Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 51 (1999)
Heft: 5

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

Au cœur du mensonge

Die Farbe der Lüge

Regie: Claude Chabrol
Frankreich 1998

Franz Ulrich

In einem Wald bei St. Malo an der bretonischen Küste wird die zehnjährige Elïse missbraucht und ermordet aufgefunden. Der schrecklichen Tat verdächtigt wird der Maler René (Jacques Gamblin), der dem Mädchen Privatstunden im Zeichnen gegeben und es als letzter lebend gesehen hat. René ist Zeichenlehrer geworden, weil sich seine Bilder nicht gut verkaufen. Er hinkt wegen einer durch einen Unfall verursachten Beinverletzung, er ist wortkarg, verschlossen, voller Selbstzweifel – ein verbitterter Künstler, der seine Ambitionen nicht verwirklichen konnte. Er lebt mit seiner Frau Viviane (Sandrine Bonnaire) in einem bescheidenen, abseits des Ortes einsam am Meer gelegenen Haus. Ohne die Hilfe und aufopferungsvolle Zuwendung von Viviane wäre er offensichtlich verloren. Er ist sich bewusst, dass nur sie ihn vor dem Abgrund retten kann, in den er täglich zu stürzen droht. Aber schon bald kommt einem als Zuschauer die Beziehung der beiden vor wie in Watte verpackt. Vieles scheint zwischen ihnen in der Schwebe, verschleiert und verdrängt.

Ein Aussenseiter wie René ist in einem solchen Fall geradezu zum Verdächtigen prädestiniert. Er wird denn auch als Erster von der jungen Polizeikommissarin Frédérique Lesage (Valeria Bruni-Tedeschi) in die Zange genommen. Diese Lesage mit der hohen Stimme und dem undurchsichtigen Pokerface ist eine irritierende Figur: Sie absolviert ihre Fahndungsarbeit mit ebenso sanfter wie sturer Hartnäckigkeit, ohne sich von irgendwem in die Karten blicken zu lassen. Unterstützt wird sie dabei vom Ortspolizisten Loudin (Bernard Verley), der sich in dieser kleinen Welt wohlanständiger Bürger bestens auskennt.

Schützend stellt sich Viviane vor ihren Mann, um die Verdächtigungen abzuwehren. Sie ist sich völlig im Klaren, dass René ohne sie zerbrechen würde, spürt aber auch, dass ihr seit dem Unfall veränderter Mann mit seiner Bitterkeit, seiner gesamten negativen Ausstrahlung allmählich zur Gefahr für ihre eigene Lebenskraft wird. Sie muss auf der Hut sein, um nicht in Renés Abgrund aus Enttäuschung und Verzweiflung mitgerissen zu werden. So ist sie einem Flirt mit dem Medienstar und Erfolgsschriftsteller Desmot (Antoine de Caunes) nicht abgeneigt. Seine Schmeicheleien und sein Hofieren sind Labsal für ihr Selbstwertgefühl. Aber das schäbige Techtelmechtel mit dem Windbeutel wird zur grossen Enttäuschung. Und für René, dem Vivianes Faible für Desmot nicht entgeht, gerät mit dem drohenden Verlust seines einzigen Haltes die Welt ins Wanken. Da erschüttert ein zweiter Mord die Kleinstadt. Und wieder ist René der Verdächtige ...

Jacques Gamblin
Sandrine Bonnaire

Auch mit seinem 51. Film bleibt Claude Chabrol seinem zentralen Thema treu: der Entlarvung von Fassaden und Lügen der Bourgeoisie. Wie muss er diese Bourgeoisie lieben, dass er ihr seit über 40 Jahren in den meisten seiner Filme immer wieder den Spiegel vorhält, um zu zeigen, wie unter einem Deckmantel aus Heuchelei Bosheit und Lüge ihr Unwesen treiben. In «Au cœur du mensonge» erzählt er eine Kriminal-, Ehe-, Rivalitäts- und Provinzgeschichte, in der alle möglichen Formen von Lüge zum Vorschein kommen. René und Viviane sind sich zwar in grosser Liebe zugetan, in der sich aber Misstrauen eingenistet hat, sich Brüche zeigen: René verheimlicht Viviane, was er wirklich fühlt und denkt, Viviane erzählt ihm nicht, was sie tut. Die Polizeikommissarin hat sich eine Maske aus Naivität aufgesetzt, um die Wahrheit herauszufinden. Desmot ist ein Popanz aus Verlogenheit. Und die Kleinbürgerin Bordier (gespielt von der wunderbar aufgetakelten Bulle Ogier) muss erfahren, dass der Mann (Noël Simsolo), an dessen Seite sie seit Jahren lebt, jemand anderer ist, als sie bisher glaubte.

Eigentliche Handlung gibt es in diesem Film sehr wenig, schon gar keine spektakuläre. Vieles bleibt unausgesprochen, ungeklärt. Einmal mehr zeigt sich Chabrols Meisterschaft, seine Figuren nicht verbal, sondern durch Mimik und Gestik sprechen zu lassen. In den Auslassungen, Zeitsprüngen und wechselnden Rollenperspektiven der Hauptfiguren wird eine Erzählstrategie sichtbar, die den souverän und scheinbar lässig inszenierten Film selbst zu einem Werk voller Andeutungen und Halbwahrheiten machen. Dabei kann man sich des Eindrucks nicht ganz erwehren, dass in diesem Stoff ein viel grösseres Potential an Dramatik und Leidenschaft stecke. Vielleicht war die kühle Distanz jedoch Absicht, um die Geschehnisse möglichst alltäglich erscheinen zu lassen. Höchst beeindruckend aber sind jedenfalls die beiden Hauptdarsteller Sandrine Bonnaire und Jacques Gamblin, die ihre Rollen sehr subtil und mit feinsten Nuancen spielen. Und wenn die Bonnaire lächelt – sie tut es häufiger als in den meisten ihrer bisherigen Filme – scheint jedesmal die Sonne aufzugehen. ■

La vie sur terre

Regie: Abderrahmane Sissako
Mali/Frankreich 1998

Life on Earth

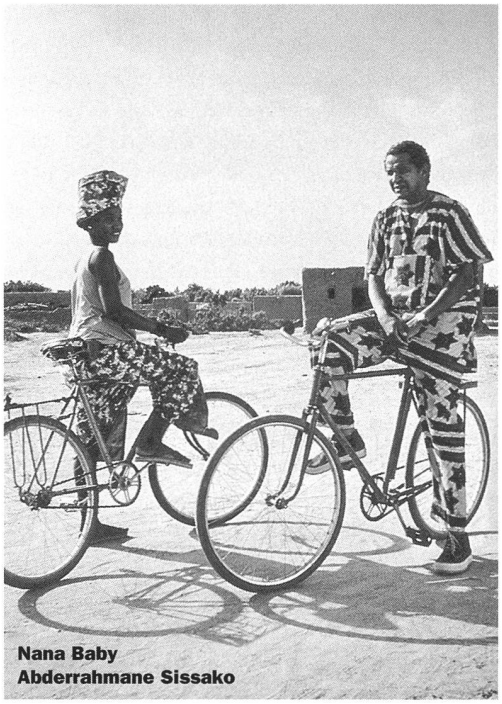
Judith Waldner

31. Dezember 1999, Sokolo, ein kleiner Ort in Mali. Der in Frankreich lebende Dramane (Regisseur Abderrahmane Sissako selber) hat beschlossen, hierher zu reisen, seinen Vater (Mohamed Sissako) zu besuchen. Er hat ihm geschrieben, er wolle kommen, um das Leben in Sokolo zu filmen.

Sissako, 1961 in Mauretanien geboren, ist einer von insgesamt zehn Regisseuren, welche für das Projekt «Collection 2000 vue par ...» einen Film realisiert haben (vgl. S. 12). Während die anderen Beteiligten mehrheitlich konventionellere Spielfilme zur Thematik des Millenniumwechsels gedreht haben, hat er – notabene der einzige Afrikaner – eine besondere Form gewählt. Viele Sequenzen seines Films, der ohne Drehbuch entstanden sein soll, wirken wie zufällig eingefangen. Trotzdem ist «La vie sur terre» kein Dokumentarfilm.

Das Postamt, ein Radiostudio, der Stand eines Porträtfotografen, der Arbeitsplatz eines Schneiders, ein Brunnen, staubige Strassen – Sissakos Film spielt an wenigen Plätzen, und jeder kommt immer wieder vor: Der Regisseur hat die Bilder zu einem eindringlichen Kaleidoskop montiert. «La vie sur terre» erzählt keine fortlaufende Geschichte und ist dramaturgisch ohne eigentliche Höhepunkte. Sissako hat vielfach mit Totalen und Halbtotalen gearbeitet, für Nahaufnahmen hat er sich lediglich bei einzelnen, beispielsweise im Postamt oder im Radiostudio spielenden Szenen entschieden.

Das Postamt ist der wichtigste Ort im Film und zweifellos einer der wichtigsten für Sokolo, steht hier doch jedermann ein Telefon zur Verfügung. Hier rufen Leute an, die mit jemanden aus dem Dorf reden wollen, und ein Beamter verspricht, die gewünschte Person herbeizuholen. Will einer aus Sokolo telefonieren, wählt ein anderer Beamter die Nummer, steht während des Gesprächs stoisch daneben, aber auch mit Rat und Tat zur Seite. So will er auch der jungen Nana (Nana Baby) helfen, die einen gewissen Bai erreichen möchte, dessen Nummer jedoch nicht weiss. Also ruft der Beamte jemanden an, der den Gesuchten kennen könnte. Doch die Verbindung harzt – wie auch andere Telefonate nur unter Schwierigkeiten zustande kommen –, Nana muss irgendwann aufgeben. Niedergeschlagen sitzt sie vor dem Amt neben ihrem Velo. Später pumpt sie dessen Räder auf, und nochmals später fährt sie, mit ihrem Koffer auf dem Gepäckträger, von dannen – immer kleiner werdend, in die Tiefe des Bildes.



Nana Baby
Abderrahmane Sissako

Ein Ort in Westafrika und der Rest der Welt, ein Ort in Westafrika als Teil der Welt, Kommunikation, Heimat: Um diese Themen kreist «La vie sur terre». Nun bringt Sissako aber keine einfach lesbaren Botschaften auf die Leinwand, verpackt diese vielmehr in eine komplexe Form, tönt vieles nur an. Gekonnt setzt er filmische Elemente ein, beispielsweise den Ton. So sind im Off einerseits immer wieder intellektuelle und zugleich poetische Texte (zum Beispiel Auszüge aus Aimé Cesars «Discours sur le colonialisme» oder «Cahiers d'un retour au pays natal») zu hören, andererseits ab und zu ein französischer Radiosender, auf dem hastig wirkende Stimmen über den Millenniumwechsel sprechen. Dieser Sender alleine macht deutlich, dass auch in Sokolo, wo das Leben seinen gemächlichen Lauf nimmt, in wenigen Stunden ein neues Jahrtausend beginnt beziehungsweise – am nächsten Tag – begonnen hat. Neben Worten spielt die Musik in Sissakos Film eine Rolle, zumal sie nicht einfach unterstreichend daherkommt: Neben afrikanischen Stücken sind europäische Kompositionen (unter anderem von Schubert) oder asiatisch anmutende Klänge zu hören, welche kontrapunktisch zu den Bildern von Sokolo stehen und – simpel gesagt – antönen, dass der Ort in Westafrika zur Welt gehört.

«La vie sur terre» ist mehrheitlich mit einer spärlich bewegten Kamera aufgenommen, die Aufnahmen sind schön komponiert, die Farbe der gelben Erde herrscht vor. Weil der Film nicht auf dramaturgische Spannung setzt, wirkt er zu Beginn eher monoton, so dass man sich fast schon fragt, was man mit diesen Impressionen anfangen soll, welches die Intention des Regisseurs gewesen sein könnte. Doch mit fortlaufender Dauer entwickelt «La vie sur terre» eine zunehmende Dichte, schält sich eine innere Wahrheit aus den Bildern.

Sissakos Beitrag zur «Collection 2000 vue par ...» ist eine Art meditatives Gedicht, ein stiller und poetischer Essay, der Kopf und Herz anspricht, der nachwirkt. ■

Bulworth

Regie: Warren Beatty
USA 1998

Franz Derendinger

Tim Robbins hat 1992 in seinem Regieerstling «Bob Roberts» (ZOOM 10/92) gewissermassen sich selbst auf eine schräge Wahlkampftour geschickt. Ein rückwärts gewandter Ehrgeizling bewirbt sich um einen Sitz im Senat und tritt zu diesem Zweck als *singing politician* auf. Um zu beweisen, dass er nicht von gestern ist, bedient er sich hemmungslos im Gemischtwarenladen einer kommerzialisierten Protestkultur. «Some people will work, some simply will not, but they'll complain and complain and ...» Im rotzigen Stil des Rocksängers fordert er die Abschaffung sozialer Hängematten. Anfangs der neunziger Jahre war das eine reichlich schrille Realsatire auf die postmoderne Wirklichkeit im Politbusiness; am Ende des Jahrzehnts ist sie von der Realität eingeholt. Da erstaunt uns eine solche Vermischung der Gegensätze kaum noch; denn in unserer definitiv schon multiplen Gesellschaft gelten die heimeligen alten Oppositionen ja als aufgehoben.

Jay Bulworth (Warren Beatty) ist nun Warren Beattys Antwort auf Bob Roberts. Seines Zeichens demokratischer Senator in Kalifornien, hat er sich von seinem opportunistischen Wahlkampfleiter Murphy (Oliver Platt) auf eine konservative Kampagne festlegen lassen. Nach der Analyse dieses Trendsurfers drängt es den Zeitgeist nämlich entschieden vorwärts in die Vergangenheit. So versprüht Bulworth in quicken 20-Sekunden-Spots Millenniumsgeist und verscherbelt im Übrigen das neokonservative Potpourri aus Familienwerten, liberaler Kürzungspolitik und dem Lobgesang auf Selbstverantwortung.

Doch der Film ist längst gerissen, der Senator völlig down; er schafft ganz einfach den Spagat zwischen Sein und Schein nicht mehr. Was er ideologisch zelebriert, hat schlicht nichts mehr zu tun mit seiner Wirklichkeit und dem eigenen Empfinden. Seine Frau findet gerade noch knapp Zeit für einen Fototermin; dem rechten Glauben an liberale Wunderkuren stehen wohl die Restbestände politischer Überzeugungen im Weg. Seit Tagen hat er weder geschlafen noch gegessen und zappt sich im Büro apathisch durch die Kanäle. Er will nicht mehr. So heuert er einen Kontrakt-Killer an, um sich wenigstens einen angemessenen öffentlichen Abgang zu verschaffen.

Doch dadurch wird alles anders: Unter den Bedingungen eines politischen Seins zum Tode findet er seine Lebensgeister wieder und zudem auch zurück zu seinen moralischen Wurzeln. Bulworth flippt aus! Bei den folgenden Auftritten und Empfängen hält er sich weder an Protokoll noch Etikette; er küsst Gäste auf die Glatze, spricht mit vollem Mund und lässt die wohlvorbereiteten Reden sausen. Das rhetorische Millenniums-Geschwafel leiert er noch lustlos herunter, überfliegt dann kurz die Skripts seines trendergebenen Murphy und sagt schliesslich frei heraus, was Sache ist: zum Beispiel, dass ihn die Versicherungslobby finanziell unterstützt, damit er hilft, ein für sie ungünstiges Gesetz zu Fall zu bringen.

Seine Umgebung ist ebenso ratlos wie entgeistert, vor allem aber hektisch darum bemüht, all die Fettnäpfchen wieder glattzustreichen, durch die ihr Mann fortwährend tanzt. Doch dieser Drive bringt Bulworth auch neue Fans; nach einer Rede im Schwarzenviertel von L. A. bieten sich ein paar junge Frauen spontan als Wahlhelferinnen an – darunter auch Nina (Halle Berry), eine Art von postfeministischer Aktivistin.

Es gibt also ein Leben nach der Politik, und zwar ein eminent politisches. Nachdem er sich durch sein *going out* einmal aus der institutionellen Käseglocke heraus katapultiert hat, sieht Jay Bulworth die Welt buchstäblich von der anderen Seite. Seine Wähler sind keine abstrakte Masse, keine statistischen Operanden, sondern Menschen aus Fleisch und Blut, die konkrete Anliegen – und mitunter sogar Spass am Leben – haben. Nun lernt er ihre Sorgen kennen, dadurch aber auch ihre Ausdrucksmittel verstehen, deren Direktheit seine Kaste verabscheut, weil sie Offenheit instinktiv als obszön empfindet. Der Senator jedoch entdeckt den rhythmischen Sprechgesang und den Strassenslang der Schwarzen als adäquates Medium für seine neue Botschaft. In einem Club gibt er sich, wie

Warren Beatty (rechts)

Halle Berry
Warren Beatty

sein Zeremonienmeister bejammert, «nicht-legalen Aktivitäten» hin, wobei er sogar wirklich und wahrhaftig inhaliert.

Beim sensationsgeilen Medienumfeld kommt diese durchgeknallte Tour an. Der Volksvertreter in Hip-Hop-Kluft ist ein potentieller *shooting star*, avanciert zumindest kurzfristig zum *event*, das quotenmässig selbst Präsidentschaftsanwärter in den Schatten stellt. Und sogar Murphy, der in schierer Verzweiflung einige Nasen voll Koks reingezogen hat, dämmert nun, was sich mit diesem Image alles anfangen lässt. So nimmt er den Wahnsinn für Methode und stylt die Wahlkampfstrategie Hals über Kopf auf unkonventionell. Jetzt läuft es ausgesprochen gut für den Aussteiger. Wenn da nur nicht irgendwo im Hintergrund der Auftragskiller wäre ...

Tim Robbins ist mit seinem Film von 1992 eine gescheite Entlarvung jener Attitüde gelungen, die unverhohlenes gesellschaftspolitisches Rollback unter pseudoprogressivem Firlefanz versteckt. Aufklärung dieser Art liess sich damals auch noch leichter bewerkstelligen, denn die traditionellen politischen Begriffsregister waren um einiges intakter als heute und entsprechend sensibler für vollständig absurde Widersprüche. Nach nunmehr zehn Jahren neoliberaler Verwertung aller Werte können wir eh nicht mehr sagen, was oben und was unten ist. Bob Roberts jedenfalls würde sich bei uns echt wohlfühlen.

Warren Beatty

Deshalb vielleicht versucht Warren Beatty, mit seinem Helden einen andern Weg zu gehen: Der schmückt sich ja nicht zynisch mit den Bälgen einer Protestkultur, mit der ihn rein gar nichts verbindet – im Gegenteil; er gibt gewissermassen den Rap denen zurück, die ihn erfunden – und in der Tat genug Grund zum Protestieren – haben. Aber dieser Weg *back to the roots of 68*, zurück in eine gewiss nicht heile, aber politisch wenigstens überschaubare Welt, ist alles andere als einfach – schon gar im spätmodernen Spiegellabyrinth. Darin haben sich Senator Bulworth und seine geistigen Väter gegen Schluss denn auch ordentlich verlaufen. Die Auflösung des Plots ist in ihrer naiven Ethno-Romantik schlicht zu simpel. Weil so einfache Wahrheiten kurz vor dem Millennium nicht mehr zu haben sind, muss der Geist von 68 in «Bulworth» zuletzt ein blosses Gespenst bleiben – allen gegenteiligen Beschwörungen zum Trotz. Die grosse Befreiung von den Rändern der Gesellschaft her kann uns Warren Beatty nicht ernsthaft in Aussicht stellen; doch subjektiv wirkt seine Veralberung medialer Polit-Rituale in diesem von Beatty selbst fulminant inszenierten und gespielten Film allemal befreiend. ■

West Beyrouth

Regie: Ziad Doueiri
Frankreich/Libanon/Belgien/Norwegen 1998

Christoph Rácz

Durch eine Super-8-Kamera beobachten junge Libanesen einen Luftkampf über ihren Köpfen. Da ruft die Schulleiterin zur Ordnung, die Kinder müssen sich für die Nationalhymne aufstellen – für die Marseillaise. Denn obwohl arabischer Abkunft, gehen viele dieser Jugendlichen als Kinder von Eltern der gehobenen Mittelschicht in die französische Schule im Osten Beiruts. Tarek (Rami Doueiri) hat seine eigenen Ideen, damit umzugehen: Heimlich schleicht er sich mit einem Megafon auf die Galerie und erntet mit der libanesischen Nationalhymne den Jubel seiner Mitschülerinnen und Mitschüler.

Es ist April 1975, und es ist Tareks letzter provokativer Streich in der Schule. Von einem Fenster aus wird er kurze Zeit später Zeuge eines brutalen Massakers an palästinensischen Buspassagieren. Wenige Tage darauf beginnt der Bürgerkrieg, und eine Demarkationslinie trennt die Bewohnerinnen und Bewohner des christlichen Ost- vom arabischen West-Beirut – der Weg zu Tareks Schule ist versperrt.

Der libanesische Regisseur Ziad Doueiri, der in jenem Jahr zwölf Jahre alt wurde, hat mit «West Beyrouth» einen autobiografischen Film gedreht, der aber weit über die persönlichen Erinnerungen hinaus viele Geschichten verwebt und auch politische Stellungnahmen einbezieht. Das beginnt nur schon beim Titel: Die Kombination zweier Schreibweisen – des englisch geschriebenen «West» und des französisch geschriebenen «Beyrouth» – verweist auf die Haltung der beiden europäischen Nationen, die den Libanon als Zankapfel und nicht als Aufgabe zur Friedenssuche betrachteten.

Im Zentrum von Doueiris Film steht jedoch das Erwachsenwerden seines Protagonisten Tarek, den er von seinem eigenen jüngeren Bruder Rami spielen liess. Mit Tarek und dessen bestem Freund Omar (Mohamad Chamas) hat Doueiri zwei kontrastierende Charaktere geschaffen – träumerisch und naiv der eine, pragmatisch und wachsam der andere –, die von ihren jungen Darstellern überzeugend vital und vielschichtig gespielt werden. Doueiri gelingen einige der schönsten Szenen in der Darstellung dieser Freundschaft, wenn er sie mit seiner dezidiert toleranten Haltung verknüpft: Tarek und Omar gehen bei Sonnenschein über einen Markt, während auf der Tonspur ein Hit des damaligen Soul-Stars George MacCrae läuft. Wichtiger als die westliche Musik ist allerdings die Zeichnung von Tareks Eltern, die sich im Chaos des Krieges ihre Liebe nicht zerstören lassen und ihre liberale Haltung nicht aufgeben, sich nicht fanatisieren lassen.

Mohamad Chamas
Rami Doueiri

Dass Tareks erste Liebe May (Rola Al Amin), die im selben Haus wohnt, wie er, eine Christin ist, wird ihm erst bewusst durch die Reaktionen seiner Umgebung: eines radikalisierten Schulkameraden, der ihn als Verräter beschimpft, und von Omar, der ihr, die politisch ebenso unschuldig ist wie Tarek, zumindest rät, ihr goldenes Kreuz nicht zu offensichtlich zu tragen.

Es ist ein grosses Verdienst des Regisseurs, dass er seinen Film entlang dieser Liebesgeschichte nicht in eine süssliche Romanze abgleiten liess. Im Gegenteil: Die Erzählung, die grundsätzlich den chronologischen Ereignissen folgt, gewinnt hier durch Zeit- und Handlungssprünge an Authentizität und Glaubwürdigkeit, und durch neue, irrationale Erzählelemente wird die beklemmende Stimmung einer Stadt im Kriegszustand spürbar. Der Wegfall kitschiger Elemente und stereotyper Dramatisierungen machen offensichtlich, dass es dem Regisseur gelungen ist, aus seinen Filmstudien in den USA positive Einflüsse mitzunehmen. Der Film ist schnell geschnitten, erzähllogisch konsequent kadriert und mit vorwärtstreibender Musik von Stewart Copeland (Schlagzeuger der ehemaligen Rockband «The Police») versehen.

Dass sich sein Alter Ego Tarek vor allem an seine private Historie erinnert, arbeitet Doueiri durch gezielte Einmontage von Super-8-Material heraus. Wie aus einem Albtraum wirken die Bilder von der Gewalt in den Strassen, abgefilmt aus Nachrichtensendungen oder Dokumentarfilmen. Aber auch Tareks Erinnerungen an glücklichere Zeiten scheinen zum Schluss des Films auf. In ihnen deutet sich ein anderes Erwachsenwerden des Protagonisten an, der lernt, private mit politischer Geschichte zu verbinden und zur Verbesserung der einen die Veränderung der anderen anzustreben. ■

Hilary and Jackie

Regie: Anand Tucker
Grossbritannien 1998

Pierre Lachat

Manche wahre Geschichte ist fürs Kino entweder zu banal oder zu ausgefallen. Kein besonnener Szenarist würde zum Beispiel die farbigere von zwei Heldinnen (und Schwestern) in der Blüte ihrer Jahre erkranken und wegsterben lassen, um dann die blassere zur Hinterbliebenen zu erheben. Einem solchen Hergang fehlt es nach allen Regeln eines zünftigen Skripts an Motivation. In keinem solid fabulierten Film kommt der Held ohne einleuchtende Notwendigkeit ums Leben. «Thelma & Louise» (ZOOM 22/91) lässt seine beiden Protagonistinnen ihr Ende gleichzeitig finden. So verlangt es eisern die zweckmässig-elegante Sinnfälligkeit erfundener Handlung.

Auch hätte jeder Autor die Idee als herbeigebogen verworfen, Hilary und Jackie, die beiden Schwestern sollten sich den Mann der einen teilen. Auf keinen Fall liesse sich eine solche Vorstellung mit der erzählerischen Eigendynamik von «Thelma & Louise» vereinbaren. Doch trippeln wahre Geschichten eben leichtfüssig über die Vorbehalte des bloss Wahrscheinlichen hinweg. Und die hinterhältige Realität zeichnet gern das vor, was die Fiktionsfabrikanten gar nicht erst aufsetzen, weil sie's selbst nicht glauben. Es braucht die wahren Geschichten, weil sich ihre Plausibilität so oft aus der Verkehrung des Gewohnten in sein Gegenteil ergibt.

Und auf eben diese Weise macht «Hilary and Jackie» gerade das spannend, was auf den ersten Blick nichtssagend scheint. Eine von den zwei Schwestern wird als die (natürlich historische) Konzertcellistin Jacqueline du Pré berühmt. Sie tritt in sämtlichen Metropolen auf, heiratet einen fast noch gefragteren Pianisten (Daniel Barenboim), bekommt aber Multiple Sklerose (MS), muss das Spielen aufgeben und geht zugrunde, während die andere in provinzieller Zurückgezogenheit alt wird. Und Regisseur Anand Tucker macht auch glaubwürdig, was bemüht wirken könnte: Jackie, die weltläufige, todgeweihte Preziöse, vernascht den Mann Hilarys. Das unromantische Landei vermag selbst diesen Wunsch dem exzentrischen Schwesterherzen nicht abzuschlagen.

Emily Watson
Rachel Griffiths

Das alles ist oder wirkt authentisch, weil wir wissen, nur ein plumper Szenarist, ein talentloser Kitschbruder hätte es sich so aus den Fingern gesogen. Ob tatsächlich alles so war, wie es Hilary du Pré in ihrem Buch «A Genius in the Family» verzeichnet, ist nebensächlich. Gerade in seinem Mangel an Plausibilität riecht der Film förmlich nach jener biografischen Unbestreitbarkeit, die sich keinen Deut um die Prinzipien der Filmdramaturgie schert. Wir glauben's, fast religiös, weil's absurd ist.

Die Nebenfiguren sind nur angetippt (zum Teil aus rechtlichen Gründen), aber wen kümmert's? Tucker konzentriert sich auf die Titelheldinnen, kraftvoll gespielt von Rachel Griffiths und Emily Watson, und auf die gegensätzliche Entwicklung des Geschwisterpaars vor dem Hintergrund der Musik, die er in klassische Formen des Films fasst. Einzelne Kapitel werden doppelt aufgerollt, anfangs aus der Sicht Hilarys, später – versetzt – aus der Sicht Jackies. Die Kamera kann dann nach vielen Minuten wieder an die gleiche Stelle und in die gleiche Szene zurückkehren, nur auf die andere Seite einer Tür, die sich öffnet. Wie Jacqueline du Pré sich entfaltet und zerfällt, gerät zur luziden Studie über die Blindheit des Geschicks, das Gaben so willkürlich gewährt wie beliebig entzieht.

Zufällig, unbedacht, dumm, so schnurrt die wirkliche Welt ab. Von Tragik nicht die Spur. Tragik ist etwas, was schon wieder einen Sinn ergeben und höhere Fügung, ja höhere Gerechtigkeit suggerieren müsste. Jackie erkrankt und stirbt ohne einleuchtende biografische oder dramaturgische Notwendigkeit. Hilary ist nicht klüger geworden, wenn sie ihre Schwester zu Grabe trägt. Wo die meisten Kinogeschichten (bewusst oder unbewusst) dem Unfassbaren eine griffige Fassung zu verpassen versuchen, da überlässt Anand Tucker die Dinge getrost ihrem spezifischen Gewicht. Die Schwerkraft lenkt sie, ganz banal und ganz ausgefallen, auf den Pfad, dem sie nun einmal so gerne folgen. ■

Buffalo '66

Regie: Vincent Gallo
USA 1998

Susan Fina

Billy Brown (Vincent Gallo) wird nach fünf unschuldig abgesessenen Jahren mit einem drückenden Problem aus dem Gefängnis entlassen: Er muss auf die Toilette, und zwar unbedingt. «Buffalo '66» beginnt mit einer WC-Suche, deren Komik von einer verzweifelten Traurigkeit gedämpft wird, die mit Billy Brown durch den ganzen Film zieht.

Der 38jährige Gallo spielt den verletzten, leicht verrückten Billy zutiefst überzeugend. Er führte zudem in «Buffalo '66» erstmals Regie, schrieb zusammen mit Alison Bagnall das Drehbuch, und auch die Filmmusik ist fast durchgehend von ihm (vgl. S. 5). Dieses «Gallo-Konzentrat» macht aus dem Film ein kleines, persönliches Meisterwerk, zumal Gallo selber betont, dass der Film in mancherlei Hinsicht autobiografisch sei.

In Billys Leben scheint keine Sonne. Nach der Entlassung hegt er Kamikazepläne. Anno dazumal wanderte er schuldlos für das Verbrechen eines anderen ins Gefängnis, um damit seine Spielschulden abzuzahlen, die ihm der Footballer des Teams seiner Heimatstadt Buffalo mit seinem miserablen Spiel eingebrockt hat. Jetzt will er sich dafür rächen. Billy plant, erst ihn und dann sich selber zu erschiessen. Vorher zieht es ihn aber zu den Eltern, um ihnen irgendein Märchen als Erklärung für seine Abwesenheit aufzutischen. Als er verkrampft auf die Toilette einer Tanzschule schleicht, trifft er auf Layla (Christina Ricci). Im hellblauen Seidenkleidchen und mit ihren riesigen, blau geschminkten Augen ist sie der sinnliche Farbtupfer in einem Film, der vorwiegend in schäbig-grauer New-Yorker-Vorstadtkulisse und farblich vergilbten Innenräumen im Stil der siebziger Jahre spielt. In einer rabiaten Blitzaktion kidnappt Billy Layla, um sie seinen Eltern als Ehefrau präsentieren zu können.

Das Geisel-Kidnapper-Verhältnis gestaltet sich von Anfang an atypisch. Layla muss ihren Wagen selber fahren, da Billy keine Gangschaltung bedienen kann.

Vincent Gallo
Christina Ricci

Nach der Entführung bleibt sie cooler als ihr Kidnapper, der sich mit einem Redeschwall vor der freundschaftlichen Vertrautheit schützt, die zwischen ihm und Layla aufkommt. Layla bleibt selber still, himmelt ihn jedoch bald im Geheimen an und sehnt sich nach mehr Nähe: Der reine Horror für den jungfräulichen Billy, der nichts als eine heimliche Jugendschwärmerei vorzuweisen hat und panisch vor amourösen Zweideutigkeiten zurückschreckt.

Der Besuch bei den Eltern verläuft für Billy niederschmetternd: Die footballsüchtige Mutter (im Trainingsanzug kaum wieder zu erkennen: Anjelica Huston) erinnert sich nicht mehr an die Schokoladenallergie ihres Sohnes. Sein Vater (Ben Gazzara), ein vom Sportfanatismus seiner Frau erdrückter Ex-Sänger, wagt kaum, ihm in die Augen zu schauen. Billy sitzt mit Tränen in den Augen am Tisch und erinnert sich – in Rückblenden – an seine Kindheit. An den kleinen Billy, der mit geschwollenem Gesicht vor Schoggikeksen sitzt, an seinen Vater, der kaltblütig sein Hündchen umbrachte.

Die Rückblenden wirken von der Inszenierung her übertrieben harmlos, wodurch die Erziehung der Eltern bitterböse ironisiert wird. Erfahrungen, über die der wortkarge Billy nicht sprechen kann, verbildlicht der Regisseur durchgehend mit filmisch verspielten Mitteln, zum Beispiel mit puzzleartig eingeblendeten Bildern aus der Zeit im Gefängnis oder Zeitlupe-Visionen von Billys Rachegelüsten. Als wäre in Billys Kopf ein virtuelles Fotoalbum, in dem er blättert.

Billy ist hin- und hergerissen zwischen seiner wachsenden Zuneigung für Layla und seinem Seelenschmerz, der ihn allem Schönen der Welt verschliesst. Als er mit Layla in einem Motel übernachtet, unterbricht Billy einen kurzen Moment lang sein bockiges Getue Layla gegenüber: Ihre geduldig erkämpfte, sachte Berührung und Billys «Stillhalten» sind von genau jener Zerbrechlichkeit, die er versteckt in sich trägt. Die Zartheit dieses Momentes stellt Billy vor eine existentielle Wahl.

«Buffalo '66» ist ein wunderbar verrückter Film. Man wagt kaum zu lachen, weil die Traurigkeit des Hauptdarstellers durchgehend bedrückend ist, und befindet sich doch in einem Zustand des Dauerschmunzelns. Dass Billy ein *looser* werden musste, versteht sich bei diesem sozialen Hintergrund von selber. Doch dass er einer bleiben muss, daran wird gerüttelt. «Would you hold me a second?» fragt Billy Layla vor dem Elternbesuch, und wehrt sich, als sie näherrückt: «Don't touch!» So viel Seeleneis kann nur schmelzen, wenn sich Billy, Vergangenem zum Trotz, in die Sonne stellt. ■

Terminus Paradis

Regie: Lucian Pintilie
Rumänien/Frankreich 1998

Christian Jungen

Im obersten Stockwerk eines Sozialbaublocks am Stadtrand von Bukarest: Ein Mann hält ein Mädchen über die Balustrade seines Balkons. Es schaut in die schwindelerregende Tiefe und sagt lachend: «Lass mich doch fallen». Die Szene ist sinnbildlich: Mitou (Costel Cascaval) und Norica (Dorina Chiriac) gehören zu jener Armenschicht Rumäniens, die nichts mehr erschreckt, weil sie ganz einfach nichts zu verlieren hat. Mitous Lohn als Schweinehirt reicht nicht einmal, um Wasser und Strom zu bezahlen, und Norica kann sich mit ihrem Job als Kellnerin nur über Wasser halten, weil sie ihren Patron auch im Bett bedient.

Mitou und die minderjährige Norica haben sich zufällig kennengelernt, und nach einem *one-night-stand* wissen sie, dass sie eigentlich zusammen bleiben möchten. Doch bereits die erste lange Kameraeinstellung, welche einem Film von Abbas Kiarostami entnommen sein könnte, bringt die Unmöglichkeit ihrer Liebe zum Ausdruck. Die beiden stehen auf verschiedenen Seiten einer stark befahrenen Strasse. Sie können nicht aufeinander zugehen, die Worte, die sie sich zurufen, gehen im Lärm unter.

Später stellt sich heraus, dass sich Norica bereits ihrem Chef versprochen hat, und Mitou für zwei Jahre in die Armee eingezogen wird. Dort hofft er, seinem Underdogdasein entrinnen zu können. Doch statt aufzusteigen, muss er im Dreck «herumfüseln». Je mehr Repression Mitou erleidet, desto stärker verinnerlicht er sich die Regeln von Gewalt und Drohung. Er lernt mit Waffen umzugehen und setzt diese dazu ein, mit Norica durchzubrennen.

Regisseur Lucian Pintilie hat die Geschichte dieses *amour fou* mit einfachen filmischen Mitteln realisiert. Die Farben sind matt, wie bei einem Fernseher mit defekter Bildröhre, und die Sequenzübergänge erfolgen über abrupte Schnitte, die genauso unberechenbar sind wie Mitous Handlungen. Der (Schnitt-)Rhythmus verleiht der Geschichte etwas Fatalistisches, die Wendungen ins Negative erscheinen stets naturgegeben und abschliessend. Zwischen den Szenen bleibt keine Zeit, um Handlungsschritte in Frage zu stellen. Gegen diese scheinbar naturgemässe Hegemonie des Schlechten setzt sich Mitou kompromisslos zur Wehr.

Lucian Pintilie hat seine Hauptfigur erklärtermassen autobiografisch angelegt und ihr jene rebellischen Züge verliehen, welche er in seiner Heimat vermisst. «Das Leben in Rumänien ist die reine Apokalypse», sagt er, «und es ist verrückt, wie sich alle an sie gewöhnt haben.» Mitous instinktiver Kampf für mehr Freiheit führt in die Isolation, genauso wie einst das politische Engagement des Regisseurs. Als seine Arbeiten in Rumänien verboten wurden, sah sich Pintilie gezwungen, nach Frankreich zu emigrieren. Erst nach der Revolution von 1989 kehrte er wieder in seine Heimat zurück, wo er mit «Le chêne» (1992), «Un été inoubliable» (1993) und «Trop tard» (1995) – produziert vom Franzosen Marin Karmitz – eine Trilogie «der verlorenen Hoffnung» schuf.

Dorina Chiriac

Trotz dem gezeigten Elend und der animalischen Gewalt ist «Terminus Paradis» kein bedrückendes Sozialporträt geworden. In einer Welt voll schicksalsergebener, meist resignierter Charaktere versprühen Mitou und Norica Vitalität. Ihre verhängnisvolle Eigensinnigkeit erinnert an die Helden aus Ken Loachs Filmen, und ebenso wie diese erobern sie die Herzen der Zuschauer mit kratzbürstigem Humor. Eine Entdeckung ist die Schauspielerin Dorina Chiriac, welche bei ihrem Leinwanddebüt Norica kraftvoll als lasziv-verspieltes Teenager-Girl spielt, das auch gerne einmal eine A-cappella-Nummer der Spice Girls zum Besten gibt.

Die Geschichte, welche in den stickigen Strassen von Bukarest beginnt, führt schliesslich zu jener paradiesischen Endstation, auf die der Titel verweist. In einer langen Plansequenz geht Norica mit Mitous Sohn in den Armen auf eine abgelegene Landkapelle zu. Die Farben sind nun kraftvoller, friedlich peitscht der Wind über die Felder. Der Kampf hat sich gelohnt, die nächste Generation geht einer schöneren Zukunft entgegen, scheint die Einstellung zu sagen. Sie ist das letzte Steinchen in einem berührenden Mosaik, das der Rebellion der Unterdrückten ein Denkmal setzt. ■

Dong
The Hole

Regie: Tsai Ming-liang
Taiwan/Frankreich 1998

Roger Fischer

Der Neue Taiwanesische Film der achtziger Jahre, mit seinen zwei bekanntesten Vertretern Hou Hsiao-hsien und Edward Yang, erhielt zu Beginn der Neunziger neue Impulse durch die «Zweite Neue Welle» der jüngeren Regisseure. Stark vereinfacht gesagt, zählte nun weniger die Geschichtsaufarbeitung der Guomindang-Diktatur Chiang Kai-sheks als die Auseinandersetzung mit der urbanen Jugend von heute, weniger die gesellschaftlich relevanten Themen als die ganz persönlichen Obsessionen der Regisseure. Tsai Ming-liangs Filme sind wohl das beste Beispiel für diesen neuen Typ von Kino aus Taiwan.

In seinem Debütfilm «Ching shao nien na cha» (Rebels of the Neon God, 1992) stützte er sich denn auch auf Erfahrungen, die er sich als Drehbuchautor von Jugendprogrammen des Fernsehens erworben hatte und schuf einen Film, der offen das ziellose Herumschweifen, das sexuelle Begehren, die Kommunikationsunfähigkeit der Jugend Taibeis (frühere Schreibweise: Taipeh) deutlich machte. 1994 folgte «Aiqing wansui» (Es lebe die Liebe), der in Venedig mit dem Goldenen Löwen ausgezeichnet wurde, und 1996 «He liu» (Der Fluss, der in Berlin den Silbernen Bären erhielt. Nun folgt «Dong», ein Auftragsfilm, Teil der französischen Serie «Collection 2000 vu par…», die den Übergang ins nächste Jahrtausend thematisiert.

Seit seinem ersten Film hat Tsai Ming-liang sein Hauptthema mehrmals variiert: Immer geht es um ein Begehren, das beim anderen nicht ankommt. Die Sexualität steht somit gleichzeitig für die Möglichkeit von Kommunikation wie auch für deren Scheitern. Die stilistischen Mittel und die Anzahl der beteiligten Personen, die noch ein Netz des Begehrens möglich machten und dabei die Erfüllung desselben verunmöglichten, hat er dabei von Film zu Film immer stärker reduziert. «Dong» scheint nun ein Wendepunkt in Tsais Schaffen zu sein, da man es hier von Beginn an nur noch mit zwei Personen zu tun hat. Auch unter den autistischsten Bedingungen braucht es ein Gegenüber, damit man begehren kann. Gerade im Moment der grössten Katastrophe scheint es nun auch wieder einen Hoffnungsschimmer zu geben.

Taibei, Hauptstadt von Taiwan, sieben Tage vor dem Jahrtausendwechsel. Es giesst ununterbrochen. Die Stadt wird unter Quarantäne gestellt. Ein unbekanntes Virus, das Menschen zu Kakerlaken macht, ist ausgebrochen. Es wird evakuiert. Der Abfall wird nicht mehr entsorgt. Man behilft sich, indem man die Abfallsäcke einfach übers nächste Geländer in die Tiefe schmeisst. Am 1. Januar 2000 wird es in der Quarantänezone auch kein Trinkwasser mehr geben, verkündet die Wassergesellschaft schon jetzt. Gleichzeitig wird auch davor gewarnt, das saure Regenwasser zu trinken. Trotz der Gefahr des Virus bleiben einige in ihren Wohnungen, so auch ein Mann (Lee Kang-sheng) und in der Wohnung unter ihm eine Frau (Yang Kuei-mei). Aufgrund eines Wasserschadens in der unteren Wohnung bohrt ein Klempner von oben ein Loch durch die Decke, da er annimmt, der Ursache so auf die Spur zu kommen. Dann verschwindet er auf Nimmerwiedersehen und lässt die

«Das innere Selbst des Menschen interessiert mich mehr als der äussere Charakter»

Interview mit Tsai Ming-liang im Filmzentrum, Taibei, Hauptstadt von Taiwan, April 1998.

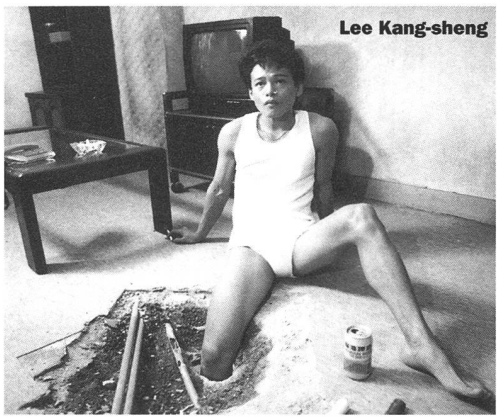
Roger Fischer

Sehen Sie einen Zusammenhang zwischen dem Neuen Taiwanesischen Kino und der chinesischen Sprache? Wie diese benutzt auch der Neue Taiwanesische Film eine sehr elliptische Erzählweise – Leerstellen müssen vom Zuschauer ergänzt werden, man erschliesst die Bedeutung durch den Kontext.

Ich habe noch nie daran gedacht. Meine Filme sind sehr interaktiv, das stimmt. Ein wichtiger Grund für die Leerstellen sind sicher die fehlenden Geldmittel (lacht). Natürlich hat auch die kulturelle Umgebung einen Einfluss auf mein Schaffen. So ist in der Pekingoper, in der chinesischen Poesie, in der chinesischen Malerei der Raum dazwischen, die Leere ebenso wichtig wie ihr Gegenteil. Kürzlich habe ich in Hongkong Brechts Bühnenstück «Der gute Mensch von Sezuan» inszeniert. Brecht hat sich ja für vieles von der Pekingoper inspirieren lassen. Ich habe also das Stück genommen, hm noch mehr Leere zugestanden und daraus ein modernes Tanzstück gemacht. Es hat bestens funktioniert. Weniger ist meistens mehr. Etwas anderes, was mich mit Brecht verbindet, ist natürlich die Distanzierung des Zuschauers.

Ihre Filme werden immer abstrakte. Oder besser: Sie werden immer konzeptueller. Wollen Sie damit die Zuschauer vom Geschehen im Film distanzieren?

Ja und nein. Da es in meinen Filmen


Lee Kang-sheng

beiden Hausbewohner, den Mann und die Frau, mit ihrem Loch allein.

Das Loch wird durch die eine oder andere Manipulation jeweils etwas grösser, aber es findet immer nur eine Einwegkommunikation statt. Während der Mann zum Beispiel eine Katze unweit seines Lebensmittelladens verwöhnt, liegt die Frau auf ihren unzähligen Toilettenpapierrollen direkt unter dem zugeklebten Loch, stellt sich vor, mit ihm zu telefonieren, und befriedigt sich dabei selbst. Erst als auch sie sich offensichtlich kakerlakenartig verhält und sich auf allen Vieren in die hintersten und dunkelsten Ecken ihrer Wohnung verkriecht, reagiert der Mann und versucht, von oben das Loch mit einem Hammer zu vergrössern. Als er nicht genug schnell vorankommt, bricht er in Tränen aus. Ist sie schon verloren oder gibt es noch Hoffnung?

Immer wieder wird der düstere Alltag kurz vor der Jahrtausendwende überraschend durch kitschig schöne Tanz- und Gesangsnummern zur Musik von Grace Chang, der Hongkonger Popdiva der fünfziger Jahre, unterbrochen. Dabei führen die beiden farbig kostümierten Protagonisten die Geschichte tanzend und singend weiter, ohne dass dies aber je direkte Konsequenzen auf das Verhalten der beiden in der Hauptgeschichte hätte. Oder etwa doch?

Die ganze Geschichte wird von Tsai Ming-liang mit der grösstmöglichen Ruhe gefilmt. Er lässt den Handlungen die Zeit, die sie brauchen und ist ähnlich wie Robert Bresson und wie schon in seinem vorherigen Film «Der Fluss» am Wechselspiel zwischen Ton und Bild sowie an den vielfältigen Variationen zum Thema Wasser mehr interessiert als am minimalen Plot seiner Geschichte. Wo der zeitgenössische «Der Fluss» hingegen durch den unfreiwilligen Inzest zwischen Vater und Sohn und die Darstellung einer sich auflösenden Familie aufrüttelte, fehlt in «Dong» trotz Science-fiction und Endzeitstimmung das emotionale Schockpotential und überrascht so eher durch seine Bonbonseiten. Und durch neue Hoffnung. ■

---

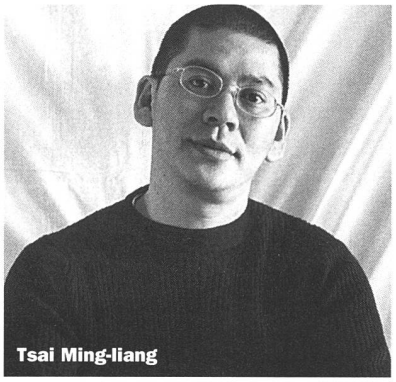
inhaltlich immer etwa um das Gleiche geht, möchte ich mich zumindest formal nicht repetieren. Mein Ziel ist es, immer mehr ins Innere vorzudringen. Meine Filme werden symbolischer – das innere Selbst des Menschen interessiert mich mehr als der äussere Charakter.

Warum hat es soviel Wasser in Ihren Filmen? Regnet es denn soviel in Taibei?
(lacht) Ja und ob. Im Winter regnet es in Taibei fast ununterbrochen. In «Dong» regnet es nur noch mehr, also unaufhörlich. Es geht ja schliesslich ums Ende der Welt.

Die Tanz- und Gesangsnummern zur Musik der Hongkonger Sängerin Grace Chang aus den fünfziger und sechziger Jahren sind umwerfend. In Hongkong schaut man wehmütig auf diese glückliche Zeit zurück, das zeigten die gut besuchte Retrospektive von Eileen-Chang-Filmen am Hong Kong International Film Festival 98 ebenso wie der lokale Videoerfolg von Wong Kar-wais nostalgischem «A fei zhengzhuan» (Days of Being Wild). Ich wurde in Malaysia in den fünfziger Jahren geboren. Es war eine sehr friedliche Zeit. Ich hörte hauptsächlich chinesische Popsongs und sah Hollywood nachempfundene Musicals aus Hongkong. Natürlich war das eine Flucht vor der Realität, die einiges weniger rosig war als in den Filmen. Trotzdem sind die fünfziger und sechziger Jahre aus heutiger Sicht die Belle Epoque.

Der ganze Film spielt am gleichen Ort ...
Genau. Und trotzdem hatten wir Probleme beim Drehen. Während der vorgesehenen dreimonatigen Drehzeit musste ich mindestens einen Monat mit den zahlreichen Bewohnern – es gibt dort an die 400 Haushalte – verhandeln. Sie waren gar nicht erfreut über uns. Man muss wissen, dass man in Taibei seine Wäsche zum Trocknen aus dem Fenster hängt. Und da wir konstant Regen brauchten... Schliesslich haben sie sich arrangiert, d.h. jedes Mal, wenn wir zum Drehen kamen, wurde überall hastig die Wäsche hereingenommen.

Wieso sind Ihre Filme so pessimistisch? Ist Taibei wirklich so schrecklich?
Ja, auf jeden Fall! (Er lacht, um dann ernsthaft weiterzufahren:) Die ökonomische Entwicklung ging zu rasch vor sich


Tsai Ming-liang

– jetzt haben wir eine soziale Zersetzung und ungelöste Umweltprobleme. Taibei ist eine unsichere Stadt. Und jeder fürchtet, dass es noch schlimmer kommt.

Im selben Moment fühlt man aber auch eine grosse Freiheit in Ihren Filmen. Eine Offenheit gegenüber der Sexualität, wie man sie so selbst in Europa vermisst.
Ich gehe mit der Sexualität deshalb sehr offen um, weil Sexualität etwas sehr Privates ist. Das ist nur oberflächlich gesehen ein Paradox. Über die Sexualität kann ich das Innere der Menschen direkt ansprechen. ■

Lágrimas negras

Regie: Sonia Herman Dolz
Niederlande 1997

Christoph Rácz

In London sitzen sie im oberen Stock eines offenen Busses in der Sonne, stimmen ein Lied an und singen von ihrer Liebe zu Kuba, die grösser wird, je weiter sie sich von ihrer Heimat entfernen. Später pilgern die fünf alten Herren der Son-Formation «La Vieja Trova Santiguera» zum Grab von Karl Marx und nehmen zu Ehren des verstorbenen Ur-Genossen ihre Kopfbedeckungen ab.

Hinter dieser respektvollen Geste steckt zum einen gewiss das Gespür, sich in einem guten Moment geschickt in Szene zu setzen. Schliesslich sind diese zwischen 63 und 84 Jahre alten *soneros* seit Jahrzehnten gestandene Profis in Kubas Musikgeschäft. Zum anderen hat ihre Ehrung ganz handfeste existentielle Wurzeln: Die sozialistische Regierung «war die erste, die etwas für die Musiker in Santiago getan hat», sagt Francisco Coban La O., Gitarrist der «alten Troubadoure aus Santiago». Wurden die Künstler vor der Revolution als Freizeit-Musiker ausgenutzt, so wurden sie danach vom Staat angestellt, je nach Können in Kategorien eingeteilt – das Quintett der «Vieja Trova» in die höchste Kategorie A – und so bezahlt, dass sie von ihrer Kunst leben konnten.

Die 1962 in Madrid geborene holländische Dokumentarfilmerin Sonia Herman Dolz lässt den fünf Musikern breiten Raum, um von sich, ihrer privaten und beruflichen Vergangenheit zu sprechen. Anlässlich der Europatournee des Quintetts 1997 filmte sie bei Übungssessions in der Provinzhauptstadt Santiago de Cuba, begleitete sie zu Proben in neuen, ihnen unbekannten Sälen, an Konzerte und war zu Gast bei Gesprächen und Zänkereien im Hotelzimmer. Die Regisseurin nahm die Gelegenheit wahr, Vertreter einer kubanischen Generation authentisch zu porträtieren, deren Musik von einer ungeheuren Popularitätswelle getragen wird – auch und ungeachtet US-amerikanischer Blokkade-Gesetze zu den Yankees hinüber.

Ausgelöst hat diesen Boom der amerikanische Gitarrist und Ethnomusik-Entdecker Ry Cooder. Seine 1997 herausgebrachte CD «Buena Vista Social Club» machte auf einen Schlag jene vorwiegend älteren kubanischen Musiker weltweit bekannt, die ihren Son, Rumba und Bolero immer noch frisch und konzentriert im Stil der fünfziger Jahre spielen. Einige – wie etwa der Gitarrist und Sänger Compay Segundo – fanden jedoch ihren Weg nach Europa bereits vor Cooder. Auch die «Vieja Trova Santiguera» konnte 1994 ihre erste eigene CD aufnehmen, die 1996 in New York herausgebracht wurde und nach der sich auch die Musikauswahl des Films richtete (vgl. Soundtrack-Kritik, S. 5).

La Vieja Trova Santiguera

In ihrem Bestreben, das Lebensgefühl dieser selbstdarstellerisch begabten Gross- und Urgrossväter einzufangen, geriet der Regisseurin das heutige Kuba aus dem Blickfeld. Prostitution, der wirtschaftliche Druck der US-Blockade, Dollar-Läden oder kurz vor dem Zusammenbruch stehende Architektur sind nicht ihr Thema. Die Armut erscheint gemildert durch die Lebensfreude der Menschen und die Allgegenwart der Musik. Der Verfall trägt pittoreske Züge, rostige Balkongitter werden in Freizeitarbeit mit Mennige gestrichen, derweil von irgendwoher ein Bolero erschallt.

Diese Konzentration auf ihr Thema erlaubt Sonia Herman Dolz aber auch, einen liebevollen und doch klaren Blick auf die Biografien der fünf Musiker zu werfen und die Musik und vor allem deren Texte als authentischen Ausdruck ihres Lebens einzufangen – auch und insbesondere, was das Verhältnis der Musiker zu Frauen betrifft, das noch ganz vom Mann als Krone der Schöpfung ausgeht. Indem die Autorin in entscheidenden Passagen reale Szenen und Konzertausschnitte miteinander parallel montiert oder auch die Erzählungen von einem der Musiker aus seiner Jugendzeit kombiniert mit heutigen Jugendlichen, die mit Lust und Energie – auf verstimmten Instrumenten – musizieren, gelingt ihr dabei eine poetische Verdichtung, die das Fehlen vordergründiger Aktualität nicht so tragisch erscheinen lässt.

Die enge Verbindung zwischen Musik und Leben der *soneros* schlägt sich überzeugend in der Wahl des Filmtitels nieder: «Lágrimas negras» ist das bekannteste traditionelle Lied Kubas, ein Bolero von Miguel Matamoros, dessen treffend gereimte Verse von Liebe und Leid singen und deren melodramatischer Gehalt typisch ist für die gesungenen Drei-Minuten-Gedichte Kubas. Schade ist allerdings, dass so gar nichts über die Herkunft der Musik, den Stellenwert von Miguel Matamoros zu erfahren ist, der um 1930 herum diese Musik aus ihrer Entstehungsgegend, der kubanischen Provinz Oriente, herausklingen liess. ■

True Crime

Regie: Clint Eastwood
USA 1999

Michel Bodmer

In «The Player» (1992) mokierte sich Robert Altman über das Hollywood-Kino mit seinen absurden Happy-Ends: Bruce Willis rettet die unschuldig verurteilte Julia Roberts in letzter Sekunde aus der Todeszelle. Sieben Jahre später erzählt Clint Eastwood in «True Crime» just eine solche Geschichte, als hätte es Altmans Satire nie gegeben.

Aber seien wir fair: Die meisten Schwächen der Story stammen aus der Vorlage, einem Bestseller von Andrew Klavan. Dieser bezieht sich explizit auf Aristoteles, doch dass ein abgehalfterer Reporter in knapp zwölf Stunden einen sechs Jahre alten Justizirrtum klärt, um einen Unschuldigen vor der Todesspritze zu bewahren, das hatte der Grieche mit seinen Einheiten von Handlung, Ort und Zeit nicht im Sinn. Der Roman liest sich – trotz Ich-Erzählung – als perfektes Filmskript, samt pfannenfertiger Schlussmontage, die bis um fünf vor zwölf bzw. 00.02 Uhr zwischen der Todeszelle und dem hetzenden Retter hin- und herschneidet.

Bemerkenswert ist, was die Filmemacher verändert haben: War der unschuldige Todeskandidat im Buch ein frommer Weisser, so ist er nun ein frommer Schwarzer. Im Roman wie im Film entpuppt sich der wahre Täter als schwarzer Ghetto-Junge, und dessen Grossmutter wirft dem Helden vor, einen Weissen retten zu wollen, indem er die Bluttat einem Schwarzen anhänge. Im Film greift dieser Vorwurf nicht, weil beide Verdächtigen schwarz sind. Ein Zugeständnis Hollywoods an die politische Korrektheit? Im Buch wurde der Weisse von der Staatsanwältin als Paradebeispiel für ihren Mangel an Rassismus angeklagt; die unbequeme Tatsache, dass dieses umgekehrte Vorurteil auch zu einem Justizirrtum führen kann, verschärfte und komplizierte dort das Dilemma des Helden.

Der Protagonist Everett ist in der Vorlage ein 35jähriger Schürzenjäger, der mit den Frauen und Töchtern seiner Vorgesetzten schläft und damit seine Karriere sabotiert. Hauptdarsteller Clint Eastwood, Jahrgang 1930, hat sich die Rolle keineswegs zurechtgeschustert; seine Faltigkeit turtelt und turnt mit jungen Damen und Studentinnen herum, als wäre er das letzte männliche Wesen im Lande. Und darum geht's eigentlich auch.

Der Film entkitzelt dem konstruierten Stoff eine Weltanschauung, die im Roman weniger explizit ist, die aber zum aktualisierten Eastwood-Mythos passt. Dirty Harry hätte zuerst geschossen und erst nachher gefragt, wer schuldig war. Doch derlei faschistoides Gebaren ist passé. Nicht mal rauchen, saufen und herumbumsen darf der Held mehr ungestraft in dieser überideologisierten und gesundheitsapostolischen Zeit. Recht und Unrecht sind Everett egal, Religion sowieso. Nur Fakten und *hunches* (Ahnungen) – zählen noch, bar jeder Wertung. *Issues* (soziale Anliegen) sind eh bloss ein Mäntelchen für saftige Stories über Sex und Gewalt, wie sein Chef weiss. Everett glaubt nur an eines: seine Spürnase, die ihm sagt, wo die Wahrheit liegt. Aber seit er in seinen Säufertagen nachweislich für den falschen Vergewaltiger kämpfte, traut er nicht mal seinem Riecher mehr. Immerhin: Nachdem er seines anderen Organs wegen am selben Tag Job, Familie und Obdach verloren hat, kann Everett dank seiner Nase einen Unschuldigen retten und damit seine Zukunft als Journalist. Und nachdem er hören musste, er könne nicht nach jahrelangen Verfahren den Kamin runter rutschen und als Weihnachtsmann die Lage retten, verkündet Everett am Ende freundlos, aber stolz: «Santa Clause rides alone.» So wird, wie schon in «Unforgiven» (1992) und «Absolute Power» (1997), der selbstgerechte, asoziale Eastwood-Macho dekonstruiert und als *light*-Ausgabe mit Skrupelzusatz wieder aufgegossen, weil er eben doch ein Held nach dem anachronistischen Geschmack der Masse ist.

Die wenigen Höhepunkte des Films sind – wie schon die Begegnung zwischen Eastwood und Ed Harris in «Absolute Power» – die verbalen Duelle zwischen gleichgesinnten Machosauriern. James Woods verleiht der überlebensgrossen Figur des Chefredaktors Alan Mann seine unnachahmliche Schnauze, und Eastwood kontert mit Lakonie. Das Ergebnis ist eine geschickte, hochkomische Gratwanderung zwischen reaktionärem Chauvitum und Selbstparodie, die mehr verspricht, denn der formelhafte Film als Ganzes einlösen kann. ■

Clint Eastwood
James Woods

Teatro di guerra

Regie: Mario Martone
Italien 1998

Christoph Rácz

Theater ist nicht gleich Theater: Hier die freie Gruppe, die für niedrige Gagen, mit viel Freizeiteinsatz, intensiven Proben und Improvisationen sich in ein heruntergekommenes Kleintheater stürzt, um gemeinsam ein Stück zu erarbeiten; dort das anständig entlöhnte Ensemble des städtischen Theaters, das unter einem launisch-autokratischen Direktor die nächste Komödie auf dem Spielplan in Angriff nimmt, Shakespeares «The Taming of the Shrew» (Der Widerspenstigen Zähmung).

Gezähmtes Personal am städtisch subventionierten Haus, widerspenstige Idealisten in der freien Szene: Diese sarkastisch zugespitzte Gegenüberstellung ist nur eine von mehreren Perspektiven, die Mario Martone in seinem neuen Spielfilm «Teatro di guerra» auf die Bühnenarbeit eröffnet. Der 1959 in Neapel geborene Regisseur hat bereits seit 1977 mit eigenen Inszenierungen und den Gruppen «Falso Movimento» und «Teatri Uniti» die Kultur seiner Heimatstadt mitgeprägt und gehört zu den kreativsten Köpfen im Theaterleben Italiens.

Im Zentrum von «Teatro di guerra», Martones nunmehr drittem Langspielfilm, steht eine freie Theatergruppe, die 1994 Aischylos' «Sieben gegen Theben» einstudiert. Dieses antike Drama erzählt vom Streit und Krieg der Brüder Eteokles und Polyneikes um die Macht in der Stadt Theben. Leo (Andrea Renzi), der Regisseur, hat das Stück mit besonderer Absicht ausgewählt. Er möchte damit auch in Sarajevo auftreten, engagiertes Theater in die leidgeprüfte Stadt bringen. Denn während man in Neapel in Frieden leben kann, herrscht in Sarajevo Krieg. Leo steht in Kontakt mit einem Regisseur aus Sarajevo, den er auch zur Probenarbeit nach Italien einfliegen möchte.

Die Frage, was man als Künstler angesichts eines Krieges tun kann, hat Martone nicht als trockenen Thesenfilm abgehandelt, sondern in eine Kopf und Bauch ansprechende Erzählung gekleidet. Die eine Hälfte des Films besteht aus intensiven Beobachtungen aus dem Probelokal. Wahrnehmungs- und Entspannungsübungen, Improvisationen und immer mehr auch die konkrete Arbeit am Stück werden aus ungewöhnlichen Perspektiven und mit raschen Kamerabewegungen gefilmt und in teils sprunghafter Montage aneinandergefügt. Die entstandenen dichten Szenen haben nicht nur die Unmittelbarkeit dokumentarischer Aufnahmen, sie machen auch das Zusammenwachsen der Darstellerinnen und Darsteller zu einem wachen, aufmerksamen Team geradezu körperlich miterlebbar.

Anna Bonaito
Marco Baliani

Von den Szenen aus dem Theaterkeller, der im spanischen Viertel von Neapel liegt, wechselt der Film in spannungsvollem Rhythmus zu kurzen Geschichten aus dem Leben der Theaterleute, Momentaufnahmen aus ihrem Alltag mit den kleinen privaten Freuden, aber auch den Problemen, die sich aus der quasi Gratisarbeit in der Theatergruppe ergeben. Natürlich dreht es sich dabei auch um Subventionen. Leo lernt den Direktor des städtischen «National-Theaters», Franco Turco (Toni Servillo), von dessen schlitzohrigsten Seite kennen, als er diesen um Geld angeht, aber noch nicht weiss, wo er eine neue Darstellerin für die Rolle der Antigone finden soll, nachdem Luisella (Iaia Forte) die Gruppe zugunsten eines Filmprojekts verlassen hat – nicht bei allen Mitwirkenden ist das Engagement für die riskante Tournee gleich gross.

Konsequent hat es Regisseur Martone vermieden, Fotos, Videos oder sonstige Bilder aus Sarajevo in seinen Film einzubauen. Die umkämpfte Stadt sollte einzig in den Gesprächen und Überlegungen der Theaterleute präsent werden. Durch dieses bildliche Ausblenden des Kriegsschauplatzes wird allerdings die latente und manifeste Gewalt im Frieden umso augenfälliger – ein Kunstgriff, den Martone wirksam auf verschiedenen Ebenen anwendet. Trotz seiner Bemühungen scheint es Leo beispielsweise nicht zu gelingen, seinen Kollegen aus Sarajevo nach Neapel zu bringen. Auf der Suche nach Hilfe stösst er vorwiegend auf Ablehnung und Zynismus. Lakonisch erzählt der Film auch von den Machtverhältnissen im Quartier, wo sich der Theaterkeller befindet. Der lokale Mafiaboss Silvano (Peppe Lanzetta) hat eine Schwäche fürs Theater und hält seine schützende Hand über die Gruppe – bis ihm ein anderer Capo seinen Bezirk streitig machen will.

Mario Martones episodenhafter Erzählstil gibt dem Film seine offene Struktur. Seine Figuren bewahren Geheimnisse, unausgesprochene Zuneigungen, vergangene Beziehungen – sie laden ein, ihre Biografien weiterzudenken. Auf die Frage, wie oder sogar ob denn die Kunst auf Gewalt und Krieg reagieren kann, gibt sein Film dank dieser offenen Erzählhaltung weder einfache noch eindeutige Antworten. Das macht «Teatro di guerra» so überzeugend. ■