von kurzen Erinnerungsbildern im Augenblick des Todes, haben sie alle etwas mit Sexualität zu tun: der masturbierende Norman Bates oder die Orgasmusgeräusche aus dem Nachbarzimmer. Im Kontext von Hitchcocks Gesamtwerk hat «Psycho» am meisten mit Sexualität zu tun. Doch im Gegensatz zu dem zwölf Jahre später entstandenen Film «Frenzy» bediente sich Hitchcock damals ungeheurer subtiler Mittel, um sexuelle Obsessionen und deren Auswirkungen erkennbar zu machen. Er tat das vermutlich auch, um den Überraschungseffekt der Mordszene nicht durch Vorahnungen zu beeinträchtigen. Gegenüber François Truffaut hat er sich in dem berühmt gewordenen Interview geäußert, er habe in «Psycho» das Publikum geführt, als ob er auf einer Orgel gespielt hätte. Von solcher Meisterschaft zeugt in Van Sants Film nur noch die Musik Bernard Herrmanns. ■

Inserat

Zoom

FILM- UND VIDEOVERLEIH



Ab. 11. 1. 99
 ZOOM Verleih für Film und Video
 Im Struppen 1, 8048 Zürich
 Tel. 01/432 46 60
 Fax 01/432 46 61
 e-mail: verleih@zoom.ch
 http://www.zoom.ch/verleih

Bester Spielfilm Max-Ophüls Filmfestival Saarbrücken
 Tiger Award Best Film International Film Festival Rotterdam 1998
 Bester Darsteller: Simon Schwarz STARS DE DEMAIN GENEVE



The rich get richer...
 and sometimes
 the poor get richer, too.

DIE SIEBTEILBAUERN

Ein Film von Stefan Ruzowitzky · Österreichische Nominierung für den Auslands-Oscar 1999
 Sophie Rois · Simon Schwarz · Lars Rudolph · Ulrich Wildgruber
 Julia Gschützler · Elisabeth Deck · Tilo Prückner · Susanna Silverio · Kirschin Schwab

Buch und Regie: Stefan Ruzowitzky · Kamera: Peter von Haller · Von Heinz Ebner · Assistenten: Kai Wimmer, Kowalew, Nicole Fischheller, Anne Marie Klein, Georgie Schillingner · Schnitt: Britta Nehler
 Produktion: Christoph Wagner · Musik: Eric Sissle · Herausgeber: Dorothea Krause · Kurt Strocker
 Eine Dör Film Produktion in Zusammenarbeit mit dem ORF und dem Bayerischen Rundfunk.
 hergestellt mit Unterstützung des ORF und der Landesmedienanstalt Baden-Württemberg

L'école de la chair

Regie: Benoît Jacquot
Frankreich 1998

Schule des Begehrens

Pierre Lachat

Dieser Geschichte von einem ungleichen Paar soll ein Roman des japanischen Erzählers Yukio Mishima zugrunde liegen, doch ist das wohl wenig mehr als eine exotische Laune. Aus Fernost hat Benoît Jacquot den Stoff mit den Wurzeln nach Paris umgetopft, er hat ihn zudem aus den Vierzigern in die Jetztzeit verlegt und poliert ihn auch sonst in allen Teilen zu einer Fabel im klassischen französischen Stil heraus. Höchstens im Vorbeigehen deutet er ein paar Verneigungen vor *shabu-shabu*, strengem kahlem Interieur und sonstigen Abzeichen japanischer Kultur an.

Die elegante Dominique (Isabelle Huppert) holt sich gegen Begleichung seiner Schulden von 35'000 Francs einen derb sinnlichen früheren Stricher und Halbstrolch, den Parvenu Quentin (Vincent Martinez) unter Dach und Decke. Nach einer wechselvollen Halbromanz knapp an der Grenze zur Liebesaffäre wird sie von dem Beischläfer, der ihr Sohn sein könnte, verlassen, und zwar zugunsten der Tochter ihrer Freundin, einer Dame aus der feineren Gesellschaft. Die Heldin sinkt in ihre alte Einsamkeit zu-

rück, während ihr schöner Gigolo ehelicht, sich fortpflanzt und sozial eine (minime) Stufe höher steigt.

Die raffinierteren Qualitäten der Mär ergeben sich aus den tiefen, aber letztlich produktiven Missverständnissen, welche die Handlung vorantreiben. Dem ungleichen Paar geht wohl selber nie restlos auf, was sie und er über das Nächstliegende und Offensichtliche hinaus wirklich voneinander erwarten. Denn nur an der Oberfläche kommt es Dominique auf Hingebung und Leidenschaft an, benötigt Quentin das Geld und die Beziehungen.

Die beiden begreifen einzig: Das, was als ungeschminkter Fall von männlicher Nobelprostitution gedacht war und auch als solcher enden müsste, wächst sich zu etwas merklich anderem aus. Am ehesten ähnelt es wohl einer Beziehung zwischen Mutter und Sohn. Und als solche scheinen Dominique und Quentin einander auch zu erkennen. Will sie für ihn sorgen, so liesse er es gern geschehen, wenn es bloss nicht so verflixt verpflichtend wäre. Die zwei hätten Anlass genug, einander zu quälen, wenn nicht umzubringen, sie unterlassen's aber aus einer Art von Zu-

neigung wider Willen. Lieber hintergehen sie einander aus einer Art von falscher Rücksicht.

Auf diese Weise kehrt die Affäre beispielhaft die enttäuschten Wünsche und Phantasien, die Hilflosigkeit und Unerfahrenheit der beiden Protagonisten hervor. Um ein Haar formieren sich Mutter und Sohn zum Paar, aber es bleibt bei einem, das nie ganz zu dem werden kann, was es sein möchte. Sie sind dazu verurteilt, einander zu verlieren, ganz gleich, was sie anfangen, um es zu verhindern. Und so lernt Quentin die ersten wirklichen Lektionen seines Lebens, Dominique bereits ihre letzten. Er holt schon mal vor, was sie erst noch nachzuholen hat.

Die streckenweise allzu glatte, kalkulierte Inszenierung Jacquots, seine Genauigkeit und sein vornehmer Geschmack müssten sich zu einer hohlen, gezierten Stilübung zusammenfinden, wäre da nicht Isabelle Huppert, Madame Bovary in Person, eine der führenden Filmschauspielerinnen Europas. Ihre Interpretation der unerfüllten, beschränkten, passiven und verdorrten, aber dann doch wieder so resistenten Dominique,

die immer nur dann weiss, was sie will, wenn es ihr auch garantiert zusetzen wird, katapultiert den Film über die Strecke.

Die wenigen Tränen, welche die Mimin zu vergiessen hat und die auf ihrem kühlen, breiten, weissen Gesicht wie mit Glycerin aufgemalt wirken, sind gerade darum so ergreifend, weil Huppert sonst nie wirkt wie jemand, der hilflos würde losflennen wollen. Man sieht, sie kann dem Sentiment gar nicht wirklich stattgeben, sie ist geniert von so viel Eindeutigkeit. Aber es ist gerade die Spannung zwischen der gewahrten und der verlorenen Contenance, die ihre Auftritte hinreissend macht. ■



Vincent Martinez
Isabelle Huppert