Kritik

Objekttyp: **Group**

Zeitschrift: **Film : die Schweizer Kinozeitschrift**

Band (Jahr): **52 (2000)**

Heft 9

PDF erstellt am: **28.04.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Lista de espera

Regie: Juan Carlos Tabío
Kuba/Spanien/Frankreich/Mexiko/Deutschland 2000

Vergeblich wartende Fahrgäste bauen sich ein kubanisches Paradies. Solidarität und Verliebtheit, Futterneid, Schlitzohrigkeit und raffinierte Erzählbrüche machen den Film zum verschmitzten Vergnügen.

Michael Sennhauser

Auf der Warteliste – eben der «Lista de espera» – stehen sie alle, die Passagiere, die sich in diesem kubanischen Bus-Terminal treffen. Und weil all diese klapprigen Busse zusammengebrochen oder überfüllt sind, geht bald das Gerangel um die letzten Plätze los. Die Parallelen zur gesellschaftlichen Situation in Kuba sind nicht zu übersehen, und schon die dem Film zu Grunde liegende Kurzgeschichte von Arturo Arango hat wohl verschmitzt damit gespielt. Regisseur Tabío (der hier zu Lande bekannt wurde dank «Fresa y chocolate», 1993, den er zusammen mit dem verstorbenen Tomás Gutiérrez Alea realisierte) war sich der Parabelhaftigkeit der Geschichte nur zu bewusst (siehe Interview).

Die Situation der «vom Schicksal» zufällig zusammengeworfenen Menschengruppe bildet den unwiderstehlichsten und zugleich abgegriffensten Plot der Filmgeschichte. Wenn die Figurenzeichnung nur halbwegs «menschelt», ist einer solchen Geschichte die Aufmerksamkeit des Publikums sicher. Und mit dieser Aufmerksamkeit spielt nun Tabío höchst vergnüglich. Gerade weil er weiss, dass Typen wie der gross gewachsene Blinde, der zur Leitfigur wird, leicht etwas Papierenes bekommen, bricht er die meisten Situationen mit leichter Hand und ziemlich schelmisch auf. Die Passagiere revoltieren, drängeln, kämpfen um Plätze und finden schliesslich zu einer utopisch anmutenden Gemeinschaft zusammen, die der heruntergekommene Bus-Terminal zu einem kleinen Paradies macht. Kaum einer ist, was er zu sein vorgibt. Der egoistische Fresssack, der seine gehorteten Büchsen heimlich auf der Toilette öffnet, der Parteifunktionär, dem die plötzliche Solidarität höchst suspekt vorkommt, sie alle sind Karikaturen in einem lustvollen Planspiel. Selbst das Liebespaar, der junge Ingenieur Emilio (Vladimir Cruz aus «Fresa y chocolate») und die eigentlich anderweitig verlobte Jacqueline (Thaimí Alvariño) finden auf den ersten Blick ein wenig zu schnell zueinander. Aber dann macht der Film ein paar feine Bocksprünge und die meisten Perspektiven bekommen eine weitere Dimension.

«Lista de espera» ist kubanisches Kino, wie man es sich (auch) hier zu Lande wünscht, mit heissen Tanzszenen, feurigen Fressgelagen, Liebesgeschichten und Ehrenhändeln. Aber zugleich ironisiert der Film genau diese Versatzstücke, indem er sie perspektivisch fast unmerklich verschiebt. Wenn in einer Szene des Films die ihm zu Grunde liegende Kurzgeschichte zur Lektüre ihrer eigenen Figuren gerät, wird die Doppelbödigkeit des Spiels auf ebenso leichte wie verblüffende Weise angedeutet.

«Lista de espera» ist kubanisches Kino, wie man es sich (auch) hier zu Lande wünscht

«Kubaner bleiben Kubaner, dagegen ist kein Kraut gewachsen.»

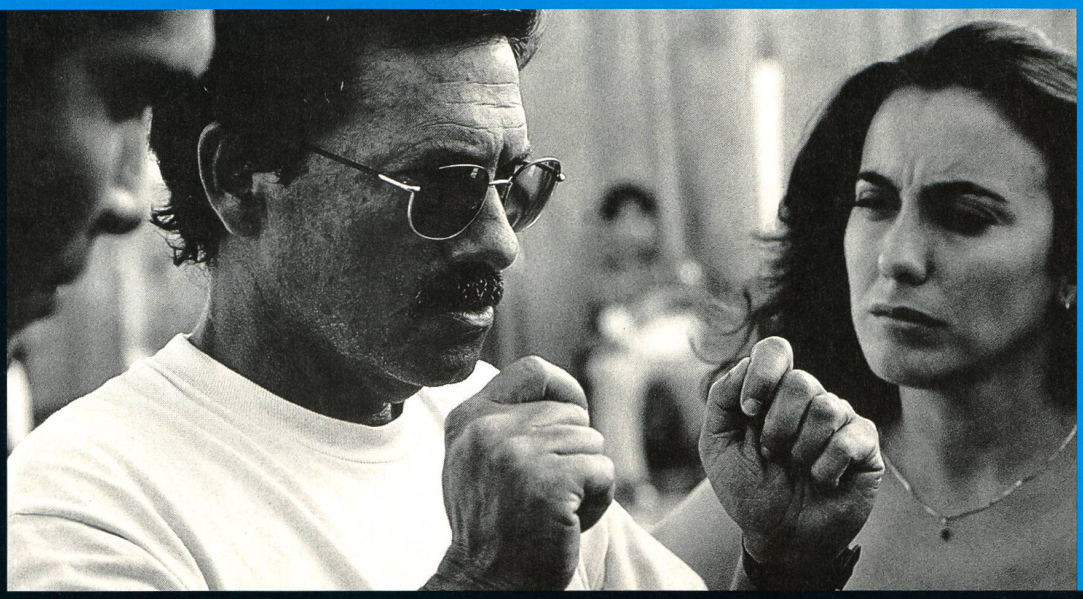
Der Regisseur Juan Carlos Tabío über Träume, sein Land und die bemerkenswerte Tatsache, dass die halbe Welt im Kuba-Fieber ist.

Michel Bodmer Ich war überrascht, im Presseheft zu «Lista de espera» zu lesen, dass Sie auf die Frage, ob Ihr Film eine politische Dimension habe, mit Erstaunen reagierten. Weshalb? Weil mein Film von gesellschaftlichen und menschlichen Aspekten handelt. Damit hat er natürlich auch eine politische Dimension, die aber nicht im Vordergrund steht.

Der Traum scheint im kubanischen Kino sehr präsent zu sein, wenn man zum Beispiel an den Film «La vida es silbar» (Fernando Pérez, 1998) denkt, wo man sich in einem Traum befindet. In ihrem Film ist es nun ähnlich. Träumt man in Kuba mehr als anderswo? Ich weiss nicht. Ich will lieber nicht zu viel über den Traum sprechen, denn wenn ich das täte, würde ich zuviel vom Schlüsselelement meines Films verraten – oder etwa nicht? Ich will dem Zuschauer jedoch nicht die Überraschung nehmen. Das wäre, als würde man einem Agatha-Christie-Leser verraten, wer der Mörder ist.

Die Frage war allgemeiner gemeint: Muss man in Kuba, auf Grund der gesellschaftlichen Bedingungen, mehr träumen als anderswo? Ich glaube, in meinem Film hat der Traum die Funktion einer Parabel. Ihr Sinn besteht darin zu zeigen, dass Leute, die spontan handeln, ohne gesellschaftlichen Zwang, im Stande sind, eine bessere und menschlichere Welt zu erschaffen.

Für den Zuschauer ist es ein Schock, aus diesem Traum in die Wirklichkeit zurückzukehren. War das Ihre Absicht? Es war durchaus meine Absicht, einen Schock auszulösen. Auch die Figuren im



Juan Carlos Tabío bei den Dreharbeiten.

Film erleben ihn, als ihnen klar wird, dass alles ein Traum war. Und doch hat er sie verändert, und zwar zum Besseren.

Die finanzielle Lage des kubanischen Filmschaffens ist nicht eben rosig. Sie waren gezwungen, eine Koproduktion zu machen. Können Sie von Ihren Erfahrungen erzählen? In letzter Zeit wurden in Kuba aus wirtschaftlichen Gründen nur sehr wenige Filme gedreht. Vor zwei, drei Jahren wurde die Produktion ein wenig erhöht; dieses Jahr kommen vier oder fünf Filme heraus. Für uns bedeutet das schon eine Steigerung, aber vor zehn Jahren wurden noch zehn bis fünfzehn Filme jährlich produziert, einschliesslich der Koproduktionen mit anderen lateinamerikanischen Ländern, denn Kuba unterstützte das Kino von Bolivien, Peru und Kolumbien. Kubanische Techniker arbeiteten auch in anderen südamerikanischen Ländern.

Was den Aspekt der Koproduktionen angeht, so ist das Wichtigste – nicht nur für das kubanische, sondern auch für das übrige lateinamerikanische Kino –, dass die Koproduktionen mit europäischen Ländern nicht nur eine finanzielle Unterstützung bedeuten, sondern auch den Zugang zu Vertriebskanälen, die uns sonst verwehrt wären.

Sie haben offenbar auch in Spanien gedreht. War das eine Bedingung des spanischen Koproduzenten? Nein, wir haben nicht dort gedreht. Aber einige Mitglieder der Equipe kamen aus Spanien: der Kameramann, die Cutterin und der Tonmeister sowie zwei Schauspieler.

Hat der deutsche Koproduzent nur finanziert oder auch anderweitig Einfluss genommen? Ich muss betonen, dass ich von diesen Mechanismen wenig weiss. Ich weiss nur, dass Road Movies, die Firma von Wim Wenders, mehr mit dem Verleih zu tun hat als mit der Produktion.

Man hat den Eindruck, dass Ihr Film voll grosser Liebe zu Kuba ist, aber auch ein Element der Selbstironie aufweist, wie schon «Fresa y chocolate» (Tomas Gutiérrez Alea, 1993) und ähnliche Filme der letzten Zeit. Ich stelle mir vor, dass dieser Film in Kuba selbst gut ankommen wird, doch was halten wohl die Marielitos, die Exilkubaner in Florida, davon? Verstehen die diesen Humor? Ja, ich denke schon. Kubaner bleiben Kubaner bis zu ihrem Tode, dagegen ist kein Kraut gewachsen. (lacht)

Sie denken aber nicht alle gleich... Mann, denken denn alle Franzosen gleich? (lacht)

Gerade in letzter Zeit hat sich der Konflikt zwischen Kuba und der kubanischen Gemeinschaft in Miami jedoch verschärft. Stichwort: Die «Affäre Elián». Wie sehen Sie das? Gibt es eine Möglichkeit zur Versöhnung? Ich meine, dass man weder von den Kubanern auf Kuba noch von den Kubanern in Miami in verallgemeinernder Form sprechen kann. In Kuba denken die Leute verschieden, in Miami ebenfalls. Für mich besteht der Konflikt zwischen den Extremisten in Kuba und den Nationalisten in Miami. Aber es gibt schon seit einiger Zeit einen Dialog zwischen den Gruppen. Und die Gesprächsbereitschaft dürfte eher noch zunehmen.

Zurzeit schwärmt die halbe Welt von kubanischer Musik, vom kubanischen Kino. Woher kommt das? Kubanische Musik, wie sie heute plötzlich überall populär ist, existiert schon seit vielen Jahren, dasselbe gilt auch für das Kino. Die Popularität verdankt sich also nicht etwa einer neuen Qualität. Sie verdankt sich ausländischen Partnern, die erst dafür sorgten, dass sich das Publikum mehr oder weniger weltweit kubanischer Kultur zuwendet. Selbstredend geschieht das auch aus kommerziellen Erwägungen.

Um ein Beispiel zu geben, das mir sehr typisch erscheint: Vor drei Jahren entstand ein ausgezeichneter kubanischer Dokumentarfilm über kubanische Volksmusik «Del son a la salsa», gedreht vom kubanischen Regisseur Rigoberto Lopez. Ausserhalb Kubas nahm niemand den Film wahr. Dann kam Wim Wenders, drehte 1999 «Buena Vista Social Club» und – Bumm! Sein Film ist ganz gut, doch was ich damit sagen will, ist, dass unsere einheimische Kulturproduktion nicht über die notwendigen Mittel verfügte, um den Rest der Welt zu erreichen. Das gilt nicht nur für das Kino, sondern auch für Literatur, Theater und Lyrik. Eigentlich für alles.

Kubanische Musik, wie sie heute plötzlich überall populär ist, existiert schon seit vielen Jahren, dasselbe gilt auch für das Kino

Kirsten Dunst (hinten)

▶ Elisabeth Shue
Kevin Bacon

The Virgin Suicides

Regie: Sofia Coppola
USA 2000

Sofia Coppola, die 28-jährige Tochter des legendären Vaters, legt mit «The Virgin Suicides» ein schrilles, melancholisch-leichtes Erstlingswerk vor: Entrückte Mädchen reizen die Nachbarsjungen.

Alexandra Stäheli

Es ist sicher nicht einfach, wenn man den Namen Coppola trägt – und schon gar nicht, wenn man sich im Filmgeschäft behaupten möchte: Sofia Coppola, die 28-jährige Tochter des grossen Francis Ford, die in ihrem zarten Alter bereits eine Karriere als Fotografin, Modedesignerin, Schauspielerin und Kostümdesignerin hinter sich hat, legt jetzt ihr Regiedebüt «The Virgin Suicides» vor, ein Teenagerdrama nach dem gleichnamigen Roman von Jeffrey Eugenides. Und wer nun gerne vom Vater auf die Tochter schliessen möchte und ein Monumentalwerk im Zuschnitt eines «Apocalypse Now» (1979) erwartet, wird enttäuscht sein: Sofia Coppolas Erstlingsfilm präsentiert sich in einer sehr eigenen, sanften Schrillheit, die in leichten und zuweilen noch etwas unsicheren Tönen daherkommt.

Der Film zoomt zurück in die Siebzigerjahre, in die antiseptische Heiterkeit irgendeiner amerikanischen Vorstadt. Aus der Sicht der Nachbarsjungen werden rückblickend die rätselhaften Vorkommnisse eines Sommers erzählt, die sich um die fünf schönen Töchter des Ehepaar Lisbon, eines sonderbaren Mathematiklehrers (James Woods) und einer strengen Katholikin (Kathleen Turner), abgespielt haben. Nachdem sich die Jüngste der Töchter, die 13-jährige Cecilia (Hannah H. Hall), eines Tages plötzlich umbringt, werden die zurückbleibenden Schwestern unter noch strengerer Bewachung der Eltern gehalten. Die seltsame Entrücktheit der Mädchen beginnt die Jungen aus der Nachbarschaft zu reizen. Als sie versuchen, sich den unnahbaren, elfenhaften, mysteriösen Wesen anzunähern, entwickelt sich eine unglückliche Liebesgeschichte zwischen Lux (Kirsten Dunst) und dem Herzensbrecher Trip (Josh Hartnett), die letztlich dazu führt, dass die Mädchen von jedem Kontakt mit der Aussenwelt abgeschirmt werden. Und dann, eines Tages, folgen die vier Schwestern einfach Cecilia in den Tod nach, lautlos, plötzlich, jede auf ihre Weise …

Sofia Coppola erklärt die Gründe nicht, die zu den Selbstmorden der Schwestern führen, aber sie hüllt die Zuschauer – unterstützt durch die tranceartigen Klänge der Newcomer-Band «Air» – in die Atmosphäre ein, aus der heraus sie entstehen können: die melancholischen Adoleszenz-Brisen, die durch sanftrosa Mädchenzimmer wehen, die emotionalen Achterbahnfahrten der ersten Liebe, die Kälte eines puritanischen Elternhauses, in dem die einzige Person, die über alles spricht, der Fernseher ist. Auch wenn Coppolas Debüt noch mit ein paar harmlosen Kinderkrankheiten zu kämpfen hat, manchmal den grossen Erzählatem verliert und, vor allem gegen Schluss, etwas ins Schlingern gerät, so zeigt es doch einen frischen Versuch, der nicht nur eine bemerkenswerte Besetzung aufweist, sondern auch mit sugestiven, fast hyperrealen Bildern überrascht. ■

Hollow Man

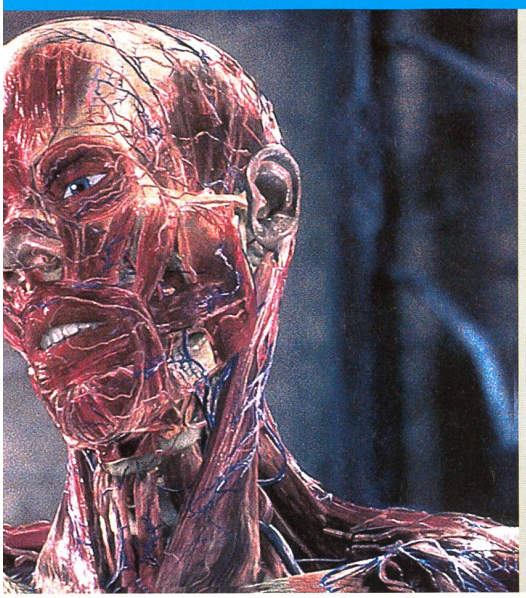
Regie: Paul Verhoeven
USA 2000

Paul Verhoeven kombiniert Plato mit Pulp und neuste Digitaltechnik mit Trash-Kultur. Trotzdem ist seine «Invisible Man»-Variation ein Film der verschenkten Provokationen.

Thomas Allenbach

Hiesse der Regisseur dieses Films nicht Paul Verhoeven, man würde sich gewisse Fragen nicht stellen. Jene zum Beispiel, ob in der uninspirierten Inszenierung des letzten Filmdrittels und der fast schon bösartig blassen Charakterisierung der positiven Helden nicht vielleicht die Rache des Regisseurs am miesen Drehbuch von Andrew W. Marlowe («End of Days», «Air Force One») und am ungeliebten Happyend – das in der letzten Einstellung aber immerhin ironisiert wird – zu sehen ist. Es scheint ganz so, als ob Verhoeven am Film das Interesse verloren hätte, nachdem die Rollen von Gut (Josh Brolin, Elisabeth Shue) und Böse (Kevin Bacon) vergeben sind. Das erstaunt nicht, hat der Holländer doch bisher präzis das gegenteilige Programm verfolgt und zweifelhafte Charaktere ins Zentrum von moralisch ambivalenten Filmen gestellt, die einen alles andere als mit der Welt versöhnten.

Anders als in James Whales «The Invisible Man» (1933) wird in «Hollow Man» der unsichtbare Wissenschaftler Sebastian Caine nicht zum Outsider, für den man – wie etwa auch für Frankensteins Monster – Mitgefühl entwickelt. Berauscht von der Allmacht, die ihm die Unsichtbarkeit verleiht, aber auch verzweifelt über sein drohendes

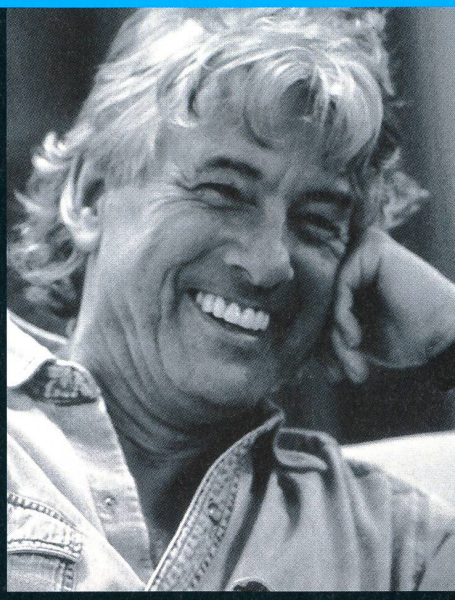


Verschwinden, wandelt sich hier der ebenso egomanische wie geniale Forscher zum rasenden Killer. Die Schilderung dieser Wandlung benutzt Misanthrop Verhoeven, um einmal mehr sein negatives Menschenbild zu popularisieren, ohne allerdings das subversive Potenzial des Stoffes auszureizen. In seinen Interviews wird er nicht müde, auf Platos (in «Politeia» formulierte) These zu verweisen, wonach der Mensch nicht von Natur aus gut sei, sondern erst durch soziale Kontrolle zu moralischem Handeln gezwungen werde. Deshalb muss Sebastians dunkle Seite zu Tage treten, sobald dieser sich durch die Unsichtbarkeit dem gesellschaftlichen Blick entzieht.

Ganz und gar nicht auf philosophischem Niveau, sondern in den heiter-unschuldigen Niederungen der Trash-Kultur bewegen sich die hölzernen Dialoge. Auf der Höhe der Zeit sind hingegen die *special effects*, die gleich in der ersten, wunderbar bösen und für Verhoevens Œuvre typischen Szene demonstriert werden. Sie allein sind Grund genug, sich diese ironisch gebrochene Mischung aus Sciencefiction, Horrorfilm und Actionthriller anzuschauen. Vor allem das Sichtbarmachen und das Verschwindenlassen eines Gorillas (der als Testobjekt dient) und von Sebastian selbst werden zu faszinierenden Tripps durch die Geschichte populärer Körperbilder. Auch in dieser Beziehung aber wird der fast ausschliesslich in einem unterirdischen Forschungslabor spielende Film gegen Ende schwächer. Damit im finalen Fight das Böse doch noch Gestalt gewinnt, haben die Trickspezialisten Kevin Bacon in ein Wesen verwandelt, das aussieht wie ein animiertes Exponat aus der «Körperwelten»-Ausstellung. Statt auf neue Körperbilder setzt der Film hier ganz auf gestrige Gruseleffekte. ■

«Es dreht sich alles um Macht»

Der in den USA arbeitende Holländer Paul Verhoeven (siehe auch das Porträt in FILM 8/2000) über amerikanischen Idealismus, B-Movies und das konventionelle Ende seines neuen Films «Hollow Man».

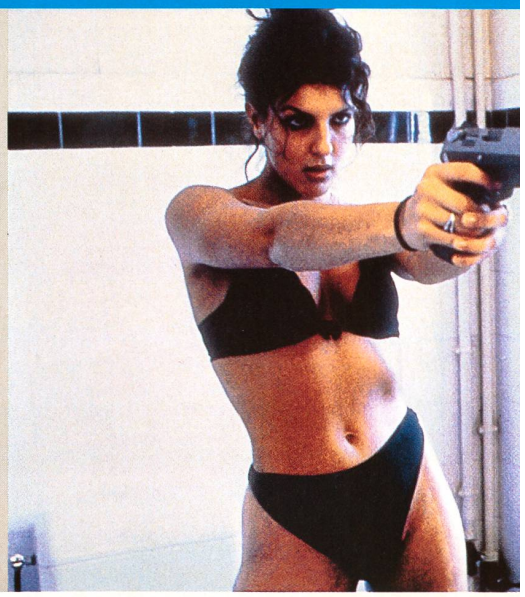


Thomas Allenbach Die meisten Ihrer Filme kreisen nicht nur um zweideutige Charaktere, sondern sind mehrdeutig auch in dem Sinne, dass sie sowohl konventionelle wie subversive Deutungen zulassen. Woher kommt Ihr Interesse am Spiel mit dieser Ambivalenz? Bei meinen US-Filmen könnte man das als Folge meiner Unsicherheit in Bezug auf die amerikanische Gesellschaft interpretieren. Eine wichtige Rolle spielt aber zweifellos meine Überzeugung, dass sich die Realität nicht auf eine einzige Art beschreiben lässt – eine Haltung, die man als postmodern bezeichnen könnte, wenn man das Wort noch gebrauchen will. Ambivalenz interessiert mich zwar, das heisst aber nicht, dass sie in jedem Film dominierend sein muss. In «Hollow Man» beschäftige ich mich ja auf vergleichsweise einfache und direkte Art mit der dunklen Seite der menschlichen Seele.

Vor allem amerikanische Kritiker vermissen in Ihren Filmen den branchenüblichen Idealismus. Was sagen Sie zu den Vorwürfen, Sie seien ein Zyniker? Die Amerikaner übersetzen alles in Idealismus und ins Positive, obschon dazu eigentlich kein Anlass besteht. Man braucht sich nur die letzten hundert Jahre vor Augen zu führen um zu sehen, dass es viel mehr Grund gibt, an den menschlichen Idealen zu zweifeln, als sie immer wieder zu feiern. «Hollow Man» ist zwar alles andere als ein politischer Film, aber er ist doch subversiv in der Hinsicht, dass er am Beispiel von Sebastian zeigt, dass der Mensch nicht von Natur aus gut ist, sondern nur durch soziale Kontrolle zu moralischem Verhalten gezwungen wird. Eine These übrigens, die schon Plato formuliert hat.

Sebastian wandelt sich vom genialen Forscher zum bösen Gott. Ist Filmemachen für Sie eine Möglichkeit Gott zu spielen? Man ist auf dem Set vielleicht eine Art Gott, weil alle tun, was man befiehlt. Aber man wird, gerade bei derart aufwändigen *special-effects*-Filmen wie «Hollow Man», derart oft von den Problemen beinahe überwältigt und ist der Erschöpfung so nahe, dass man sich – sogar wenn man Gott wäre und sich wie Gott benähme – nicht wie Gott fühlen würde. Mich interessiert allerdings nicht die Macht als Regisseur, sondern Macht und Machtstrukturen an sich. Mein ganzes Leben lang habe ich das Werk von Machtmenschen studiert, ob das nun der Apostel Paul oder Adolf Hitler ist. Es dreht sich alles um Macht, alle menschlichen Beziehungen lassen sich als Machtbeziehungen analysieren. Die Art, wie Leute Macht erlangen, sie festigen und dann missbrauchen, ist hoch interessant.

Der erste Teil von «Hollow Man» ist um einiges vielschichtiger als das flache *slasher*-Finale. Ist dies tatsächlich der Schluss, den Sie drehen wollten? Dies ist das Ende, wie es im Drehbuch steht. Es ging in diesem Fall nicht darum, dass ich auf das Skript hätte Einfluss nehmen können. Die Frage war nur, ob ich den Film drehe oder nicht. Dem Studio habe ich von Anfang an gesagt, dass «Hollow Man» nicht mehr ist als ein – wie ich es nennen würde – gehobenes B-Movie. Ich habe oft B-Elemente benutzt und sie thematisch aufgewertet. Das heisst aber nicht, dass es sich dann nicht mehr um ein B-Movie handelt. Man kann aus «Hollow Man» keinen «Lawrence of Arabia» oder «Vertigo» machen.



Drôle de Félix

Regie: Olivier Ducastel und Jacques Martineau
Frankreich 1999

Mit dem quer durch Frankreich führenden «Drôle de Félix», an der Berlinale 2000 als «Best Gay Film» ausgezeichnet, wird das klassische Roadmovie um eine verspielt-märchenhafte Dimension erweitert.

Sandra Walser

Es ist ein seltsames Schlaflied, das Isabelle (Ariane Ascaride) ihren drei Kindern im Auto vorsingt. «Vom Galgen her schau ich Frankreich an», heissts da immer wieder, und auch der übrige Text ist ganz unschön. Kein Wunder, will den Energiebündeln, die zwar alle einen anderen Vater haben, aber einhellig rotzfrech sind, einfach kein Sand in die Augen fallen. Und als dann auch noch der Mitfahrer Félix (Sami Bouajila) mit der Jüngsten ins Gehege kommt, weil er sie fragt, warum sie denn den aktuellen Partner ihrer Mutter «Papa» nenne, der sei schliesslich nicht ihr biologischer Vater, ist das Chaos perfekt.

Félix, ein junger Franzose arabischer Herkunft, schwul, HIV-positiv und arbeitslos, durchquert auf der Suche nach seinem Vater, den er nie gekannt hat, ganz Frankreich. Auf dieser Odyssee, die auch eine Art Identitätssuche ist, stellt Félix sich aus Menschen, die er zufällig antrifft, seine Idealfamilie zusammen: Isabelle bestimmt er zur «Schwester»; Mathilde (Patachou), die aus Trotz beschlossen hat, den Erstbesten zu heiraten, ist die «Grossmutter», Jules (Charly Sergue) der «kleine Bruder», ein Namenloser (Philippe Garziano), der Félix' Passion für Drachen teilt, der «Cousin» und ein Fischer (Maurice Bénichou) der «Vater».

All der vielen ausgrenzenden Eigenheiten zum Trotz, über die Félix schon in den ersten fünf Filmminuten definiert wird: Die Regisseure und Drehbuchautoren Olivier Ducastel und Jacques Martineau haben ein eigenwilliges Roadmovie gestaltet, das in seiner märchenhaften und gleichsam trockenhumorigen Verspieltheit überrascht. Obwohl sich die Franzosen anfangs aus einem vermeintlich bekannten Dialog- und Geschichtenfundus bedienen, frappieren sie den Zuschauer immer wieder durch ungewohnte erzählerische Kniffe, witzige Wortwechsel und ihren beiläufigen Stil. Dass Félix sich mit HIV infiziert hat, erfährt man eher nebenher – ganz ohne emotionalisierende Streichermelodien und Trommelwirbel im Hintergrund. Der junge Protagonist klaut ein Auto – weil der Moment dazu gerade gut und verrückt genug ist. «Viens soleil, viens!», leise gesungen, bringt tatsächlich die Sonne hinter den Wolken hervor. Und schliesslich verführt «Drôle de Félix» auch durch seine Art und Weise, wie er Zärtlichkeiten zwischen zwei Männern absolut entdramatisiert zeigt. Die Welt funktioniert verkehrt herum und die Filmemacher wollten sie, scheint es, wieder richtig hinbiegen. Und wenn Félix das Liebesspiel wegen einer schäbigen TV-Soap unterbricht, nach der er süchtig ist und von der er selbst sagt, dass sie eigentlich «nur für Omis» sei, so ist das einfach wunderbar. ■

Félix klaut ein Auto weil der Moment dazu gerade gut und verrückt genug ist

Baise-moi

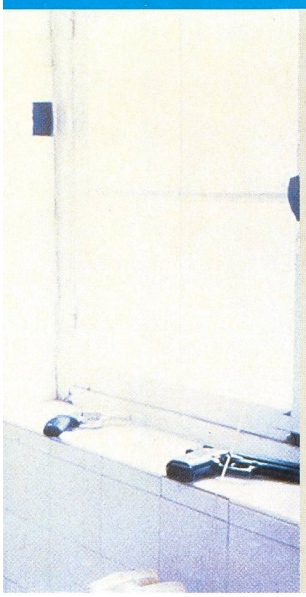
Regie: Virginie Despentes und Coralie Trinh Thi
Frankreich 2000

Nach einer Vergewaltigung ziehen zwei junge Frauen mordend durch Frankreich. Ein geradliniger, schnörkellos brutaler und gezielt unangenehmer Film.

Michael Sennhauser

«Baise-moi» (Fick mich) hat in Frankreich schon als Roman Aufsehen erregt. Virginie Despentes, die junge Autorin, hat sich da offenbar eine kalte Wut in der ersten Person ziemlich kühl vom Leib geschrieben. Die Verfilmung des Romans durch die Autorin und die vom Pornofilm kommende Schauspielerin Coralie Trinh Thi ist denn auch vor allem die konsequente Weiterführung des Unternehmens in jenem Medium, das – neben der Musik – die Unmittelbarkeit am perfektesten beherrscht.

Auf eine schnelle und ungekünstelte Vorstadtmilieuzeichnung folgt sehr rasch die äusserst brutale Vergewaltigung zweier jungen Frauen durch eine Gruppe von Männern, welche die eine als Pornodarstellerin erkannt haben. Sie ist es denn auch, die das Ganze zwar angewidert, aber ohne Gegenwehr – sozusagen professionell – über sich ergehen lässt, während die andere Frau nicht mehr zu schreien aufhört und in der Folge halb tot geprügelt wird. Die Mehrfachvergewaltigung ist mit jener detailversessenen Brutalität inszeniert, welche dem Hardcoreporno entspricht, aber ohne dessen Subjektivierung auf eine lustvoll verbrämte Täterperspektive. Geschlechtsteile in Aktion, Schläge,



◀◀ Charly Sergue
Sami Bouajila

◀ Karen Bach

▶ Tommy Lee Jones
Courtney B. Vance
James Garner
Clint Eastwood
Donald Sutherland
Loren Dean

Blut und Schreie: Die Ekelgrenze wird hier so schnell erreicht, dass die meisten Zuschauerinnen und Zuschauer die später folgenden Mord- und Erniedrigungsszenen, in denen dann die beiden Frauen die absolute Kontrolle über ihre Opfer geniessen, nur noch abgedämpft empfinden werden. Abgesehen davon, dass die folgenden Szenen auch tatsächlich filmisch «ästhetisiert», das heisst, durch präzise Szenenschnitte verknappt gezeigt werden, ist der Initialschock über die Vergewaltigungsszene wohl auch gewollt. Dabei ist es unerheblich, ob diese Szene nun der Wutmotivation des Kinopublikums dienen soll, der drehbuchgesteuerten Motivation der beiden Frauenfiguren oder schlicht und einfach der erleichterten Selbstmotivation der beiden künftigen Täterinnen. Der Rest des Film spielt nämlich mit eher einfallsloser Konsequenz die Standardsituationen jener Filme durch, auf die ziemlich eindeutig Bezug genommen wird. Ridley Scotts «Thelma and Louise» (1991) dient dabei als Matrize, die verselbständigte Mordlust von Oliver Stones «Natural Born Killers» (1994) liefert den «entrationalisierten» Antrieb und zur cineastischen Adelung klingt in der Schlusssequenz Michael Winterbottoms «Butterfly Kiss» (1994) ebenso an wie Godards «A bout de souffle» (1959). Die schiere Mechanik des mörderischen Roadtrips entspricht aber in ihrer Konsequenz eher den tödlichen Planspielen von Michael Hanekes «Funny Games» (1997): Die schockierende (und in ihrer Serialisierung schockierend langweilige) Gewalt kann vom Publikum abgelehnt oder widerwillig rationalisiert werden. Insofern er konventionellen «Genuss» verunmöglicht, ist der Film effizient. Bleibt die Frage: Wer will sich das antun? ■

Space Cowboys

Regie: Clint Eastwood
USA 2000

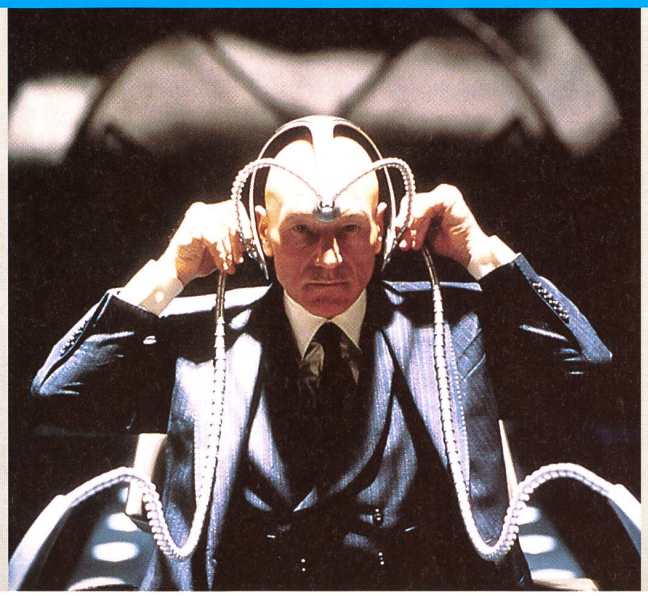
Clint Eastwood legt mit seiner jüngsten Regiearbeit einen neuen Gang ein: Selbstironie und Witz sind die Kräfte, die diesen verschrobenen Raumschiff-Western durchs All jagen.

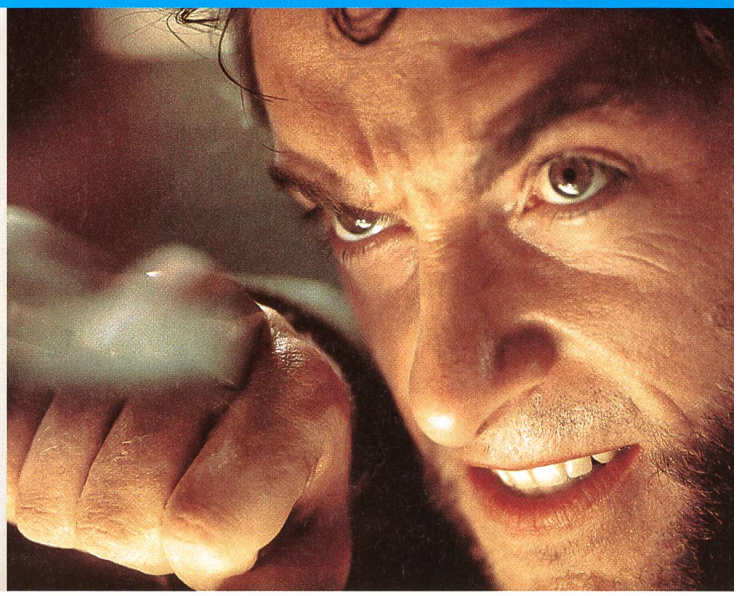
Alexandra Stäheli

In den letzten Jahren haben wir Clint Eastwood schon oft in der Rolle eines alternden Irgendwas sehen müssen: als alternden Cowboy («Unforgiven», 1992), alternden Cop («Absolute Power», 1997), alternden Lover («True Crime», 1999). Das neuste Werk von Clint-The-Face jedoch übertrifft seine Verjüngungsversuche um Lichtjahre. Denn nun muss man nicht einfach einen alternden Astronauten über sich ergehen lassen, sondern darf sich auch an allerhand politisch Inkorrektem erquicken: Mit fortschreitender Altersreife nämlich scheint Eastwood seine mit den Jahren bleich gewordene Westernmoral gegen eine gute Portion Selbstironie, Biss und (zuweilen die Schmerzgrenze berührenden) Humor einzutauschen. Da tritt denn nun also eine Horde kindsköpfiger Rentner an, den Weltraum zu erobern, böse Satelliten zu beseitigen, junge Frauen mit Flirtmethoden aus der Steinzeit anzumachen – und so nebenher auch noch den gut 40 Jahre jüngeren Grünschnäbeln von der NASA zu zeigen, wo die sicheren Werte der Weltraum-Wissenschaft geblieben sind: in den Fünfzigerjahren nämlich, lange bevor auch nur ein Mensch seinen Fuss auf den Mond gesetzt hat.

Der ehemalige Testpilot der Air Force, Frank Corvin (Clint Eastwood), wird von der NASA engagiert, um im All einen defekten russischen Satelliten zu reparieren. Frank hatte, nachdem sein Versuchs-Team 1958 ersetzt worden war, bis zu seiner Pensionierung als Ingenieur gearbeitet, und er scheint nun der einzige noch lebende Mensch zu sein, der mit der alten russischen Technologie vertraut ist. Frank übernimmt den Job, aber nur unter der Bedingung, dass sein Fliegerteam von einst mit dabei sein kann. Nach langen Vorbereitungen, in deren Verlauf wir viele nackte Männeroberkörper und dabei wie zufällig auch alle Vorzüge des NASA-Trainingsprogramms zu sehen kriegen, nach gut 80 Filmminuten also, startet die Mission «Daedalus» doch noch ins Weltall. Und natürlich erweisen sich die jungen, bestausgebildeten Top-Astronauten, die die NASA den vier Cowboys zur Sicherheit mitschickt, als untauglich, sie fallen sofort aus, kaum hat das Raumschiff den Satelliten erreicht. Nun sind die vier Oldies ganz auf sich alleine gestellt, doch sie meistern die schwierige Mission natürlich mit viel Mut, Verstand, Vaterlandsliebe – und ohne weitere Herzinfarkte.

Auch wir verlassen den Kinosaal ohne Herzstillstand und Atemnot, aber doch mit einem Lächeln auf den Lippen. Hatten die amerikanischen Kritiken nach «Midnight in the Garden of Good and Evil» (1997) noch übellaunig gefordert, Eastwood solle nun entweder wieder auf den Boden herunterkommen oder in den Ruhestand treten, so scheint sich Mr. Hardboiled mit seinem neusten Werk plötzlich auf einen neuen Anfang besonnen zu haben. Jedenfalls ist «Space Cowboys» ein fröhliches Machomachwerk geworden, ein Desperado-Trip für Teenager und alle, die es werden wollen. ■





X-Men

Regie: Bryan Singer
USA 2000

Der grosse Überraschungserfolg des amerikanischen Kinosommers ist die erstaunlich originalgetreue Adaption des Kult-Comics «X-Men». Regisseur Bryan Singer gelingt es, die Freuden und Leiden übermenschlicher Mutanten einfühlsam in Szene zu setzen.

Michel Bodmer

Was ein Comiczeichner schwungvoll aufs geduldige Papier wirft, ist im Film mit menschlichen Darstellern und echten Dekors schwer nachzubilden; physischer Realismus beisst sich mit der Abgehobenheit populärkultureller Mythen, und die Kitschgefahr ist enorm. Von den jüngsten, bonbonbunten «Batman»-Filmen geschädigt, ahnten die Fans der 1963 von Jack Kirby und Stan Lee ersonnenen Marvel-Comicsserie «X-Men» daher Böses, als 20th Century Fox eine Verfilmung ankündigte.

Der heutige Erfolg dieser Superhelden-Comics geht zurück auf 1975, als das Personal ausgewechselt wurde und die Storys an Tragik (und Prätentionen) zulegten. Die Prämisse von «X-Men», wonach ein genetischer «X-Faktor» zu Mutationen führt, die sich in der Pubertät als besondere Kräfte und/oder Schwächen manifestieren, bietet viel Symbol- und Identifikationspotenzial. Die Mutanten müssen lernen, mit den Veränderungen ihres Körpers umzugehen, ihrer Einzigartigkeit gerecht zu werden und sich dennoch gesellschaftlich zu integrieren – die klassischen Probleme der Adoleszenz. Für Bryan Singer sind die Hauptthemen seines Films denn auch «Vorurteile, Selbsthass zu überwinden und seinen Platz in der Welt zu verstehen» (zitiert nach «Cinefantastique», August 2000).

Als Hauptfiguren wählte der Filmemacher den klauenbewehrten Einzelkämpfer Logan, genannt Wolverine (Hugh Jackman), und das verstörte Mädchen Marie, genannt Rogue (Anna Paquin), das bei jedem Hautkontakt dem Gegenüber die Lebenskraft abzapft. Beide wissen nichts von den Ursachen ihres Andersseins, bis sie dem Telepathen Charles Xavier (Patrick Stewart) begegnen. Dieser hat es sich zur Aufgabe gemacht, an seinem Internat «für begabte Jugendliche» – halb Therapiezentrum, halb Hexerschule im «Harry-Potter»-Stil – Mutanten zu helfen, mit ihren wundersamen und bedrohlichen Fähigkeiten psychisch und physisch umzugehen. Er will auch die gesellschaftlichen Spannungen zwischen seinesgleichen und den stark verunsicherten «Normalmenschen» abbauen. Xaviers alter Weggefährte und heutiger Gegenspieler Erik Lehnsherr (Ian McKellen) jedoch hat als Kind im KZ Rassismus in seiner schlimmsten Form erlebt und daher die Hoffnung auf Frieden zwischen Homo sapiens und «Homo superior» aufgegeben: Wo Xavier wie Martin Luther King die Versöhnung anstrebt, will Lehnsherr, genannt Magneto, Meister des Magnetismus, wie Malcolm X den Krieg – was zu Konflikten zwischen seiner bösen «Brotherhood of Mutants» und Xaviers X-Men führt. Nun müssen Logan und Rogue wählen, auf welcher Seite sie stehen wollen, und Xavier versucht, Magneto am Anschlag auf einen UNO-Gipfel zu hindern.

Patrick Stewart, der in der ideologisch verwandten Multikulti-Sciencefiction-Saga «Star Trek» den forsch-gutmütigen Captain Picard mimt, ist der perfekte Darsteller für die Mentorfigur Xavier, und Ian McKellen, der in Singers «Apt Pupil» (1998) den Altnazi gab, ist hier ein würdevoller Superschurke mit tragischen Konturen. Als Magnetos wandelbare Schergen dürfen Supermodel Rebecca Romijn-Stamos, Ex-Wrestler Tyler Mane und der «Star Wars»-erprobte Ray Park sich austoben: Etwas blass dagegen bleiben Famke Janssen (vgl. S. 12), Halle Berry und James Marsden als die eigentlichen X-Men, die in diesem breit angelegten Ensemblestück des Regisseurs von «The Usual Suspects» (1995) unterfordert sind. Bruce Davison gibt den rassistischen Senator Kelly, der am eigenen Leibe erfährt, wie es ist, ausgegrenzt zu werden, und Oscar-Preisträgerin Anna Paquin macht als Rogue die Not eines Mädchens, das nie jemanden anfassen darf, emotional nachvollziehbar. Die Entdeckung des Films ist aber der kaum bekannte Australier Hugh Jackman, der Logans Raserei ebenso plausibel verkörpert wie seine Seelenpein, und dessen spitze Sarkasmen den absurderen Aspekten der Superhelden-Story die Luft rauslässt.

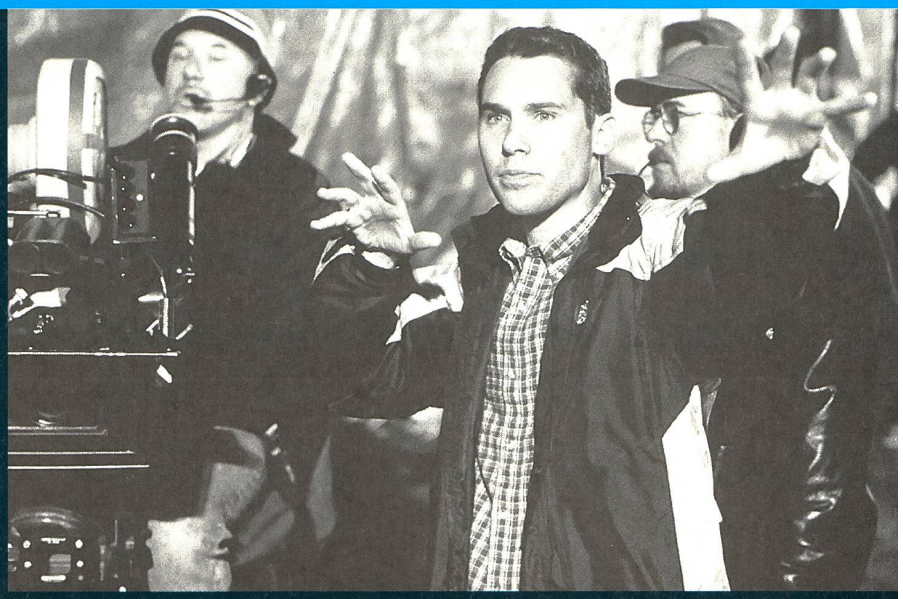
Wenn es an «X-Men» etwas zu kritteln gibt, dann ist es das, dass bei aller Sorgfalt in der Figurengestaltung und der behutsamen Anpassung der visuellen Ebene der Vorlage ans Kino die wahrhaft atemberaubenden Momente fehlen. Man darf aber hoffen, dass die Fortsetzungen, die auf Singers solidem Fundament aufbauen, mehr Dampf machen werden. ■

Wenn es an «X-Men» etwas zu kritteln gibt, dann ist es das, dass bei aller Sorgfalt die wahrhaft atemberaubenden Momente fehlen

ugh
ckman
atrick
tewart

«Mich interessieren Menschen, die etwas zu verbergen haben»

Der Regisseur Bryan Singer über Aliens, Mutanten und Pubertierende sowie sein Faible für gross angelegte Täuschungsmanöver.



Mathias Heybrock **Mr. Singer, zu Beginn ihrer Comicverfilmung «X-Men» erzählen Sie die Ursprungsgeschichte des Mutanten Magneto: Er ist Jude, seine Eltern wurden im KZ umgebracht. Ihr vorheriger Film «Apt Pupil» (1998) handelte von einem Nazi, der einem jungen Mann mit rassistischen Parolen den Kopf verdreht. Warum kommen sie immer wieder auf den Faschismus zurück?** Ich bin Jude und der Holocaust beschäftigt mich seit ich denken kann. Trotz aller Erklärungsansätze erscheint mir dieser Massenmord eigentlich nach wie vor unfassbar. Doch birgt er vielleicht gerade deswegen auch eine unheimliche Faszination, die mich immer wieder auf das Thema zurückkommen lässt. Magnetos Geschichte wird jedoch schon in den Comics erzählt. Ich habe sie übernommen, weil sie mir half, den Film stärker in der Realität zu verankern. Dieser Mutant hat Gründe für seine Verbitterung: Er ist mehr als der Bösewicht in einem abgefahrenen und weltfremden Spektakel.

Magnetos Wunsch ist es, die gesamte Menschheit in Mutanten zu verwandeln, weil mit dem Unterschied zwischen den Spezies auch der Rassismus verschwinden würde. Es ist eine Art Anti-Apartheidsprogramm. Finden Sie das überhaupt böse? Sein Anliegen mag tatsächlich gar nicht so böse sein. Doch das Problem ist, dass er unglaublich verbissen ist, dass er sich als Gott aufspielt und andere Mutanten für seine Sache opfert. Magneto erinnert mich an die Aliens in der Sciencefiction der Fünfzigerjahre. Ich denke etwa an Don Siegels «Invasion of the Body Snatchers» (1956), in dem Aliens die gesamte Menschheit in Ausserirdische verwandeln wollen. Ihr Versprechen an die Erdenbewohner lautet: Man leidet nicht mehr als Ausserirdischer, man ist nicht so gewalttätig und kennt auch keinen Liebeskummer. Hört sich ganz gut an, oder? Doch kann man eben niemanden zu seinem Glück zwingen. Das gilt auch für Magneto und sein totalitäres Programm. Was er vorhat, ist allenfalls eine besonders subtile Form von Verbrechen.

Das Gefühl, fremd und anders zu sein, ist Thema ihres Films. Sind die Mutationen der X-Men eine Metapher für Pubertät? Das ist ja wohl offensichtlich! Hormone!! Der Körper verändert sich und der Geist und nicht jeder kommt damit zurecht. Rogue (Anna Paquin) etwa wird durch die Mutation buchstäblich zu einer Unberührbaren – zu körperlichem Kontakt mit anderen Menschen ist sie nicht in der Lage. Kein Sex, nicht mal Zärtlichkeiten. Das ist ein extremes Bild für die Angst, die einen in der Übergangszeit der Pubertät befallen kann: dass man auf ewig von dem ausgeschlossen ist, was alle anderen scheinbar so selbstverständlich machen.

In den Comics ist der äussere Grund für die Mutationen der X-Men häufig ein atomarer Unfall. Warum? Das gilt für viele popkulturelle Phänomene der Fünfziger- und Sechzigerjahre, in denen ja auch die «X-Men» erfunden wurden. Es war das nukleare Zeitalter. Jede Form von Angst wurde in der Verbindung mit der bedrohlichen Atomkraft erst recht plastisch.

Camouflage, die Verhüllung der wahren Identität, ist von «The Usual Suspects» (1995) über «Apt Pupil» bis zu «X-Men» das Thema aller ihrer Filme. Ist das Zufall? Mich interessieren eben Menschen, die etwas zu verbergen haben. Doch das gross angelegte Täuschungsmanöver in «The Usual Suspects» ist am ehesten eine reine Formalie; ich erfülle die Genrekonvention. Alle loben diesen Film, ich mag die anderen beiden lieber. Der alte Mann, der in «Apt Pupil» seine Vergangenheit als Nazi verschweigt und die X-Men, die unter normalen Menschen nur leben können, wenn sie ihnen ihr eigentliches Wesen verbergen: Diese Formen von Camouflage scheinen mir mit der Wirklichkeit mehr zu tun zu haben.

Warum glauben Sie, sind die X-Men bei den Fans so ungeheuer beliebt? Was macht sie populärer als Batman oder Superman, die ja die gleichen Probleme haben? Es gibt nur einen Batman, aber es gibt eine Vielzahl von Mutanten. Jeder hat eine eigene Geschichte, jeder hat eine besondere Fähigkeit, die ihm zugleich hilft und schadet. Dadurch entsteht ein regelrechtes Universum, eine komplexe Welt voller unterschiedlicher Charaktere und Identifikationsmöglichkeiten.

Ich habe selten einen Film gesehen, der gegen Schluss so schamlos auf eine Fortsetzung hinarbeitet. Haben Sie den Vertrag für das *sequel* schon unterschrieben? Oh Gott, hören Sie bloss mit diesem Unsinn auf. Nach den Anstrengungen der letzten Monate bin ich hundemüde und habe nicht die geringste Lust, an eine Fortsetzung auch nur zu denken.

Nicole deBoer
David Hewlett
Maurice Dean Wint

Cube

Regie: Vincenzo Natali
Kanada 1997

Sechs Personen suchen den Ausweg aus einem Gefängnis, das aus würfelförmigen Räumen besteht und Todesfallen birgt. Vincenzo Natalis Spielfilmdebüt «Cube» hat neben ein paar *splatter*-Effekten beträchtliche psychologische Spannung und einige Denkanstösse zu bieten.

Michel Bodmer

Ein Mann betritt eine kubische Kammer und wird ohne Warnung von einem Stahlgitter in kleine Würfel zerlegt. Dieser erste *splatter*-Schock wirkt in Vincenzo Natalis «Cube» gleichsam als mise en abîme – denn sein Film handelt von unerbittlicher Geometrie, die dem Menschen zum Verhängnis wird.

In Kuben von gut vier Metern Seitenlänge, die miteinander durch Gänge verbunden sind, erwachen vier Menschen, die sich nie zuvor gesehen haben. Der farbige Quentin (Maurice Dean Wint) war Cop und Familienvater gewesen, bevor er sich in diesem seltsamen Würfelsystem wiederfand; der schweigsame Worth (David Hewlett) Architekt. Die reife Holloway (Nicky Guadagni) arbeitete als Ärztin und die junge Leaven (Nicole DeBoer) studierte Mathematik. Keine(r) hat eine Ahnung, wie oder warum er hier gelandet ist; keine(r) ist sich einer Schuld bewusst oder könnte sich den Grund für die Inhaftierung denken. Sind die Vier Opfer einer faschistoiden Verschwörung, wie Holloway meint, oder zur Belustigung eines reichen Spinners hier? Haben Aliens sie entführt?

Als noch der legendäre Rennes (Wayne Robson) zu ihnen stösst, schöpft die Gruppe Hoffnung: Als ehemaliger Ausbrecherkönig weiss Rennes die tödlichen Fallen zu umgehen, die in manchen der Würfel lauern. Gemeinsam versuchen die Fünf, aus dem bizarren Konstrukt zu entkommen, indem sie von einem sicheren Würfel zum nächsten klettern. Doch Rennes bleibt schon bald auf der Strecke. Stattdessen müssen sich die Eingesperrten mit dem Autisten Kazan (Andrew Miller) herumplagen. Die Spannungen unter den Schicksalsgenossen wachsen.

Ein Kammerspiel im eigentlichen Sinne, das zudem aristotelisch die Einheit von Ort, Zeit und Handlung wahrt, legt der Wahlkanadier Vincenzo Natali mit seinem 350.000 Dollar billigen Erstling «Cube» vor. Absurde Isolations- und Knastgeschichten von Robert Wienes «Das Cabinett des Doktor Caligari» (1919) und Franz Kafkas «In der Strafkolonie» (1919) über Becketts «En attendant Godot» bis zu George Lucas' «THX-1138» (1971) klingen an, aber auch jene Robinsonaden, die eine zusammengewürfelte Schar von unterschiedlich begabten Individuen zu einer potenten Gemeinschaft zusammenschweissen (Robert Aldrichs «Flight of the Phoenix», 1966, und diverse Katastrophenfilme). Die Techno/Grusel-Ästhetik gemahnt an Clive Barkers «Hellraiser» (1987): Kein Wunder, spendet Kanadas Horrormeister David Cronenberg seinem Landsmann Natali höchstes Lob.

Das philosophische Potenzial der Grundidee wird nicht konsequent ausgelotet, aber für einen Lowbudget-Schocker bietet «Cube» doch einiges. Vor allen Dingen das moralische Verhalten der Charaktere liefert Denkanstösse: Worths achtlose Mitwirkung bei der Erschaffung des Kubus zeugt von einem Berufsverständnis ohne Ethos, Quentin entpuppt sich als heimlicher Faschist, Holloway und Leaven hingegen bleiben auch unter extremen Stress menschlich. Der Würfel wird zur Chiffre für jede – politische, soziale, religiöse, mediale, private – Form von Freiheitsberaubung und Tortur; die Insassen sind gleichermassen schuldig und schuldlos.

Natalis Vision des Zusammenlebens ist unhollywoodmässig pessimistisch; wie Sartre in «Huis clos» kommt er zum Schluss: Die Hölle, das sind die anderen.

Zum Interessantesten an «Cube» aber gehört die Tatsache, dass weder die Figuren noch die Zuschauer an reine Zufälle glauben können. Sie und wir versuchen, «den Sinn» zu finden: Gründe für diese Situation, für die Zusammensetzung dieser Menschengruppe, für die Anordnung der tödlichen und harmlosen Würfel.

Indem der ehemalige *storyboarder* Natali gekonnt mit diesem urmenschlichen Trieb nach Sinnstiftung spielt, gelingt es ihm, einen ganzen Kosmos zu suggerieren, wo ihm nur ein einziges würfelförmiges Bühnenbild zur Verfügung stand, das bloss farblich variiert wurde. Sein «Cube» gehört mit John Carpenters «Dark Star» (1973), George A. Romeros «Night of the Living Dead» (1968) und David Cronenbergs «Shivers» (1975) in die Reihe der starken Horror-Debüts der letzten Jahrzehnte. Man darf gespannt sein, was der Regisseur nachliefert. ■

Wie Sartre in «Huis clos» kommt Regisseur Natali zum Schluss: Die Hölle, das sind die anderen

Patrizia Guggenheim, die Tochter Varlins

Varlin

Friedrich Kappeler
Schweiz 2000

Mit dreistem Pinsel malte Willy Guggenheim, auch Varlin genannt, Künstlerkollegen, Mäzene, Clochards. Friedrich Kappeler versucht mit seinem Film, den eigenwilligen Porträtisten zu fassen.

Pierre Lachat

Ihr bekanntester Vertreter hiess Max Frisch, aber vielleicht kristallisierte sich die lose Gruppe der Zürcher Künstler und Intellektuellen der Epoche zwischen 1950 und 1980 in der Gestalt Willy Guggenheims anschaulicher. Er nannte sich, nach einem französischen Revolutionär, Varlin. Auf seiner ersten Reise nach Amerika sollte ihn, zu spät in seinem Leben, die Wahl dieses Pseudonyms noch einmal ärgern: nämlich dann, als er begriff, wie viele Türen sein berühmter wahrer Name öffnete, wenigstens an der Ostküste der USA.

Im damaligen Zürich der Nonkonformisten, wie sie sich ursprünglich nannten, wurde geschrieben, gefilmt, theoretisiert und politisiert. Varlins Beitrag bestand darin, der Szene ein gemaltes Antlitz zu verleihen (oder ein zermaltes). Er porträtierte die führenden Köpfe und begüterten Mäzene, aber auch übrige Zugewandte und die anonymen Figuren von der Strasse bis hin zu den Clochards. Sein dreister Pinsel strich die Zerrissenheit, ja Gespaltenheit der Dargestellten hervor statt ihr Gleichgewicht. Doch waren Varlins Bilder sehr viel mehr als die bösen Karikaturen, zu denen sie anfänglich leichthin erklärt wurden. Sein Blick schien förmlich durch seine Modelle hindurchzustechen und er kehrte Teile ihres Innenlebens nach aussen, die den Figuren selbst vielleicht gar nicht bewusst waren. Es war kein leeres Wort, wenn es hiess, dazu gehöre eine Portion Leidensfreude, Exhibitionismus und kritische Selbsterkenntnis, sich sozusagen öffentlich durchleuchten zu lassen von einem so untrüglichen Röntgenauge.

«Du gleichst immer weniger dem Porträt, das ich von dir gemacht habe», scherzte er offenbar einmal. Seine Gemälde, heisst das, wollten das Unsichtbare zeigen. Und so flankierte Varlin, wie nur wenige andere in der Schweiz, das Zeitalter der Tiefenpsychologie mit den Mitteln der Malerei. Doch tat er es offensichtlich intuitiv, ohne einen theoretischen Vorsatz. Und wenn er das Malerische des Zürichs seiner Zeit pinselte, dann ganz anders, als es klassischen Vorstellungen entspricht. Bei der Erfüllung seiner Aufgabe blieb er der Selbstdarstellung auf fast gespenstische Weise abgeneigt. Er wurde, mit andern Worten, auch selber weitgehend unsichtbar. Zwar hatte er teil an der Opposition gegen alle satte Bürgertugend und zahlungsfähige Moral. Aber anders als die Frischs oder Dürrenmatts, die so viel beredter waren als er, gehörte er nicht zu den spektakulär auftretenden Nonkonformisten. Sogar dann versteckte er sich, wenn er ab und zu den Clown spielte (Oder er tat es gerade dann). Er war niemand, er war schweigsam, er war pseudonym, er malte. Seine Bilder mussten genügen, sie hatten alles zu sein und alles zu sagen. Die späteren Jahre verbrachte er zurückgezogen und bei schwindender Gesundheit im ewig verregneten und verschneiten bergbündnerischen Bondo.

Den Stationen seiner Biografie (zwischen 1900 und 1977) geht nun Friedrich Kappeler umgekehrt entsprechend zur Eigenwilligkeit Varlins nach. Aus dem künstlerischen Erbe und der kargen übrigen Hinterlassenschaft bezieht der Film nur den nötigsten Stoff. Umso ausführlicher kommen die Modelle und Zeugen zu Wort, die versuchen, hinter dem treffsicheren Porträtisten jenen andern zu fassen, der sich auch heute noch in einem fort entzieht: Willy Guggenheim. So kreist der Film seinen Helden behutsam ein, doch ohne ihn durchsichtig machen zu wollen: so, wie Varlin eben andere «sichtbar» machte. Hugo Loetscher, John Russell Taylor, Marianne Frisch, Anna Keel, Jürg Federspiel und andere sagen aus. In einem historischen Gespräch kommentiert Friedrich Dürrenmatt eines der berühmtesten Bilder Varlins, das musizierende Heilsarmisten auf der Strasse zeigt. Die Erinnerungen und Interpretationen ergänzen einander ideal. Doch tun sie das paradoxerweise in so perfektem Mass, dass zuletzt eines doch noch vermisst wird: nämlich eine etwas breiter ausgreifende Beschreibung jener sagenhaft produktiven Zürcher Gruppe, vor deren Hintergrund das Werk Varlins zu sehen ist.

Auf den Film, der jene Nonkonformisten mit ihren höchst unterschiedlichen Zielen, Methoden und Wirkungen zueinander im Beziehung setzt, wird man noch warten müssen. Friedrich Kappeler wollte oder konnte die Gelegenheit nicht ergreifen, einen so umfassenden Bogen zu schlagen. Dass der Mangel überhaupt erst spürbar wird, gerade dieser Umstand spricht für die Qualität seiner Arbeit. ■

Der Film kreist seinen Helden behutsam ein, ohne ihn durchsichtig machen zu wollen