Zeitschrift: Film : die Schweizer Kinozeitschrift
Herausgeber: Stiftung Ciné-Communication
Band: 52 (2000)
Heft: 5

Rubrik: Kritik

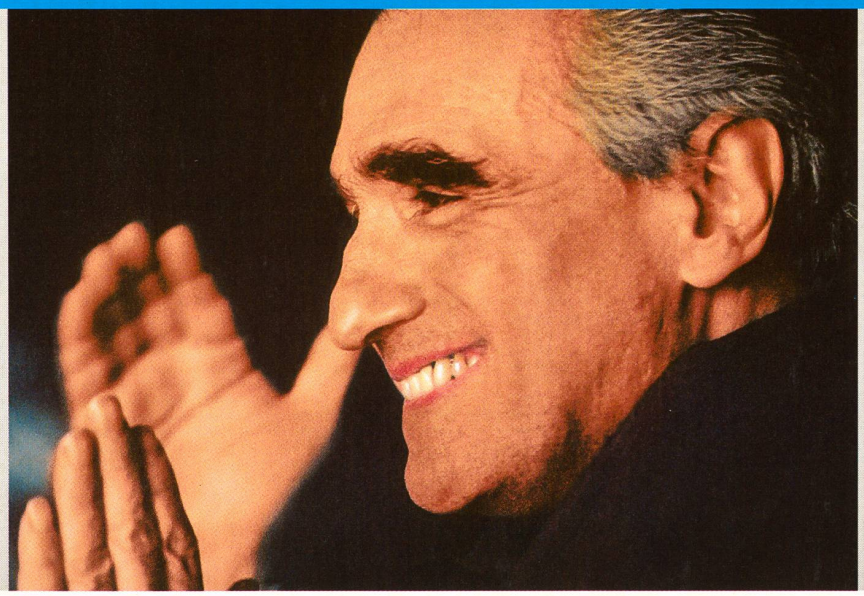
Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. 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: 10.01.2026

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



Immer wieder lässt er sich für seine Filme inspirieren, durch fremde und durch eigene Werke. Was so entsteht, sind jedoch nie Imitationen, sondern immer echte Scorsese. Wo knüpft sein neuer Film «Bringing Out the Dead» an? Eine kleine Spurensuche.

Yin und Yang – Kino und Scorsese

Thomas Binotto

In seiner privaten Videothek stehen gut 40'000 Filme, für deren Verwaltung hat er eigens einen Videothekar angestellt. Er sieht sich täglich mindestens einen Film an und setzt sich seit Jahren für die Erhaltung von Klassikern ein. Scorsese ohne Kino ist unvorstellbar – genauso wie Kino ohne Scorsese.

Martin Scorsese hat nie ein Geheimnis daraus gemacht, dass er sich von den grossen Werken der Filmgeschichte inspirieren lässt, ja diese Beeinflussung ausdrücklich sucht. Seine Drehbücher versieht er jeweils mit einer detaillierten *shotlist*, in welcher er nicht nur festhält, wie eine Szene auf der Leinwand aussehen soll, sondern oft auch gleich seine Referenz aus der Filmgeschichte angibt. Anmerkungen wie «Siehe ‹Marnie›, Szene, in der sie ihr Pferd erschiesst» sind bei ihm keine Seltenheit. Michael Ballhaus, der für etliche Filme von Scorsese die Kamera gemacht hat, berichtet, dass dieser ihm entsprechende Schlüsselfilme und -szenen jeweils auf Video vorgeführt habe. Selbst im Schneideraum lässt Scorsese jene Referenzwerke laufen, die ihm Vorbild sind.

Vom Taxi- zum Ambulanzfahrer

Anhand seines neuen Films «Bringing Out the Dead» (Kritik S. 30) lässt sich exemplarisch zeigen, wie sehr Scorsese bestehende Filme einbezieht und weiterentwickelt, ohne jedoch platten Abklatsch zu liefern. Wie vielleicht nie zuvor variiert und transformiert er diesmal sein eigenes Werk – ganz folgerichtig, nachdem er inzwischen selbst Teil der Filmgeschichte geworden ist.

«Bringing Out the Dead» erzählt die Geschichte von Frank Pierce (Nicolas Cage), der rastlos durch die Strassen von New York fährt, physisch und psychisch isoliert ist und unter der Grausamkeit der Grossstadt leidet: Gottes einsamer Mensch, der eigentlich nur eines – nämlich Erlösung – sucht. Genau das war im Kern schon die Geschichte von Travis Bickle (Robert De Niro) in Scorseses «Taxi Driver» (1975). Die Analogien zwischen den beiden Filmen lassen sich bis in die Einzelheiten verfolgen: Heute wie damals verdichten sich Detailaufnahmen des fahrenden Autos zur puren Atmosphäre. In beiden Filmen dienen rot eingefärbte Bilder – sowieso eine Vorliebe Scorseses – dem Sichtbarmachen von Emotionen. Und sowohl die Augen von Travis Bickle wie diejenigen von Frank Pierce werden leinwandfüllend gezeigt: in Grossaufnahmen, die alles über den psychischen Zustand der beiden Männer verraten.

In «Taxi Driver» fleht Travis die Kioskfrau in einem Pornokino förmlich an, ihm ihren Namen zu nennen. In «Bringing Out the Dead» wird der Einsiedler Frank vom Bild eines Opfers verfolgt, das er nicht vergessen kann, gerade weil es ihm seinen Namen genannt hat und damit aus der anonymen Masse herausgetreten ist. Und schliesslich arbeiten sowohl Travis als auch Frank vor allem nachts, weil sie keinen Schlaf mehr finden können. Und doch ist «Bringing Out the Dead» kein Remake von «Taxi Driver». Denn während in «Taxi Driver» hinter jeder Szene Aggressivität lauert, ist das vorherrschende Gefühl in «Bringing Out the Dead» Trauer und Verzweiflung. Der Todesengel Travis will die Welt retten, indem er sie zerstört, der barmherzige Samariter Frank zerstört sich selbst, weil er die Welt nicht retten kann.

Figur in Gottes Würfelspiel

Eine aussergewöhnliche Kraft erhalten Scorsese-Visionen vor allem deshalb, weil er so meisterhaft mit Kontrapunkten umgeht. «Taxi Driver» fliesst fast schon träge dahin und ist doch von einer unheimlichen Gewalttätigkeit. Die Traurigkeit in «Bringing Out the Dead» steht in scharfem Kontrast zum horrenden Tempo, einem irrsinnigen Totentanz durch das nächtliche New York.

Inhaltlich erinnert «Bringing Out the Dead» an «Taxi Driver», formal hingegen an «After Hours» (1985). Auch dort ist die Hauptfigur ein isolierter Mann, der Programmierer Paul Hackett (Griffin Dunne), der ebenfalls keinen Schlaf findet. Ihn

schickt Scorsese auf eine grausame Achterbahnfahrt durch das nächtliche New York. Er ist ein willenloses Opfer, das nichts weiter tun kann, als seine Verzweiflung gen Himmel zu schreien. An die Rasanz dieses Filmes knüpft Scorsese mit «Bringing Out the Dead» an. Paul Hacketts verrückte, lebensgefährliche Fahrt in einem Taxi wiederholt sich mit Franke Pierces aberwitzigen Fahrten mit dem Ambulanzwagen. Paul Hackett wird durch den Film gejagt ohne eine Chance auf Erlösung und am Ende landet er wieder da, wo er angefangen hat. Frank ergeht es in «Bringing Out the Dead» genauso. Er ist wie Paul Gefangener und Gejagter. Und wie in «After Hours» kippen die Szenen in Scorseses neuem Film immer wieder ins Absurde, in eine Wahnwitzigkeit, die komisch ist – so komisch wie Franz Kafka und Hieronymus Bosch.

Spirale als Leitmotiv

Eine dritte Spur führt zu «Vertigo» (1958). Frank Pierce kurvt in «Bringing Out the Dead» zwar mit anderer Geschwindigkeit, zu anderer Musik und in einer anderen Stadt um die Häuserblocks, aber er wird von derselben Obsession getrieben wie Scottie Ferguson (James Stewart) in Hitchcocks Film. So wie dieser den Tod seiner Traumfrau Madeleine nicht verhindern konnte und nun krampfhaft auf der Suche nach ihrem Ebenbild, ihrer Reinkarnation ist, so fühlt sich auch Frank schuldig am Tod einer Frau, ist fixiert auf ihr Gesicht, welchem er überall begegnet. Scottie wie Frank versinken immer tiefer im Strudel ihrer Wahnvorstellung. Bei Hitchcock taucht die Spirale schon auf dem Filmplakat auf und wird zum Leitmotiv des gesamten Films, bei Scorsese kulminieren die endlosen Kreisbewegungen in einem Moment, in dem sich die Kamera um die eigene Achse dreht.

Genau wie James Stewart verkörpert Nicolas Cage einen Mann, der ganz unten anfängt und noch tiefer fällt – die Spirale hat ihn gepackt und sie lässt ihn nicht mehr los. Ganz am Schluss scheinen zwar beide von ihrem Stigma erlöst, der eine kann furchtlos in die Tiefe blicken, der andere wieder schlafen. Aber in beiden Fällen mag man sich das Happyend nicht einreden, zu grausam wurden beide nach unten getrieben, so dass man annehmen muss, sie seien eher aus Erschöpfung als durch Erlösung zur Ruhe gekommen. ■

▲ Todesengel Travis Bickle will die Welt retten, indem er sie zerstört: «Taxi Driver».

▶ Der barmherzige Samariter Frank zerstört sich selbst, weil er die Welt nicht retten kann: «Bringing Out the Dead».

◀ In einer Spirale gefangen, unaufhaltsam in die Tiefe gezogen: Plakatmotiv von Alfred Hitchcocks «Vertigo».

Patricia Arquette
Nicolas Cage

Bringing Out the Dead

Regie: Martin Scorsese
USA 1999

Stell dir vor, die Hölle heisst Manhattan und Jesus fährt einen Krankenwagen: Martin Scorsese und sein Drehbuchautor Paul Schrader erzählen von einem, der den Menschen Heilung bringen möchte und irgendwie nicht durchdringt.

Vinzenz Hediger

Frank Pierce (Nicolas Cage) ist Ambulanzfahrer in Manhattan und am Ende seiner Kräfte. Die ständigen Nachtschichten und die unausgesetzte Konfrontation mit Gewalt und Elend zehren an seiner Substanz. Weder kann er auf die Beanspruchung mit der bulligen Zuversicht seines schwarzen Kollegen Marcus (Ving Rhames) reagieren, noch schützt er sich, wie sein anderer gelegentlicher Partner Tom Walls (Tom Sizemore), indem er sich in Zynismus flüchtet. Pierce leidet mit. Er möchte den Leuten helfen, doch es sind immer wieder die gleichen Patienten, mit denen er es zu tun kriegt: Säufer und Drogenabhängige, und eine von ihnen, eine Drogensüchtige, die in seinen Armen starb, verfolgt ihn auch in nächtlichen Halluzinationen.

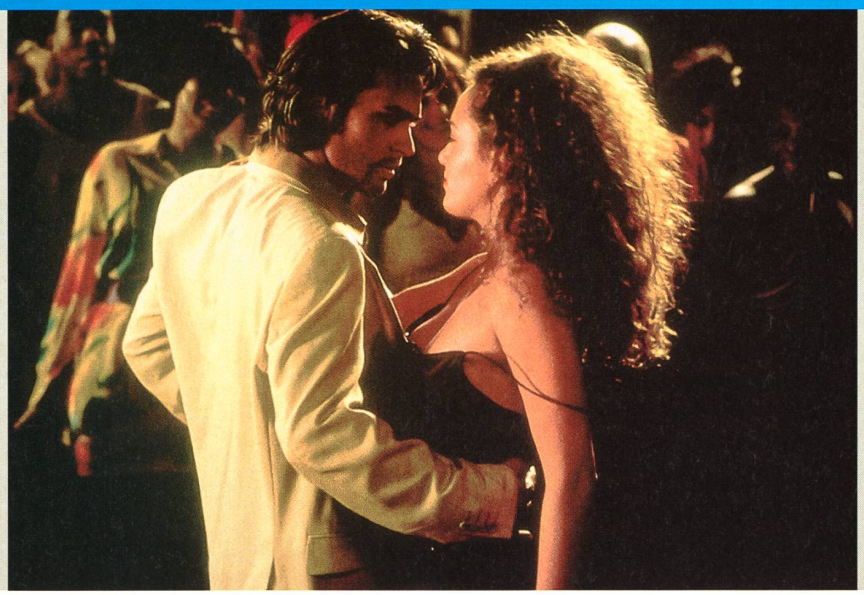
Bei einem Einsatz für einen älteren Mann, der einen Herzinfarkt erleidet, trifft Frank auf Mary (Patricia Arquette), die Tochter des Patienten und ebenfalls eine ehemalige Heroinabhängige. Mary begleitet ihren Vater in die Notfallstation und verbringt, weil er aus seinem Koma nicht erwacht, die nächsten zwei Tage im Spital. Franks und Marys Wege kreuzen sich immer wieder und zwischen den beiden entsteht eine ebenso tiefgründige wie gefahrvolle Verbindung.

«Bringing Out the Dead» ist die vierte Zusammenarbeit von Scorsese mit Drehbuchautor Paul Schrader. Von ihm stammen auch die Scripts zu «Taxi Driver» (1975), «Raging Bull» (1979) und zu «The Last Temptation of Christ» (1988). Schrader, der protestantische Theologie studierte, hat die Eigenheit, in Scorsese, dem authentischen Chronisten des italoamerikanischen Grossstadtlebens, eine spirituelle Seite anzusprechen. «Bringing Out the Dead» macht da keine Ausnahme. Frank Pierce ist ein existentialistischer Held und gehört wie Travis Bickle aus «Taxi Driver» in die Tradition von Dostojewskijs Mörder Raskolnikow aus «Verbrechen und Strafe» (1876) oder Albert Camus' «L'étranger» (1942). Alle sind sie durchschnittliche, unauffällige Menschen, die sich ihrer Umwelt Schritt für Schritt entfremden, auf ihrem Leidensweg ein existenzielles Unbehagen an der Gesellschaft durchleben und ihren Rückzug auf sich selbst schliesslich in einen Ausbruch von Gewalt münden lassen (auch wenn in «Bringing Out the Dead» die finale Gewalttat als Akt der Barmherzigkeit gemeint ist).

Zum andern erinnert Frank Pierce – hier kommt das spirituelle Element wieder zum Tragen – an den Protagonisten von «The Last Temptation of Christ». Bei seiner Premiere heiss umstritten, basierte dieser Film auf dem gleichnamigen Roman des Griechen Nikos Kazantzakis. Was Scorsese und Schrader an dem Stoff faszinierte, war die Sichtweise, die er von Christus entwickelte und mit der er die Kirchenhierarchien seiner Zeit ebenso vor den Kopf stiess wie Scorsese und Schrader mit ihrer Adaption die organisierte Religion der Achtzigerjahre. Kazantzakis sah Christus nicht als Heiligen, sondern als Menschen, getrieben und gemartert von Leidenschaften, zu denen namentlich – und daran entzündete sich der Zorn der Bigotten – ein explizit sexuelles Interesse an Maria Magdalena zählte.

«Bringing Out the Dead» lässt sich durchaus als Ergänzungsstück zu «The Last Temptation of Christ» verstehen, ist Frank Pierce doch so etwas wie eine aktualisierte Christusfigur. Er ist ein Heilsbringer, der von seiner Umwelt nicht verstanden und angenommen wird, ein Mitleidender, dem auch seine eigene Erlösung versagt bleibt, sieht man ab von dem Trost, den er in den Armen einer Frau findet, die – kein Zufall – Mary heisst. So gesehen ergänzen sich die Filme, und beide zusammen ähneln einer jener Bibelverfilmungen aus der Stummfilmzeit (wie Cecil B. DeMilles erster Version der Zehn Gebote, «The Ten Commandments», 1923), die – wenn auch in ein- und demselben Film – eine historische Inszenierung eines biblischen Stoffes zusammenbrachten mit der Anwendung ihrer moralischen Botschaft auf eine zeitgenössische Parallelerzählung.

Verfilmt ist «Bringing Out the Dead» wie erwartet auf höchst einfallsreiche und atmosphärisch dichte Art, auch wenn das wiederholte Durcharbeiten der immer gleichen Elendsszenarien auf die Dauer eher ermüdend wirkt. Zudem fehlt es dem Film in einem Zeitalter, in dem neurotische Aussenseiter nicht mehr zu Mördern und Märtyrern werden, sondern zu Internet-Milliardären, ein wenig an Gegenwartsbezug. Ganz abgesehen davon, dass New York unter der Ägide des Bürgermeisters Giuliani zur saubersten und sichersten Grossstadt der USA geworden ist. Doch spätestens mit dem nächsten Börsencrash dürfte sich all das wieder ändern. ■



Vincent Lecour
Christianne Gout

Salsa

Regie: Joyce Sherman Buñuel
Frankreich/Spanien/USA 2000

Feurige Rhythmen, prickelnde Erotik, grosse Liebe: Die sentimentale Musikkomödie feiert die Vorzüge kubanischer Lebensart – und reflektiert ironisch die Imitationsversuche europäischer *cubamaniacs*.

Christian Jungen

Bild und Tonspur von Wim Wenders' «Buena Vista Social Club» (1999) und Sonia Herman Dolz' «Lágrimas negras» (1998) dokumentierten die Schönheit der kubanischen Musik, die verkauften Kinobillette das hier zu Lande grassierende Kubafieber. In den Sechziger- und Siebzigerjahren verehrten Revolutionsromantiker die Castro-Insel als antikapitalistisches Bollwerk, heute wird sie von Alltagsverdrossenen als Gegenentwurf zur hiesigen, von wirtschaftlicher Effizienz geprägten Gesellschaft geliebt. Als Bindeglied zwischen Alltag und Sehnsucht fungiert die *son*-Musik, die in ihren Stilausprägungen ausserhalb Kubas gemeinhin Salsa genannt wird. Die europäische *cubamania* nimmt zuweilen auch groteske Züge an, etwa wenn Bürogummis nach Börsenschluss in den Salsa-Schuppen angestrengt Ausgelassenheit mimen oder Szene-Blondinen nach dem Italiener den Kubaner als Prestige-Lover spazieren führen.

Um eben diese Ausgeburten des Kubafiebers geht es in «Salsa», der seinem Publikum einen ironischen Spiegel vorhält. Identifikation bis zur Selbstverleugnung bringt einen der geliebten Kultur keinen Schritt näher, so die Botschaft, die der Erfahrung der Hauptfigur Rémi Bonnet (Vincent Lecour) entspricht. In seiner Heimatstadt Toulouse flog der junge Pianist vom Konservatorium, weil er an einem Wettbewerb statt Chopin Salsa-Rhythmen in die Tasten haute – ein Befreiungsschlag aus einer engen Welt. In Paris versucht Bonnet nun, in einem kubanischen Club als Pianist anzuheuern. Der Besitzer anerkennt zwar sein Rhythmusgefühl, gibt ihm aber zu verstehen, er habe die falsche Hautfarbe: «Du siehst aus wie Vanilleeis. Die Frauen wollen jedoch Schokolade.»

Doch am Herkunftspech will Bonnet seinen Salsa-Traum nicht scheitern lassen, also grillt er seine Haut im Solarium, pudert mit Make-up nach und erfindet sich eine neue Identität. Als Mischling Mongo (nomen est omen) gibt der vermeintliche Wirtschaftsflüchtling aus Kuba im abgehalfterten Club des alternden Komponisten Barreto (Estéban Socrates Cobas Puente) Tanzstunden – mit Erfolg. Schon in der ersten Lektion erliegt die Primaballerina Nathalie (Christianne Gout) dem Temperament des vermeintlichen Latino-Mentors.

Ausgehend von dieser auf Vorspiegelung falscher Tatsachen beruhenden Liebe, entspinnt Regisseur und Drehbuchautor Joyce Sherman Buñuel eine molièresche Verwechslungskomödie, in deren Verlauf alle Figuren zu ihren ethnischen und familiären Wurzeln zurückfinden. Für diesen kollektiven Selbstfindungsprozess sind dem Autor etwas gar viele Intrigen und Wendungen in den Sinn gekommen und die Schauspieler vermögen bei der Umsetzung mit der Drehbuchfantasie des Autors nicht immer Schritt zu halten. Dem Film daraus einen Strick zu drehen, wäre aber falsch. Buñuel geht es – wie Molière auch – ums Exemplarische. «Salsa» plädiert auf seiner Bedeutungsebene für eine multikulturelle Gesellschaft, für eine Integration nach dem Motto: «Vive la différence». Seit Rolf Lyssys «Die Schweizermacher» (1978) wissen wir: Den roten Pass holt man sich nicht mit einem mediokren Fondue; «Salsa» nun zeigt, dass ein Kubaner kein literarisches Französisch sprechen muss, um in Paris akzeptiert zu werden, und dass umgekehrt ein Franzose kein Ibrahim Ferrer sein muss, um in einer kubanischen Musikgruppe zu spielen.

Neid und Identitätskrise als Folge der Schwärmerei für eine fremde Kultur kennt Buñuel aus eigener Erfahrung. Der Sohn russisch-polnischer Juden wuchs im Latinoquartier von Brooklyn auf, mit Salsa und Mojito war er bald vertrauter als mit Polka und Wodka – dennoch ist er nach eigenen Angaben ein Europäer geblieben. «Salsa» verweist mit ironischem Augenzwinkern auf die Probleme einer Orientierung zwischen Herkunft und Sehnsucht, die Freude am Salsa-Kurs wird der Film aber niemandem vermiesen. Trotz kritischen Zwischentönen ist Buñuels Werk ein Film für Liebhaberinnen und Liebhaber des Salsa, der um die Erwartungen seines Publikums weiss. Zu den feurigen Rhythmen von Sierra Maestra inszeniert der Regisseur im Finale nochmals alles, was uns zu Kubaliebhabern macht: ausgelassene Lebensart, ausgeprägter Gemeinschaftssinn, die prickelnde Erotik des Paartanzes und die auch im Alter nie erlahmende Libido. ■

«Du siehst aus wie Vanilleeis. Die Frauen wollen jedoch Schokolade»

→ Kritik des Soundtracks: Seite 45

The Last Days

Regie: James Moll
USA 1998

Fünf amerikanische Juden, die den Holocaust in Ungarn überlebt haben, kehren in ihrer einstigen Heimat an die Orte des Grauens zurück. Erinnerungen und dokumentarisch aufgearbeiteter Hintergrund verbinden sich zu einem eindrücklichen Zeugnis gelebten Lebens.

Gerhart Waeger

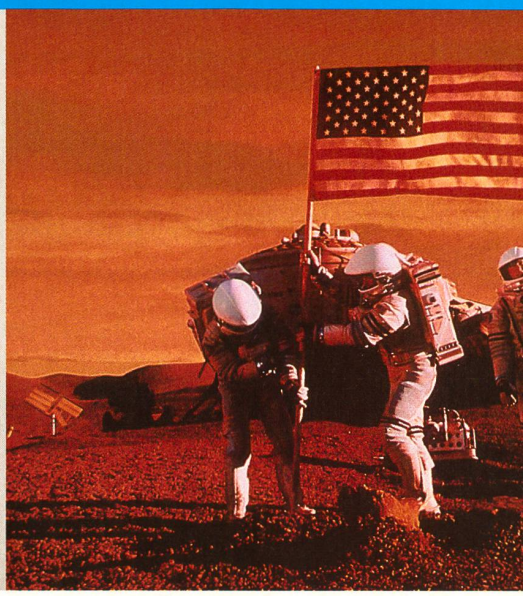
Auch wenn man es aus Pietät nicht offen aussprechen mag, herrscht heute doch vielerorts eine gewisse Müdigkeit gegenüber Holocaust-Filmen jeglicher Art. Auf der andern Seite ist die Zahl der überlebenden Augenzeugen dermassen im Schwinden begriffen, dass die filmische Aufzeichnung authentischer Erinnerungen geradezu eine historische Pflicht ist.

Steven Spielberg, durch seine Arbeit am Spielfilm «Schindler's List» (1993) bestens mit dem Thema vertraut, hat eigens im Hinblick auf diese Aufgabe die «Survivors of the Shoah Visual History Foundation» ins Leben gerufen. «The Last Days» ist deren erster für die Kinoauswertung konzipierter Dokumentarfilm. Regie und Schnitt übernahm der Amerikaner James Moll, der für die genannte Institution bereits die Dokumentationen «Survivors of the Holocaust» und «The Lost Children of Berlin» produzierte.

Die fünf Schicksale, die in «The Last Days» beschworen und miteinander verknüpft werden, sind einander insofern verwandt, als es sich um solche von ungarischen Juden handelt, die in den USA eine neue Heimat gefunden haben. Für einmal steht damit nicht der deutsche, sondern der ungarische Antisemitismus zur Diskussion. Zwar wurde Ungarn erst im März 1944 von den Deutschen besetzt und in die Vernichtungsmaschinerie gegenüber den Juden einbezogen, doch fand die fremde Besatzungsmacht in den einheimischen Behörden nur allzu willige Helfer für ihre unmenschliche Ausrottungspolitik: Der früher nur latente Antisemitismus hatte längst breite Bevölkerungskreise erfasst. Wie wenige Jahre zuvor in Deutschland wurden die Juden, auch wenn sie sich völlig assimiliert hatten, bereits vor ihrer physischen Vernichtung ausgegrenzt, wobei nicht zuletzt auch manche lange Freundschaft zerbrach.

Geschickt unterscheidet James Moll zwischen den mit zeitgenössischen Aufnahmen dokumentierten Informationen über die grösseren Zusammenhänge und den individuellen, vom damaligen Wissensstand gefärbten Erlebnisberichten der Betroffenen. Unter diesen befinden sich Vertreter verschiedener Bevölkerungsschichten: eine Lehrerin, ein Geschäftsmann, eine Künstlerin, eine Grossmutter und ein amerikanischer Kongressabgeordneter. Anders als etwa Herr Zwilling und Frau Zuckermann in Volker Koepps gleichnamigem Dokumentarfilm (FILM 12/1999) konnten sie sich mit ihrem Herkunftsland innerlich nicht aussöhnen.

Über seinen Stellenwert als historisches Dokument hinaus überzeugt «The Last Days» durch seine saubere und nüchterne Machart. Dass die fünf relativ «frisch gebackenen Amerikaner» die Auswüchse des Rassismus als eine rein europäische Angelegenheit betrachten, muss man wohl ihrer Verbundenheit mit der neuen Heimat zuschreiben. ■



Mission to Mars

Regie: Brian De Palma
USA 2000

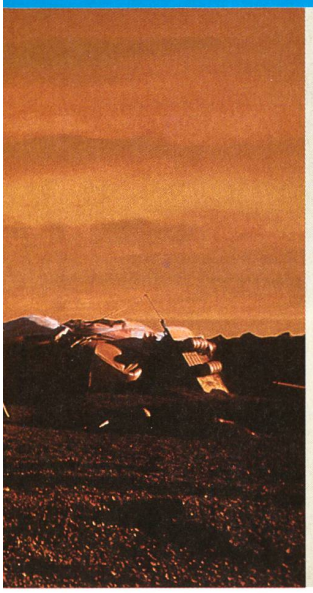
Brian De Palma versucht sich mit einer Siencefiction. Doch was hat sein Film ausser einer Ansammlung von bekannten Zitaten noch zu bieten?

Dominik Slappnig

Wenn einer eine Reise tut, kann er was erzählen. Und wer über eine Reise zum Mars ein Drehbuch schreiben will, der sollte besser vor lauter toller Ideen platzen. Jim und John Thomas und Graham Yost («Speed»), die für das Drehbuch von «Mission to Mars» verantwortlich zeichnen, waren aber vom Platzen mindestens so weit entfernt wie Mutter Erde vom Roten Planeten.

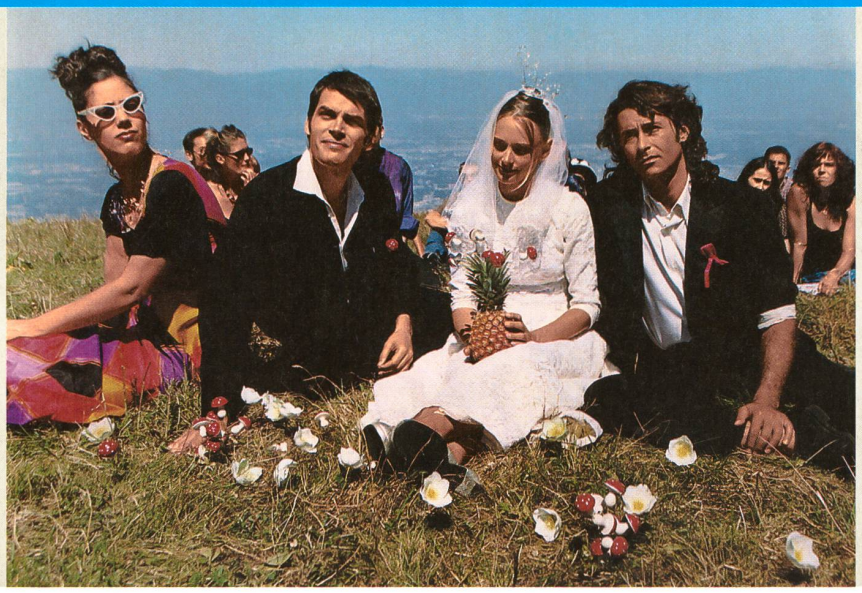
Die Geschichte von «M2M», wie der Film in den USA von Marketingstrategen betont neckisch genannt wird, ist brav und altbekannt. In der näheren Zukunft, genauer im Jahr 2020, startet die NASA ihre erste bemannte Marsrakete. Die Mission scheint zu gelingen. Die Astronauten landen nach rund eineinhalb Jahren Reise auf dem Nachbarplaneten. Doch während einem Erkundungstrip werden sie von einer unbekannten Kraft angegriffen. Alle bis auf einen sterben. Um den Überlebenden zu retten, wird eine neue Crew zum Mars losgeschickt. Diese findet den Kollegen und zusammen macht man sich auf, das verborgene Rätsel des Planeten zu lösen.

Ähnlich wie bei zwei Klassikern des Genres, Stanley Kubricks «2001: A Space Odyssey» (1968) und Steven Spielbergs



◀◀ Irene Zisblatt

▶ Nalini Selvadoray
Vincent Coppey
Alexandra Tiedemann
Pietro Musillo



«Close Encounters of the Third Kind» (1977), liegt die Essenz von «Mission to Mars» nicht in der actionreichen Handlung, sondern darin, dass die Helden bei der Begegnung mit Ausserirdischen etwas über sich selber erfahren, quasi eine Bewusstseinserweiterung durchmachen. Ihre Reise zum entfernten Planeten wird für die Astronauten zur Reise ins Innere ihrer selbst. Doch als sie schliesslich zum Geheimnis vordringen und etwas über die menschlichen Urwurzeln erfahren, ist das so banal, dass jeder Achtjährige die Message auf Anhieb kapiert. Man kann sich aber kaum vorstellen, dass sich erwachsene Astronauten damit zufrieden stellen lassen. Soviel tiefe Erkenntnis sei hier verraten: Der Mensch stammt nun doch nicht vom Affen ab.

Die Filme von Brian De Palma kranken schon länger daran, dass sie keinen spannenden Erzählbogen durchhalten. Meistens sind es bloss einzelne Szenen, die im Rückblick überzeugen, wie beispielsweise in «The Untouchables» (1987) die Treppenszene. Dabei liess sich De Palma von der bekannten Szene aus «Panzerkreuzer Potjemkin» (1925) von Sergeij Eisenstein inspirieren.

Auch in «M2M» gibt es eine Szene, in der kurz etwas Spannung aufkommt. Ins Schiff der Rettungscrew werden plötzlich zwei kleine Lecks gerissen. Der Kabinendruck sinkt und sofort fiebert man mit, ob es den Astronauten gelingt, die Löcher rechtzeitig zu stopfen. Es gelingt. Besser wäre es allerdings gewesen, man hätte auch Drehbuchlöcher des Films rechtzeitig vor Produktionsbeginn gefunden. Doch dafür war offenbar die Zeit zu knapp, denn «M2M» sollte unbedingt vor «Red Planet», dem anderen Marsfilm, der auch in diesem Jahr in die Kinos kommt, starten. Immerhin das ist gelungen. ■

Pas de café, pas de télé, pas de sexe

Regie: Romed Wyder
Schweiz 1999

Amors Pfeil trifft zwei Herzen, die er nicht treffen sollte: Romed Wyder erzählt eine unprätentiöse, in der Genfer Hausbesetzerszene angesiedelte Liebesgeschichte.

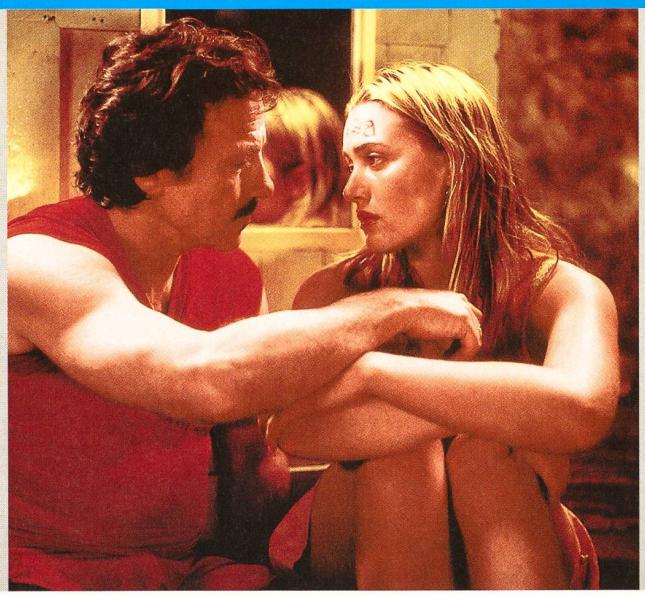
Judith Waldner

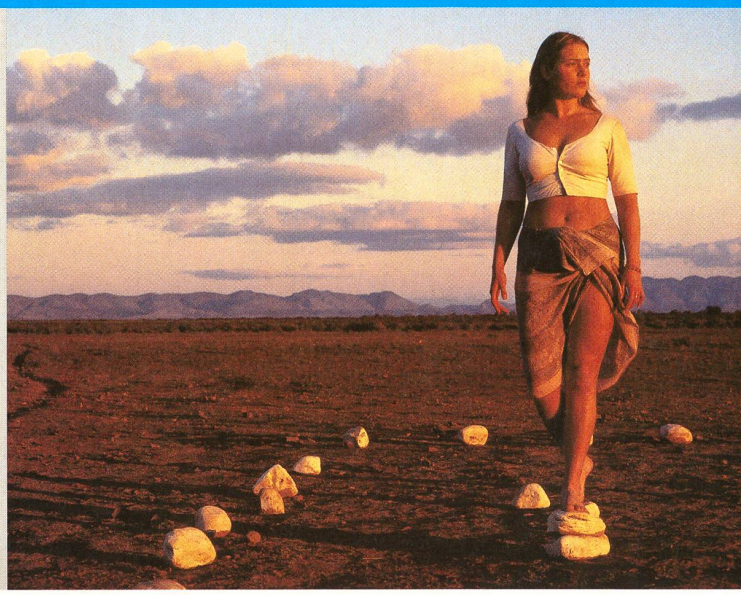
«Ich heirate keine Frau, ohne sie gesehen zu haben.» Na ja, das kann man Arno (Vincent Coppey) an sich nicht verübeln. Obwohl: Eigentlich spielt es keine grosse Rolle, ob er seine Zukünftige toll findet oder nicht. Denn Arno hat sich zu einer Scheinehe bereit erklärt, um seinem Freund Maurizio (Pietro Musillo) einen Gefallen zu tun. Dieser hat vor Jahren selber eine Frau nur auf dem Papier geehelicht, um in der Schweiz leben zu können. Nun möchte er sich mit seiner Freundin Nina (Alexandra Tiedemann) in Genf niederlassen, was für sie als Französin auf Dauer ebenfalls nur mit einem helvetischen Trauschein möglich ist.

Die beiden männlichen Hauptfiguren von Romed Wyders Spielfilm sind wie Tag und Nacht. Arno ist ein eher verschlossener Typ, vor allem auch, was Frauen anbelangt. Maurizio hingegen ist ein Draufgänger, der sich auch einmal über seinen Freund – der weder Kaffee trinkt, fernsieht noch Sex hat – lustig macht. Nun, das Lachen vergeht Maurizio bald, denn Arno verliebt sich in dessen Freundin Nina – und sie sich in ihn. Als die zwei unplanmässig von Amors Pfeil Getroffenen so etwas wie eine Liebesbeziehung anfangen, gewinnt die Frau Profil, wird aus einer eher blassen und vernachlässigten Filmfigur eine interessante. Nina wünscht sich eigentlich, sowohl mit Maurizio wie mit Arno eine amouröse Liaison zu haben, doch den beiden Männern steht der Sinn ganz und gar nicht nach so etwas.

Die Konflikte, die die drei durchmachen, wirken glaubwürdig und man ist gespannt, zu welcher «Lösung» der Film finden wird. Verraten sei sie nicht, nur soviel: Irgendwie enttäuscht sie ein wenig. Doch mit den Filmenden ist es ja öfters so eine Sache und es ist keineswegs angezeigt, «Pas de café, pas de télé, pas de sexe» aus seinem Schluss einen Strick zu drehen. Denn in Romed Wyders Film überwiegen eindeutig die starken Seiten. Streckenweise erinnert er an die grossen Tage des Westschweizer Spielfilms in den Siebzigerjahren, wirkt dabei jedoch alles andere als verstaubt. Ein Stück Alltag der Gegenwart wird hier realitätsnah skizziert, im Mittelpunkt stehen zeitgemässe Figuren mit einem starken Identifikationspotenzial. Dass die Hausbesetzerszene, in welcher «Pas de café, pas de télé, pas de sexe» spielt, in der Deutschschweiz viel marginaler ist als in Genf, tut dem keinen Abbruch.

Zum positiven Eindruck trägt – neben guten Darstellern und einer stimmig gezeichneten Atmosphäre – bei, dass der Spielfilm völlig unprätentiös daherkommt. Romed Wyder, 1967 in Brig geboren, hat in Genf die Filmschule ESAV absolviert und realisierte seit 1991 kürzere dokumentarische und fiktionale Filme. «Pas de café, pas de télé, pas de sexe» ist seine erste abendfüllende Arbeit. Trotz einzelner Schwächen im Aufbau der Story macht sie eines klar: Den Namen dieses jungen Regisseurs muss man sich merken. ■





Holy Smoke

Regie: Jane Campion
USA 1999

Ein amerikanischer Sektenspezialist soll einer jungen Australierin per Gehirnwäsche ihre Guru-Begeisterung austreiben. Aber die junge Frau zeigt sich dem Mann mehr als gewachsen. Glanzrollen für Harvey Keitel und Kate Winslet.

Michael Sennhauser

Heiliger Strohsack! So müsste dieser Film bei uns heissen, so er überhaupt eines deutschen Titels bedürfte. «Holy Smoke» ist jedenfalls ein Ausruf des Erstaunens, gepaart mit einem amüsierten Unterton, und das trifft Jane Campions freche Synthese ihrer bisherigen Filme perfekt. «Holy Smoke» erzählt die Geschichte einer in ihr Gegenteil verkehrten Umprogrammierung.

Die von Kate Winslet mit bewundernswerter Rücksichtslosigkeit gespielte junge Australierin Ruth verfällt auf einer Indienreise einem Bhagwan-ähnlichen indischen Guru. Ihre besorgte Mutter lockt sie nach Hause zurück, indem sie behauptet, ihr Vater liege im Sterben. Und zu Hause in Aussie-Land setzt die Familie dann den für teures Geld aus den USA eingeflogenen *cult-exiter* P.J. Waters (Harvey Keitel) auf sie an, einen Spezialisten, der mit einer radikal-subtilen Drei-Tage-Isolationstherapie Sektenmitglieder «de-programmiert». Bloss verläuft seine Gehirn-Umwäsche im einsamen Häuschen in der Wüste diesmal nicht nach Plan: Die junge Frau schlägt den alternden Macho mit seinen eigenen mehr oder weniger subtilen Methoden, mit moralischen und erotischen Provokationen und anderen Machtspielchen – mit klassischem *mind-fuck* eben.

Damit sind Jane Campions zwei grosse Themen wieder beieinander: Das Verhältnis Ver-Rückter, unkonventionell denkender Menschen zu ihrer Umgebung, und der Kampf der Geschlechter, der bei ihr allerdings meist eher einer Dschungelexpedition mit Lust auf Raubtier gleicht als einem Kampf um Sieg und Niederlage. So wie in «Sweetie» (1989) und «An Angel at My Table» (1990) die Hauptfiguren sich in ihrer scheinbaren Verrückheit als geistig lebensfähiger erweisen als ihre emotional behinderte Umgebung, zeigt sich in «Holy Smoke», dass Ruths Suche nach dem Mysterium der absoluten Liebe in Indien vor allem deren vermeintlicher Absenz in ihrem eigenen Kopf und in ihrer heimischen Umgebung zuzuschreiben ist. Und so wie sich die Frauen in «The Piano» (1992) und «The Portrait of a Lady» (1996) mit den gesellschaftlich dominanten, sexuell aber eher unbedarft-bedürftigen Männern einen Kampf um erotische und menschliche Gleichberechtigung liefern, messen Ruth und P.J. aneinander nicht nur ihre Kräfte, sondern vor allem auch ihre Bedürfnisse.

Ähnlich wie sich in «The Piano» die stumme Ada vom «primitiven» (und ebenfalls von Harvey Keitel gespielten) Baines zunächst über erotische Zugeständnisse die Tasten ihres Klaviers einzeln zurückeroberte, setzt Ruth gegen die Dominanz des Mannes das ein, was sie hat: ihre Intelligenz, ihre trotzige Leidenschaft, ihre Jugend und Schönheit. Aber sowohl bei Ada und Baines wie auch bei Ruth und P.J. entwickelt sich aus dem Zerren und Reissen eine beide bereichernde Erfahrungsgemeinschaft. Die sich balgenden Emotions-Welpen rollen vom standardisierten Hundezwinger weg und entdecken beim Wachsen aneinander eine grössere Welt.

«The Piano» war ein Welterfolg, «Holy Smoke» dagegen hat manche «Piano»-Fans – vor allem in den USA – vor den Kopf gestossen. Campion mischt ungeniert Satire und Kammerdrama, überzeichnet die australische Gesellschaft so grotesk, wie man es von Filmen wie «Muriel's Wedding» (Regie: P.J. Hogan, 1994) kennt und lässt auch in den dramatischsten Momenten den Schalk in der Ecke kichern. Zudem setzt sie noch radikaler als bisher auf die Kraft der Bilder, benutzt in ihrer Kitschigkeit ungemein stark wirkende indische Motive. Der Auftritt von Guru Baba am Anfang des Films erinnert an die Umsetzung von LSD-Trips im Kino der Siebzigerjahre und wird entsprechend ironisch ergänzt durch den Neil-Diamond-Song «Holly Holy». In der visuell berückendsten Sequenz des Films erscheint Ruth dem delirierenden P.J. in der Wüste als sechsarmige indische Rachegöttin, aus der sich dann die tatsächlichen Silhouetten eines Suchtrupps lösen.

«Holy Smoke» ist witziger, radikaler und zugleich noch eine Spur ernsthafter als Jane Campions bisherige Filme. Das Drama der Frau und des Mannes, die sich gegenseitig in die (komische) Verzweiflung und damit ins Leben zurückführen, indem sie einander rücksichtslos auf die empfindlichsten persönlichen Defizite stossen, hat etwas Verstörendes. Gleichzeitig aber entwickelt die Regisseurin ihre positive Utopie weiter, welche die Chance von Mann und Frau im Erforschen der weissen Flecken auf der emotionalen Landkarte ansiedelt. Und das gibt dem Film – neben seinem unbestreitbaren Witz – seine unglaubliche Leichtigkeit. ■

Harvey Keitel Kate Winslet

«Sexuelle Impulse können alle unsere Ideale über den Haufen werfen»

Die in Neuseeland geborene Regisseurin Jane Campion über ihren neuen Film, die Dreharbeiten in Indien und den Aufschwung von Sekten.

Judith Waldner **In «Holy Smoke» geht es unter anderem um sexuelle Obsession. Was interessiert Sie an diesem Thema?** Für das menschliche Dasein ist Sexualität zweifellos sehr bestimmend. Vieles in unserer Kultur ist daraufhin angelegt, Sexualität einzudämmen, sie zu kontrollieren. Gleichzeitig hat jeder unkontrollierbare Fantasien und Wünsche. Wir wissen, was richtig ist, doch sexuelle Impulse können alle unsere Pläne und Ideale über den Haufen werfen. Bill Clinton ist da ein gutes Beispiel: Er kreierte von sich das Bild eines guten Ehemannes, geriet aber – als es um sexuelle Wünsche ging – in unkontrollierbare Gefilde.

Sie zeigen eine junge Frau, die Macht über einen Mann gewinnt. Ja, doch das geschieht unbewusst, sie hat das nicht geplant. Mit ihren 19, 20 Jahren ist sie zu jung, um diese Macht zu kennen und kalkuliert einzusetzen. Man könnte sie als *wild thing* bezeichnen: Sie fordert den Mann heraus, schliesslich ist sie nicht freiwillig bei ihm, hat keinerlei Veranlassung, nett zu sein. Doch in allererster Linie will sie ihre Würde behalten, sich selber bleiben. Im Lauf der Geschichte beginnt sie dann zu ahnen, dass sie Macht hat und ausüben kann.

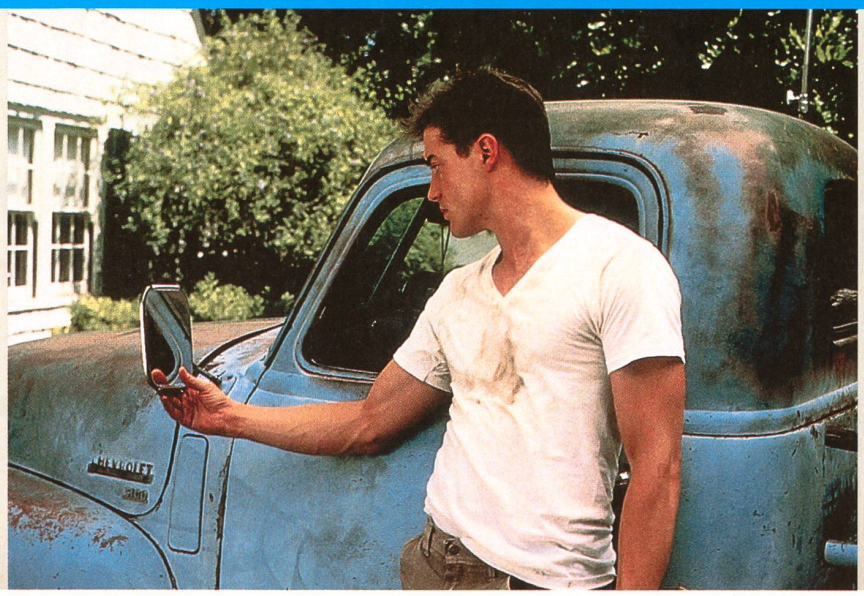
Wie wählen Sie Ihre Darsteller aus? Mit Harvey Keitel, der in «Holy Smoke» eine Hauptrolle spielt, habe ich ja bereits in «The Piano» gearbeitet und Kate Winslet war von Anfang an meine Wunschdarstellerin für die Hauptfigur Ruth. Ich lasse kaum je jemanden vorsprechen. Einerseits, weil viele Schauspieler schon Etliches gemacht haben, das ich mir ansehen kann. Und andererseits, weil ich mich lieber ausführlich mit ihnen unterhalte. Im Gespräch spüre ich, ob jemand für eine Rolle in Frage kommt, die darzustellende Figur lieben wird, wie immer deren Charakter ist. Ich achte beim *casting* in erster Linie auf mein Gefühl. Schwierig ist es, wenn jemand eine Rolle um jeden Preis will, sehr viel investiert, vielleicht schon Dialoge auswendig gelernt hat, mich bedrängt und ich dann absagen muss. Irgendwie ist ein *casting* in solchen Fällen eine ganz schön harte Sache – für beide Seiten.

Sie haben das Drehbuch von «Holy Smoke» mit Ihrer jüngeren Schwester Anna geschrieben. Wer hat was beigesteuert? Ich kann mich schon gar nicht mehr erinnern, welche Szenen von ihr kamen und welche von mir. Wir haben zuerst das Drehbuch verfasst und hatten dann die Idee, aus dem Stoff einen Roman zu machen. Meine Schwester schrieb ihn, während ich den Film drehte.

Ein Teil des Films spielt in Indien. Wie war es, dort zu drehen? Natürlich erzählen Filmschaffende immer, es sei einfach alles super gewesen, doch im Fall von «Holy Smoke» stimmt es wirklich. Der Dreh war toll und die Crew war sehr gut. Mich erinnern die Inder ein wenig an die Italiener. Und zwar insofern, als sie offen und grosszügig sind und bei Entscheidungen auf ihr Herz hören. Das ist natürlich vereinfacht ausgedrückt, doch ich fühle mich gut mit ihnen, ich mag sie im Allgemeinen einfach. Hart war allerdings, dass es ständig über 40 Grad heiss war.

Ruths Eltern im Film wurden von einigen Kritikern als schrecklich bezeichnet – eine Ansicht, die ich nicht teile. Ihre Tochter reist nach Indien und bleibt dort, weil sie den Sinn ihres Lebens bei einem Guru gefunden zu haben glaubt. Jemand, der mit ihr unterwegs war, kommt zurück und erzählt regelrechte Schauermärchen – schon ist der Skandal perfekt. Es ist in meinen Augen nur logisch, dass die Eltern da etwas unternehmen müssen! Für mich sind sie weder besonders schrecklich noch besonders komisch. Es ist zu einfach, sie zu verurteilen, denn das bedeutet, sich selber auf ein höheres moralisches Niveau zu stellen und kein Verständnis für ihre schwierige Situation zu haben.

Sekten sind heute tendenziell im Aufschwung, Spiritualität und Esoterik ist vielen Leuten sehr wichtig. Was halten sie von solchen Strömungen? Natürlich gibt es viele «falsche» Gurus, die ihre Macht missbrauchen. Im Film werte ich Ruths Überzeugung, bei ihrem Guru ihren Lebenssinn gefunden zu haben, nicht. Vielmehr habe ich ihre jugendliche Optik ins Zentrum gestellt – und Leute in ihrem Alter sind nun mal verliebt ins Absolute, können nicht nachvollziehen, wenn jemand andere Ansichten hat als sie. Was vom Aufschwung von Sekten und der Beliebtheit von Esoterik zu halten ist? Das ist schwierig zu sagen. Denn allgemein gültige Antworten, wie man sein Leben zu gestalten hat, an was man glauben soll, gibt es nicht. Das muss jeder für sich selbst entscheiden. Nicht abzustreiten ist, dass die Perspektiven gerade für junge Leute heutzutage nicht sehr rosig sind und ich kann verstehen, wenn sich dadurch eine Leere auftut, die dann natürlich irgendwie ausgefüllt werden muss.



Gods and Monsters

Regie: Bill Condon
USA 1998

1999 mit dem Oscar für das beste Drehbuch ausgezeichnet, spekuliert dieser starke Film über die letzten Tage im Leben des Regisseurs James Whale, der vor allem für seine «Frankenstein»-Filme bekannt ist.

Sandra Walser

Er solle doch, bitte schön, wenn er dazu Lust habe, schnell zur Erfrischung in den Pool hüpfen. Sagts und fügt gleich noch verschmitzt grinsend hinzu: «We're quite informal here ... No need to use a bathing suit.» Wunderbar schockierend und entwaffnend ehrlich gibt sich hier der 58-jährige James Whale (Ian McKellen). Und wenn es ihm auch nicht gelingt, den jungen Gärtner Clayton Boone (Brendan Fraser) zu einem Nacktbad zu verführen, so haben zumindest die Zuschauer – spätestens hier – ihr Herz an ihn verloren.

Bill Condons bezauberndes, halbfiktives *biopic* «Gods and Monsters» spekuliert über die letzten Tage im Leben des englischen Filmregisseurs James Whale. Dieser ist am 30. Mai 1957 tot in seinem Swimmingpool gefunden worden, welchen der Nichtschwimmer einzig seines Partywertes wegen im Garten hat bauen lassen: Whale, der sich zu seiner Homosexualität bekannte, noch lange bevor dies zumindest halbwegs akzeptiert war, liebte es, jungen Männern beim Baden zuzusehen. Die merkwürdigen Umstände seines Todes beflügelten die Fantasie von Fans und Medien: War es etwa denkbar, dass der vor allem mit seinen Filmen «Frankenstein» (1931) und «The Bride of Frankenstein» (1935) berühmt gewordene Regisseur an solchen wilden Partys ein reales, eifersüchtiges Monster hatte entstehen lassen, das sich nun gegen ihn richtete?

Wenn nun Clayton, der Gärtner in Condons Film, äusserlich tatsächlich in groben Zügen der Frankenstein'schen Schöpfung ähnelt, so kann das metaphorisch gedeutet werden. Unverstanden von Familie, Freundin und Militär – er wurde medizinisch als «untauglich» erklärt – sehnt sich Clayton, wie das Monster, nach Liebe, Verständnis und Geborgenheit. Whale im Gegenzug ist der wegen seines Schwulseins (und ein paar wenig erfolgreichen Filmen) von der Gesellschaft und Hollywood Verstossene, von einem Schlaganfall und schlimmen Kriegs- und Kindheitserlebnissen Gezeichnete. Er erinnert damit an den Blinden, der in «Bride of Frankenstein» das Monster bei sich aufnimmt und den legendären Satz spricht: «It's been a long time since anyone came here – we shall be friends.»

Was zuerst als Metapher anmutet, gerät im Verlauf des Films unmissverständlich zur Analogie. Immer wieder werden originale oder detailgetreu nachgestellte Sequenzen aus Whales Horrorfilmklassikern mit der eigentlichen Erzählung gegengeschnitten – dank einem cleveren Kniff mit einer Wirkung, die weit über das Illustrierende hinausgeht. Indem nämlich Condon seine Filmfiguren fernsehen lässt, um sie so mit dem historischen «Frankenstein» zu konfrontieren, sind sie gezwungen, direkt zu reagieren. So vermutet etwa die religiöse, Whales Lebensstil aber liebevoll duldende Haushälterin Hanna (Lynn Redgrave), ihr Herr werde bestimmt für seine furchtbaren Geschichten in der Hölle schmoren müssen. Dieser amüsiert sich derweil köstlich und stösst bei einem Glas Champagner mit sich selbst «auf meine Götter und Monster» an. Clayton schliesslich folgt dem Film fasziniert in einer Bar – obwohl er deswegen von seinen Freunden verlacht wird.

Fein nuanciert führt Condon seine Schauspieler, die als Whale, Hanna und Clayton klar im Zentrum des Filmes stehen, welcher sich nur an ganz wenigen Orten abspielt. Ian McKellen, «Shakespeare-Darsteller und erster offen schwuler Sir», wie er sich selbst nennt, ist eine Idealbesetzung. Seine einmal exzentrische, einmal berührende oder auch überbordend komische «Reinkarnation» von Whale schafft mühelos den Sprung vom militärischen Schlachtfeld übers Filmset bis hin zu häuslicher Idylle. Letzterer verleiht insbesondere die wunderbar stoische Lynn Redgrave Farbe, welche als Haushälterin Hanna ständig zetert und mürrisch Gurkensandwiches zum Tee serviert. Und als sie ihren «Master» nach 15 Jahren plötzlich einmal mit «Jimmy» anspricht, meint dieser treffend zu Clayton: «After such a long time, servants begin to think they're married to you.» Auch Brendan Fraser, sonst eher für Komödien und Romanzen bekannt, verkörpert seine tief verwundete Figur mit Leib und Seele – und erinnert in seiner Art ein bisschen an den jungen Marlon Brando.

Wenn auch zögerlich, so wird Clayton schliesslich doch zu Whales «Friend» und steht dem Hobbymaler für Porträts Modell. Die – erwarteten – Verführungsversuche werden vom jungen Mann angeekelt geduldet, wohl gerade weil sie eher pro forma geschehen. Denn Whale, in der Öffentlichkeit nie um einen kecken Spruch verlegen, erscheint in den kammerspielartigen Szenen mit Clayton als körperlich und

◀ Brendan Fraser
Ian McKellen
Rosalind Ayres

▶ Bruno Ganz
Licia Maglietta

mental geschwächt. Und nie war er bis zu diesem Zeitpunkt, scheints, je wirklich sich selbst, sondern ständig ein Spieler, Gast in seiner eigenen Geschichte: Plötzlich gehen dem vermeintlich der Oberschicht angehörigen Engländer nun etwa ein paar Brokken Dialekt über die Lippen oder er erzählt von «den wahren Monstern» in seinem Kopf, den *flashbacks*, die ihn seit seinem Schlaganfall heimsuchen: nie verdaute Kriegs- und Kindheitstraumata, manchmal nur ein einziges, meistens aber Dutzende gleichzeitig. Seine Vergangenheit hat Whale nicht etwa vergessen, vielmehr lauerte sie unter einem dünnen Schleier, der jetzt manchmal, wie durch einen kleinen Windstoss, angehoben wird. So kann er weder Träume noch Träumereien – geprägt vom fiktiven wie realen Horror, aber auch vom Glück – selbst kontrollieren. Wütend darob und schwach zugleich, will er eigentlich nichts mehr, als von dieser zwecklosen Welt, vor allem von jener in seinem Kopf, loskommen.

Solch dunklen Momenten stehen immer auch heitere gegenüber. In einer der schönsten Szenen des Films etwa gehen Clayton und Whale zusammen an eine Party, die Regiekollege George Cukor zu Ehren der englischen Prinzessin Margaret veranstaltet. Dort stellt Whale geniesserisch seinen – insgeheim schwulen – Erzfeind kurzerhand bloss und beruhigt Clayton, der sich inmitten dieser feinen Gesellschaft sichtlich unwohl fühlt: «You know, none of us really fits in.» Und wenn er hier vordergründig die Klassenzugehörigkeit meint, so spielt er auch aufs Leben an. Als würde er das Schockierende, das er von langer Hand geplant hat – und so ganz anders ist, als man erwartet – ankünden wollen. ■

→ Kritik des Soundtracks: Seite 45

Pane e tulipani

Regie: Silvio Soldini
Italien/Schweiz 2000

Eine italienische Hausfrau tritt in den Ausstand und reist nach Venedig. Silvio Soldini hat eine sinnliche, zwischen Traum und Realität pendelnde Fabel inszeniert.

Christian Jungen

Emanzipation und Gleichberechtigung sind zwar auch bei unseren südlichen Nachbarn keine Fremdwörter mehr, dennoch besteht der Aufgabenkatalog der meisten Italienerinnen nach wie vor aus drei K: Kinder, Küche, Kirche. Welches Chaos blüht, wenn im Land der Dauerstreiker die staatstragende Schicht der Familienfrauen in den Ausstand tritt, erzählt der Italo-Schweizer Silvio Soldini auf ironisch-verspielte Weise.

Rosalba (Licia Maglietta) ist eine attraktive Mittvierzigerin, verheiratet mit dem Treuhänder Mimmo (Antonio Catania) und Mutter von zwei fast erwachsenen Söhnen. Für ihre Männer macht Rosalba alles – das Umgekehrte lässt sich nicht behaupten. Auf einem Ausflug verlässt der Reisecar die Autobahnraststätte ohne Rosalba; keiner hat bemerkt, dass sie wegen eines kleinen Unwohlseins noch auf der Toilette war. Als sie ihren Mann auf dem Handy erreicht, grollt patriarchaler Zorn aus dem Hörer. Rosalba macht sich auf, per Daumen nach Pescara zurückzukehren. Einer der Lenker muss bis Venedig und so lässt Rosalba das Hinweisschild «Uscita Pescara» an sich vorbeiziehen. Sie will sich endlich einmal einen «kleinen Urlaub» gönnen.

Wie schon Soldinis letzter Film «Le acrobate» (1997) ist auch «Pane e tulipani» ein Roadmovie und wieder ist die äussere Reise Metapher für eine Reise zu sich selbst. Zum Ausdruck kommt dies auch im Titel: «Pane» (Brot) steht für das alte Leben Rosalbas, für Arbeit, Eintönigkeit und fehlende Abwechslung. «Tulipani» (Tulpen) dagegen, in den Erzählungen aus «1001 Nacht» stets das Symbol für Liebeshunger, steht für ihr neues Leben. Die Frau erlebt in Venedig ihren zweiten Frühling. Bei einem anarchischen Blumenhändler findet sie Arbeit, bei einem isländischen Kellner (Bruno Ganz) zuerst Logis, später auch Zuneigung, und eine alternative Masseurin wird ihr zur Busenfreundin. Während der Alte zu Hause tobt, weil er weder mit Bügeleisen noch Kochtöpfen umzugehen weiss, frönt Rosalba im märchenhaften Venedig der Musse. Sie entdeckt das Akkordeonspiel wieder, ihre Liebe zu Blumen und zu schönen Kleidern.

Silvio Soldini hat sich mit seinen Filmen den Ruf eines Seismografen weiblicher Befindlichkeit geschaffen. In Italien galt er aber wegen seines meist bedrückenden Tonfalls auch als Regisseur des *sorriso non facile*, als einer, dem das Lachen schwer fällt. Dieses Image streift er nun ab, denn «Pane e tulipani» ist eine von leichter Hand inszenierte Komödie, eine sinnliche, zwischen Traum und Realität pendelnde Fabel. Ob die Reise nach Venedig lediglich in Rosalbas Fantasie stattfindet und ob sie trotz neuer Liebe zur Familie zurückkehren wird, lässt der Film offen. An der Wünschbarkeit weiblicher Selbstbestimmung ändert das freilich nichts, und der ironische Gegenentwurf zum traditionellen, italienischen Frauen- und Familienbild hat bei allem beschwichtigenden Augenzwinkern auch etwas für sich. ■