Zeitschrift: Film : die Schweizer Kinozeitschrift
Herausgeber: Stiftung Ciné-Communication
Band: 53 (2001)
Heft: 6-7

Rubrik: Kritik

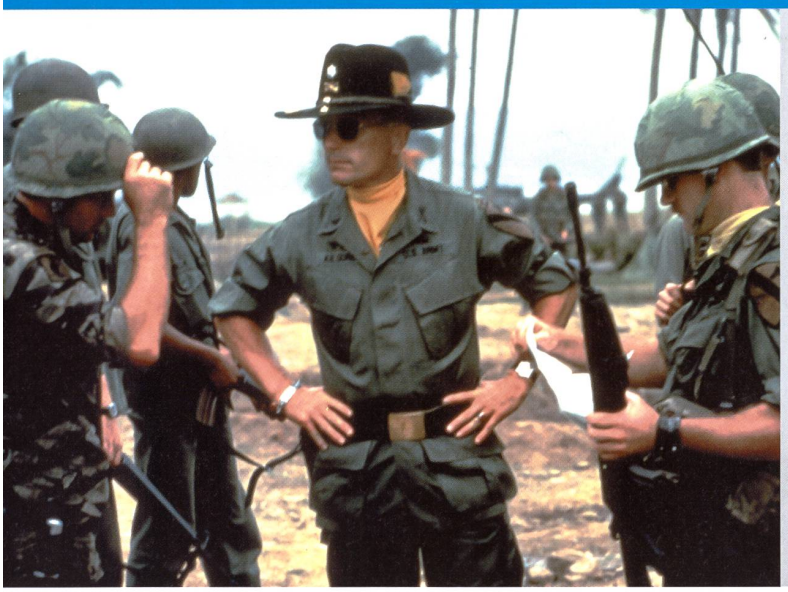
Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern.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

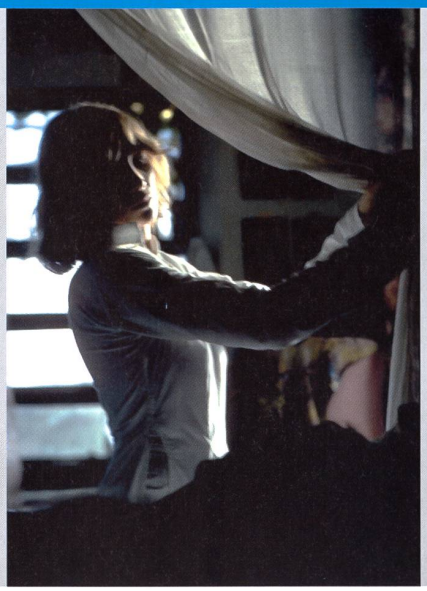
Download PDF: 11.01.2026

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



Robert Duvall

Aurore Clément



Apocalypse Now Redux

Regie: Francis Ford Coppola
USA 1979/2001

Um volle 53 Minuten hat Francis Ford Coppola seinen Klassiker von 1979 erweitert. Der Film ist dabei nicht länger geworden, aber tatsächlich (noch) besser.

Michael Sennhauser

«Saigon. Shit! I'm still only in Saigon.» Das waren die ersten Worte in Francis Ford Coppolas «Apocalypse Now» – vor 22 Jahren. Sie folgten auf einen optischen Prolog, auf Bilder einer von Palmen gesäumten Küste, die urplötzlich in Flammen steht.

Auf kaum einen Film waren Presse und Publikum je so gespannt wie auf Coppolas waghalsiges Privatunternehmen, dieses angeblich definitive Vietnamdrama, das der erfolgsverwöhnte «Godfather»-Regisseur in jahrelanger Arbeit auf den Philippinen gedreht hatte. Sein gesamtes Vermögen hatte Coppola in den Film gesteckt. Die Presse schien nur noch auf seinen phänomenalen Absturz zu warten.

Coppola packte den Stier bei den Hörnern und kündigte im Frühjahr 1979 an, in Cannes ein «Work in progress» zeigen zu wollen, um zu beweisen, dass allen Desaster-Gerüchten zum Trotz ein Film entstanden war. Unter Erfolgsdruck trimmte er sein Material so, dass es die Publikumserwartung an einen Action-Kriegsfilm möglichst wenig enttäuschen sollte.

Die Geschichte von US-Special Forces Captain Willard (Martin Sheen), der von Saigon aus in den Dschungel von Kambodscha geschickt wird, um dort die Schreckensherrschaft des offensichtlich wahnsinnig gewordenen Oberst Kurtz (Marlon Brando) zu «terminieren», folgte lose Joseph Conrads Roman «Heart of Darkness». Die Flussreise des nachdenklichen, längst heimatlosen Killers wurde zu einer Reise den Lebensfluss hinauf, zu den Quellen, zum Ursprung, aber auch zum Ende und – vorbei an Stationen des Wahnsinns – zur Dunkelheit und schliesslich zum nackten Horror.

Ex aequo mit Volker Schlöndorffs «Die Blechtrommel» gewann «Apocalypse Now» 1979 die Goldene Palme von Cannes und wurde (in der eigentlich als «Work in progress» gezeigten Fassung) zu einem Instant-Klassiker. Einige Sequenzen, wie etwa der infame Helikopterangriff auf ein vietnamesisches Dorf unter den Klängen von Wagners «Ritt der Walküren», die Überblendung des Deckenventilators in Willards Hotelzimmer mit den Rotoren fliegender Helikopter oder der kilometerlange Dschungelstrich, der durch einen Napalmangriff urplötzlich in Flammen gesetzt wird, gehören seither zu den prägenden Bildern des Kinos.

Mitte letzten Jahres entschloss sich Coppola, seinen Film in einer neuen, diesmal endgültigen Fassung zu veröffentlichen. Die deutlichste Erweiterung besteht in der so genannten «Plantagen-Sequenz», der letzten Station von Willard und seiner Bootscrew vor dem Eindringen in Kurtz' Dschungelreich, gerade nach dem Tod des ersten Crew-Mitglieds, im Hause einer alten französischen Kolonialfamilie. Hier, in absurd gepflegter Atmosphäre, werden Sinn und Motivation für den Krieg in Vietnam diskutiert. Die Sequenz leistet genau jene intellektuelle Unterfütterung des Films, welche seinerzeit der Interpretation durch die Kritik überlassen wurde. Auch die Episode um den surfwütigen und napalmliebenden Oberst Kilgore (Robert Duvall) wurde um einige Facetten erweitert, und auf die Sequenz mit dem Auftritt der Playboy-Bunnies vor den Soldaten folgt eine weitere in einem regenüberfluteten Camp, in dem sich die verlorenen Jungs von Willards Boot mit den ebenso verlorenen und halb verrückten Playboy-Mädchen einem traurigen Totentanz hingeben. Diese Szenen, ebenso wie eine weitere, in der Kurtz dem gefangenen Willard einen (authentischen) «Time»-Artikel über den bevorstehenden Sieg der USA in Vietnam vorliest, machen überdeutlich, was mit dem «Gestank der Lüge» gemeint ist, von dem Kurtz mehrfach redet. Coppola hat immer betont, dass es ihm weniger um einen Film gegen den (Vietnam-) Krieg zu tun war, als um eine allgemeine Reflexion der Doppelmoral des Krieges.

«Apocalypse Now redux» ist in dieser Fassung ein mindestens so gewaltiges Erlebnis wie das Original von 1979. Die drei Stunden und 23 Minuten wirken erstaunlicherweise auch nicht wirklich länger als die doch 53 Minuten kürzere alte Fassung. Das mag damit zu tun haben, dass die Reflexionsarbeit, die der Film nun zum Teil inhärent leistet, den Gedankenaufwand beim Schauen etwas reduziert und dem Blick so mehr Musse gibt für die unglaubliche Bildgewalt von Vittorio Storaros Kamera und Dean Tavoularis Sets. Auch so bleiben die finalen Sequenzen um Kurtz so enigmatisch und mehrdeutig, wie es der Vorlage von Joseph Conrad entspricht. Und auch heute wird zum Glück nie ausgedeutet, worin der ultimative Schrecken dieser zyklischen Hadesreise genau besteht. Noch immer klingen Kurtz' letzte Worte weit über den Nachspann hinaus nach: «The Horror. The Horror.» Und Willard wird wieder und wieder in Saigon aufwachen. ■

Ben Affleck

Pearl Harbor

Regie: Michael Bay
USA 2001

Vorbei die Zeiten, als Kriegsfilme noch Antikriegsfilme waren. Hier wird eine der Krieg schamlos zum Hurra-Patriotismus hochgewuchtet. Mögen auch die Action-Szenen beeindruckend sein und Amerika die letzte Weltmacht – der Film ist ein aufgeblasener Popanz.

Wolfram Knorr

Ein britischer Offizier wendet sich voller Bewunderung und Neid einem US-Kollegen zu, der gerade einige Stukas vom Himmel geholt hat: «Wenn ihr mehr solche Kerle habt wie du, dann tut mir jeder Feind Leid.»

Mit Dialogen dieses Kalibers ist der nagelneue Blockbuster aus der Heavy-Metal-Schmiede von Jerry Bruckheimer (Produzent) und Michael Bay (Regie) getrüffelt: «Pearl Harbor», ein Mammut-Opus (es dauert fast drei Stunden), das den Kriegsfilm wieder auf die leichte Schulter nimmt und auf simple Gedächtnis-Bruchstücke zurückgreift. Pearl Harbor, da war doch was? Richtig. Der schändliche Überfall der Japaner auf den Stützpunkt der amerikanischen Pazifikflotte im Jahre 1941. Der Akt, der die USA in den Zweiten Weltkrieg nötigte. Braucht man noch zu wissen, dass Japan auf die Öllieferungen aus den USA nicht mehr angewiesen sein wollte und Präsident Roosevelt – durch die Neutralitätsgesetze handikapiert – wegen des Ölembargos gegen Japan einen Angriff erwartete? Natürlich nicht. Pearl Harbor reicht als ideale Metapher eines extrem gerechten Kriegs. Nirgendwo lässt sich besser demonstrieren als auf der Ferieninsel Hawaii, dass die US-Armee friedliebend war (und ist).

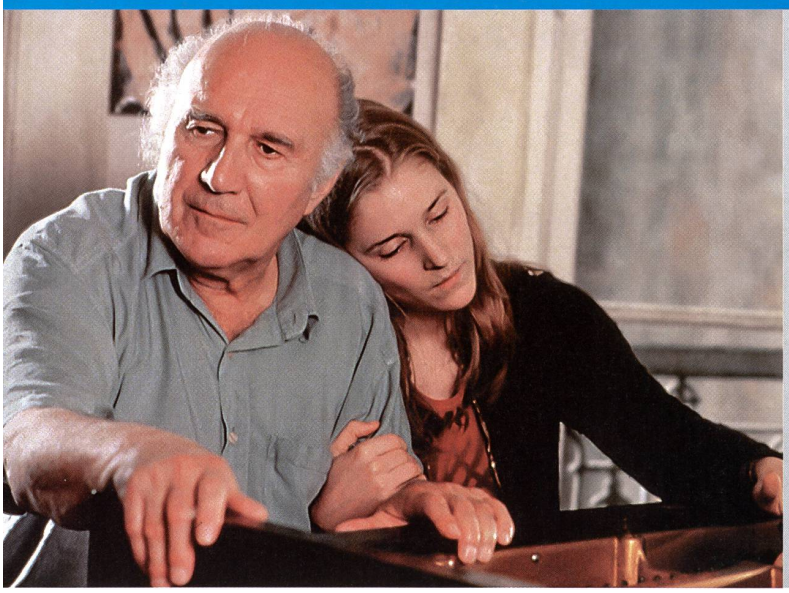
In Fred Zinnemanns Klassiker «From Here to Eternity» aus dem Jahre 1953 bricht Machina über sie herein. Nur zeigt Zinnemann die Armee noch als korrupten, rassistischen, brutalen Haufen, den es zu läutern gilt. In «Pearl Harbor» ist davon keine Rede mehr. Bruckheimer und Bay sind nurmehr gerissene Drahtzieher szenischer Effekte und gewiefte Dealer visueller Drogen. Sie beherrschen das Reich der Popcorn-Sinne. In «Pearl Harbor» gibt es folglich alles: Männerbündelei, Kabale und Triebe, Lug und Betrug, Mythos, Märchen und sagenhaften Quatsch. Es swingt Glenn-Miller-Musik, es rauschen die Wellen und gockeln die Flieger-Asse um Krankenschwestern herum. Highlife unter Palmen und über den Wolken ist die Freiheit grenzenlos. Der Überfall wird zu einem «Armageddon» (eine weitere Bruckheimer-Produktion) mit anderen Mitteln. Statt Kometen-Bruchstücke, Heuschrecken oder Ausserirdische werden japanische Marine-Flieger mit ihren Kanonen und Torpedos zur «Geissel Gottes», die eine aufrechte, lebensfrohe Nation heimsucht.

Die Story von «Pearl Harbor» ist dementsprechend: Rafe (Ben Affleck) und Danny (Josh Hartnett) sind seit ihrer Kindheit auf dem Lande die besten Freunde und teilen ihre Leidenschaft zur Fliegerei – aber nur nicht die zur Krankenschwester Evelyn (Kate Beckinsale). Die beansprucht Rafe alleine. Auch als er der Eagle Squadron beitritt, einer US-Einheit, die an der Seite Englands gegen die Nazis kämpfte; deshalb verlässt er (freiwillig) Amerika, und Evelyn hat zu warten, bis er von diesem Ausflug zurück ist.

Über dem Atlantik zeigt Rafe, was ein Ami-Pilot so drauf hat (und die Briten neidisch werden lässt): bei der Fliegerei zum Cowboy der Lüfte zu werden. Rafe wird trotzdem abgeschossen, landet im Meer und gilt als tot. Darüber kommen Danny und Evelyn (inzwischen in Hawaii) so extrem nicht hinweg, dass sie sich ineinander verlieben. Rafe kommt aber, ohne Blessuren, vom Abenteuerspielplatz Europa zurück. Als er von der Liaison erfährt, ist er beleidigt. Was Danny und Evelyn mit ihm gemacht haben, übertrifft jeden Luftkampf.

Etwa anderthalb Stunden zieht sich diese unverfrorene Kolportage-Mär dahin, bis nicht nur Rafe, sondern auch der Zuschauer das flammende Inferno förmlich herbeisehnen. Zwanzig Minuten dauert es, und Jerry Bruckheimer und Michael Bay ziehen alle Register modernster Tricktechnik. Mit einem Desaster freilich kann ein solcher Film nicht enden. Durch die Götterdämmerung geläutert, melden sich Rafe und Danny zu einem Himmelfahrtskommando: Tokio zu bombardieren (den kommenden Sieg vorwegnehmend). Ben Affleck und Co, Münchhausens der Lüfte, greifen – via Pearl Harbor – zur letzten Ölung des US-Mythen-Himmels. Über den aber kurven nicht nur Himmelsstürmer, er hängt auch, eine altbekannte Saga, voller Popcorn-Geigen. ■

Bruckheimer und Bay sind nurmehr gerissene Drahtzieher szenischer Effekte und gewiefte Dealer visueller Drogen



Michel Piccoli, Natacha Régnier

Tout va bien (on s'en va)

Regie: Claude Mouriéras
Frankreich 2000

Ein Film über Verletzung und Vergebung: Miou-Miou, Sandrine Kiberlain und Natacha Régnier brillieren in diesem Familien-Kammerspiel mit Michel Piccoli in der Rolle eines einsamen alten Vaters.

Miriam Hollstein

Laure, Béatrice und Claire sind drei Schwestern aus Lyon, sehr verschieden und doch eng verbunden. Ihr Vater hat vor 15 Jahren die Familie verlassen, die Mutter ist inzwischen gestorben. Nun leitet Laure, die Älteste, die elterliche Tango-Tanzschule, zieht nebenbei allein Tochter Marion auf und verliebt sich in einen jüngeren Schuhverkäufer, der rechts und links nicht unterscheiden kann. Béatrice, die *toughe* Geschäftsfrau, führt mit ihrem farbigen Freund Arthur ein bürgerliches Leben und finanziert dabei noch Nesthäkchen Claire mit. Diese ist eine begabte Pianistin, wohnt mit anderen Hausbesetzern in einer Abrissbude und nimmt an bizarren Kunsthappenings teil. Regelmässig treffen sich die drei Geschwister im Haus der Ältesten und geben einander jene Liebe, Wärme und Unterstützung, die eine Familie ausmachen. Bis eines Tages der Vater auftaucht und das fragile Beziehungsgeflecht aus dem Lot bringt.

Die Suche nach dem verschwundenen Vater, die zur Selbstfindung wird, ist ein ungebrochen aktuelles Kinothema. «Tout va bien (on s'en va)» setzt da ein, wo die meisten Filme aufhören: beim Wiedersehen mit dem Vater. Auf dieser Grundlage entwickelt Claude Mouriéras gemeinsam mit einem hervorragenden Ensemble ein Kammerspiel über Familienstrukturen. Michel Piccoli spielt den schwierigen Alten, der Frau und Kinder einst wegen einer anderen verliess; nun ist er ein einsamer Witwer, der sich im Angesicht des Todes vergewissern will, ob er in der Erinnerung seiner Kinder weiterlebt – wobei er bei jener Tochter anfängt, bei der am ehesten auf ein gnädiges Vergessen der Vergangenheit hoffen kann. Die Schwestern reagieren unterschiedlich: Claire nimmt ihn mit einer Mischung aus Freude und Verletztheit auf, Laure scheitert beim Versuch, ihm die Tür zu weisen, während Béatrice ihn aus der Wohnung wirft. Symbolisch verkörpern die Frauen drei Entwicklungsphasen einer schmerzhaften Ablösung: Claire steht für die noch leicht naiv-kindliche Zuwendung, Béatrice für den aus dem Schmerz geborenen Hass, während bei Laure Resignation vorherrscht, die wiederum ganz vorsichtig eine Öffnung zulässt. Der Vater bietet für all diese Gefühle eine ideale Projektionsfläche, schwankt er doch zwischen unangenehmer Starrsinnigkeit, hilfloser Annäherung und einer Gebrochenheit, die an Shakespeares König Lear erinnert.

Die Handlung wird vor allem durch die Dialoge vorangetrieben, wobei es dem dynamischen Spiel der Darstellerinnen zu verdanken ist, dass sie nicht in Wortlastigkeit erstickt: Miou-Miou, Sandrine Kiberlain und Natacha Régnier liefern eine ebenso harmonische wie überzeugende Darstellung der Schwestern. Michel Piccoli bietet dazu einen facettenreichen Kontrapunkt. Geschickt lockert Mouriéras das schwermütige Thema mit kleinen heiteren Momenten auf. So entlässt er den Zuschauer in nachdenklicher, aber auch heiterer Stimmung. ■

«In unserem Beruf ist nichts ungerecht, weder Erfolg noch Misserfolg»

Die französische Schauspielerin Miou-Miou über «Tout va bien (on s'en va)», die schwierigen Dreharbeiten mit Regisseur Claude Mouriéras und ihre Ambitionen als Bühnenschauspielerin.

Laurent Asséo Aus welchem Grund haben Sie sich für diesen Film entschieden?
Zuerst einmal hat mich die Besetzung angezogen. Schon seit längerem hatte ich Lust mit Sandrine Kiberlain zu drehen, einer Schauspielerin, die ich bewundere und die mich immer wieder verblüfft hat. Dasselbe gilt für Natacha Régnier, die ich in «La vie rêvée des anges» von Erick Zonca gesehen habe. Sie ist bizarr und überraschend.
Ich habe dann das Drehbuch gelesen und Claude Mouriéras getroffen. Kurz, mir hat schliesslich all das zusammen gefallen.

Was hat Sie am Drehbuch angezogen?
Mich interessieren die Fragen, die es aufwirft. In erster Linie die, ob man gezwungen ist, seine Eltern zu lieben. Der Film bestätigt zudem, was auch ich denke: Dass man sich nur schwer von den Einflüssen der Kindheit befreien kann und dass diese sehr oft unsere Reaktionen im späteren Leben bestimmt.

Was erwarten Sie von einem Regisseur?
Zusammenarbeit. Ich fühle mich sehr unglücklich, wenn es um Macht geht. Meiner Ansicht nach entstanden die besten Filme, die ich gemacht habe, stets in enger Zusammenarbeit mit dem Regisseur, dank einer Freundschaft, die sich während der Dreharbeiten entwickelt hat.

Und wie war die Zusammenarbeit mit Claude Mouriéras? Claude hat mich doch ein wenig aus der Fassung gebracht. Denn er gehört zu jenen Regisseuren, die im letzten Moment die Dialoge ändern, wofür ich oft keinen Grund sehe. Auch wenn die Dreharbeiten schliesslich gut verlaufen sind, war ich doch verwirrt und genervt. Tatsächlich hat Claude mir nicht erklärt, dass es ihn nicht interessiert,

ein Drehbuch zu verfilmen. Ich hingegen bin mir diese Art zu arbeiten nicht gewohnt und empfinde jede Änderung zuerst einmal als gefährlich. Zu meiner Verteidigung muss ich aber auch sagen, dass ich damals vollständig durch die Arbeit an meinem Theaterstück absorbiert war (Miou-Miou inszenierte im Januar 2000 «Voyage au Luxembourg», ein Stück von Jean-Marie Laclavetine, in dem sie auch spielte, Anm. d. Red.). Ich habe deshalb immer wieder Schuldgefühle gehabt; auf dem Set, weil ich nicht ans Stück dachte, und auf der Bühne, weil ich mich nicht um den Film kümmerte. Was nun aber das Resultat betrifft, so finde ich es grossartig. Das war mir eine Lehre, denn die Änderungen waren mehr als positiv. Ich bin nicht stolz, das zu sagen, aber ich habe mich getäuscht (lacht).

War dies das erste Mal, dass Sie so gearbeitet haben? Ja. Jeder Cineast hat seine Methode, und es ist an uns Schauspielerinnen und Schauspielern, uns anzupassen, denn ich glaube nicht, dass sich ein Regisseur im selben Masse nach seinen Akteuren richten muss. Ich habe das übrigens mit Genuss gemacht. Immerhin hat sich die schwierige und verwirrende Beziehung mit Claude Mouriéras zum freundschaftlichen Kontakt entwickelt.

Sie haben in den letzen Jahren weniger Filme gedreht. . . Ja, ich habe viele Drehbücher abgelehnt, weil ich nur noch an dieses Theaterstück gedacht habe. Es war das erste Mal, dass mir etwas so wichtig war, dass ich alles andere einfach unterdrückt habe. Zudem ist es selten, dass man mit Fünfzig noch als Protagonistin gesucht ist.

Wie gehen Sie damit um? Sehr gut. Ich denke, dass in unserem Beruf nichts ungerecht ist, weder der Erfolg, noch der Misserfolg.

Wird man Sie wieder regelmässiger im Kino sehen? Das hängt davon ab, was sich ergibt. Ich möchte mich nun im selben Masse wie dem Kino auch dem Theater widmen.

Jean-Pierre Darroussin

Ça ira mieux demain

Regie: Jeanne Labrune
Frankreich 2000

Die ganze Verrücktheit der Normalität springt wie ein Flämmchen von Mensch zu Mensch über die *short cuts* dieser sanft hysterischen Alltagskomödie.

Michael Sennhauser

Elisabeth (Jeanne Balibar) möchte eine alte Kommode im Keller einlagern und kauft dazu eine Rolle Plastik. Aber mit jedem Ratschlag, den sie erhält, wächst ihre Paranoia und schliesslich ist sie überzeugt, dass das Möbelstück im Keller leise verrotten würde. Also schenkt sie es lieber der ebenfalls nicht ganz lebensmächtigen Sophie (Nathalie Baye), deren Psychiater-Ehemann hinter dem Geschenk allerdings sofort neue Gefahren wittert. Elisabeth hat eine energische Freundin, welche Cello spielt. Aber die wird angesichts von Elisabeths Unsicherheiten von Tag zu Tag despotischer und schliesslich mischt sich noch eine pensionierte Vorhangverkäuferin in Elisabeths Leben ein. Tag für Tag wirken Menschen aufeinander ein, sieben Tage lang, und jeden Abend darf man sich sagen: Ça ira mieux demain, morgen gehts besser. Wer daran zweifelt, ist selber Schuld. Denn eines ist sicher: Jeanne Labrune, die das Drehbuch zu Roland Joffés «Vatel» geschrieben hat, ist hier mit ihrer selbst geschriebenen Komödie ganz hart am Leben geblieben – aber ohne ihrem Blick eine zusätzliche Härte zu verordnen. So wie der Film mit einem echten und einem vermeintlichen Geldbörsenklau in der Metro anfängt, entpuppt sich auch später jede Annahme jeder Figur stets als halber Irrtum auf halbem Weg. Nichts wird fertig, nie, und die Menschen – vornehmlich die Frauen – dieser Komödie haben sich daran gewöhnt.

Die Leichtigkeit, mit der hier erzählt wird, hat die gleiche Herzlichkeit wie die elegant überspielte Hysterie im Auftritt von Nathalie Baye, welche die am konsequentesten inkonsequente Figur des Film verkörpert. Während Jeanne Balibars Elisabeth von weiblicher Wärme und Zuneigung nur so strotzt und ihre ganze Verwundbarkeit als Wärmeballon vor sich hin trägt, hat Bayes Sophie alle Züge zivilisatorisch-kultivierter Kälte. Aber die wird immer wieder über den Haufen gespielt von den Umständen, den unkontrollierten Momenten des Lebens und nicht zuletzt von Sophies situationsmächtigem Psychiatergatten, der mit seiner Balkongeranie unmittelbarer und vor allem leidenschaftlicher kommuniziert als mit seinen Patienten oder mit seiner Frau. Zum Ausgleich betreibt er im gleichen Appartement allerdings auch noch ein Massagestudio und sorgt peinlichst dafür, dass seine Massagekunden den Psychiater nicht zu Gesicht bekommen und umgekehrt.

«Ça ira mieux demain» ist eine jener Behauptungen, die niemand so ganz ernst nehmen mag. Jede Erfahrung sagt uns doch, dass alles immer schlimmer wird. Der Geniestreich von Labrunes Drehbuch liegt nun genau darin, dass sich die Figuren stets so verhalten, als ob alles nur noch schlimmer werden kann, zugleich aber kontrapunktisch optimistisch daherreden – oder umgekehrt. Aus der Diskrepanz der Wahrnehmungen (die man ohne weiteres als essentielle Hysterie bezeichnen könnte) und des Handelns entsteht damit ein fröhlich-optimistischer Sog, im Vertrauen darauf, dass das Leben letztlich dank irgendeiner unergründlich geheimnisvollen Regelung ähnlich gut konstruiert sein muss wie dieser Film. ■

Matt Damon
Penelope Cruz

All the Pretty Horses

Regie: Billy Bob Thornon
USA 2000

Eine Liebesgeschichte, die keine ist: Matt Damon und Penelope Cruz in einem enttäuschenden Spätwestern.

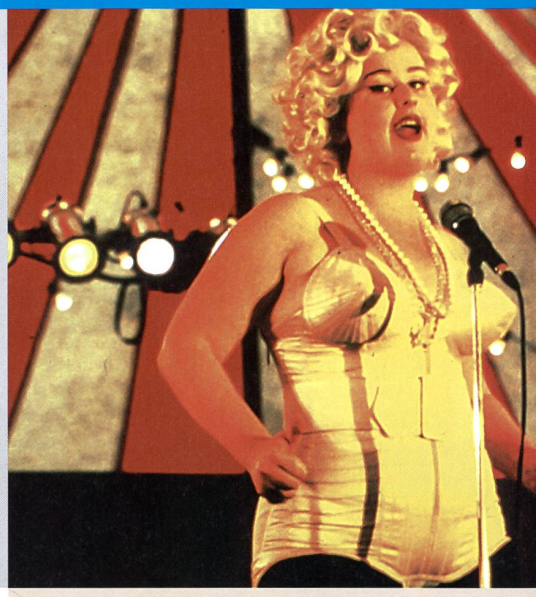
Thomas Allenbach

Eine einfache Geschichte. Sie beginnt 1949 in San Angelo, Texas. Hier ist der rechtschaffene John Grady Cole (Matt Damon) aufgewachsen. Doch nach dem Tod des Grossvaters und nachdem die Mutter die Farm an einen Ölkonzern verkauft hat, zieht es den 19-Jährigen weg vom Zuhause, das ihm fremd geworden ist. Zusammen mit seinem besten Freund Lacey Rawlins (Henry Thomas) reitet er südwärts, überquert den Rio Grande und heuert auf einer mexikanischen Hazienda an. Dort, jenseits der Grenze, begegnet er der Liebe. Eine Ewigkeit tut sich auf, als sich Coles Blick und derjenige von Aleyjandra (Penelope Cruz), der Tochter des reichen Ranchers, begegnen. Doch vom Glück in diesem vermeintlichen Paradiesgarten stürzt Cole direkt in die Hölle. Er wird verraten, verliert seine Unschuld, gerät in Versuchung, wird gerettet. Als Junge zog er hinaus, als Mann, der sich gefunden und seinen Idealen treu geblieben ist, kehrt er zurück. Ob er bleibt, bleibt offen.

Eine einfache Geschichte. Erzählt hat sie Cormac MacCarthy in seinem gleichnamigen Roman, mit dem er 1992 den National Book Award gewann. Es geht ums Erwachsenwerden, um Freundschaft und Loyalität, um junge Männer und Pferde und dies alles in einer Welt, die – ähnlich wie in John Hustons «The Misfits» oder Stephen Frears' «The Hi-Lo Country» – zusammen mit ihren traditionellen Werten dem Untergang geweiht ist.

«All the Pretty Horses» könnte ein guter Abenteuerfilm sein. Doch Billy Bob Thornton macht schon in den ersten Szenen deutlich, dass er hoch hinaus will. Die Bilder sind von hyperrealer Qualität; der Himmel ist weiter als weit und blauer als blau, die Wolken sind schwebende, von Gott selbst geschaffene Skulpturen. Mehrmals zeigt er das Bild einer galoppierenden Pferdeherde, Symbol purer Energie und kraftvoller Schönheit. In kurzen, durch Abblendungen voneinander abgehobenen Sequenzen entfaltet Thornton keinen konkreten geografischen Raum, sondern vielmehr ein mythisches Universum. Ganz nah sind die Stimmen von Matt Damon und Henry Thomas, als sie zu Beginn des Films hinauf zu den Sternen schauen und über Himmel und Hölle und den Tod spekulieren. In diesem Film wird leise gesprochen und gleichzeitig mit grosser Dringlichkeit. Jedes der fast schon kunstvoll westernmässig zerdehnten Wörter ist wichtig. Jedes Wort ist Teil einer Rede, die einer Beichte gleicht. Adressat scheint der liebe Gott himself zu sein. Und wir dürfen zuhören.

Doch der Westen sieht aus wie aus der Marlboro-Werbung und die hymnische Zurschaustellung funktioniert nicht, weil der Film keinen Rhythmus findet. Dies vielleicht deshalb, weil Thornton ihn stark kürzen musste. Das könnte auch der Grund dafür sein, dass Matt Damon (der für diese Rolle aber auch zu alt scheint) und Penelope Cruz blass bleiben. Ihre Liebe bleibt Behauptung. Nicht nur in diesen Szenen sind die Zeichen des Films zu deutlich. Derart offensichtlich wird hier «grosse Liebe» annonciert, dass der Film fast schon zwangsläufig die geweckten Erwartungen nicht erfüllen kann. Zum zwiespältigen Eindruck trägt auch die banale Musik bei. ■



Everybody Famous

Iedereen beroemd

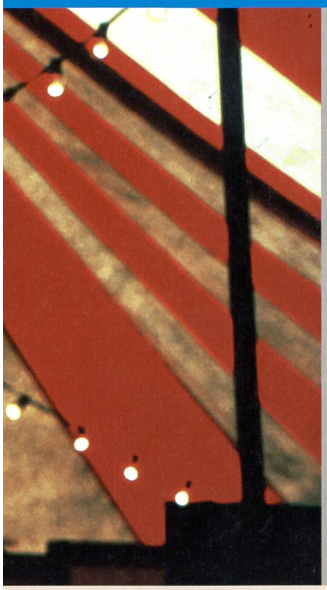
Regie: Dominique Deruddere
Belgien/Niederlande/F 2000

Melodien für Millionen: In Dominique Derudderes «Everybody Famous» ist das Fernsehen ein billiger Betrieb, in dem jeder jeden für dumm verkauft – und sich alle gut unterhalten.

Claudia Herzog

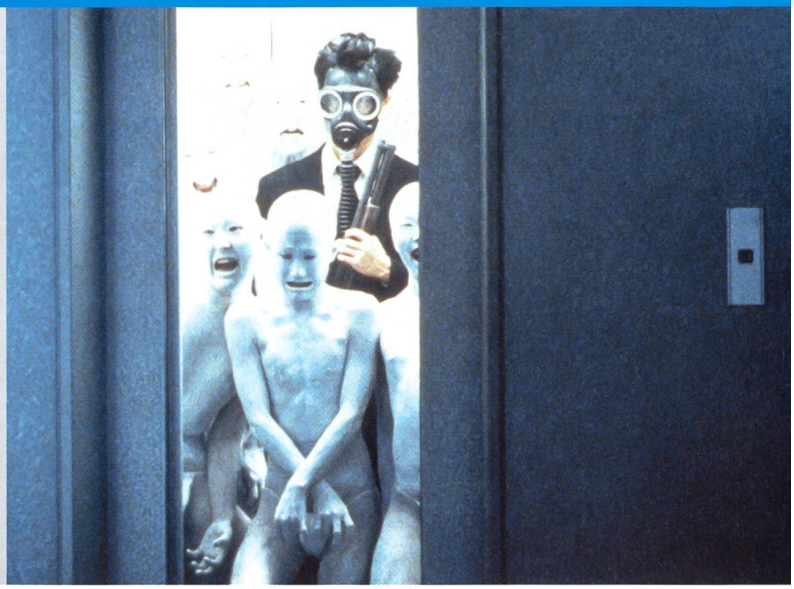
Lala-lala-la; der Fetzen einer Melodie, von Jean (Josse de Pauw) auf Kassette gesummt. Er steht vor Frau und Tochter und glaubt mit leuchtenden Augen an das Hitpotenzial seines Singsangs, was die beiden Frauen allerdings nicht zu schätzen wissen. Seine Tochter Marva (Eva van der Gucht) nervt sich so sehr, dass sie den Kaffeelöffel hinschmeisst und türknallend die Wohnung verlässt. Das schmerzt den Vater kurz, doch abbringen von seinem Vorhaben lässt er sich dadurch nicht. Denn der nicht besonders clevere und arbeitslose Jean hat einen Traum: Seine nicht besonders clevere und ständig motzende Tochter will er zum gefeierten Schlagerstar machen. Und aus seinem Lala-la einen Hit.

«In the future everybody will be famous for fifteen minutes», verkündete einst Pop-Art-Papst Andy Warhol. Das Fernsehen ist das Medium, das aus dem Mann und der Frau von Nebenan umjubelte Stars zum Anfassen macht, wenn sie nur über ein wenig Präsenz verfügen. Voraussetzung dafür ist allerdings, dass Mann oder Frau von den Kameras überhaupt entdeckt werden. Also schleppt Jean seine Tochter von Talentwettbewerb zu Talentwettbewerb. Ohne Erfolg.



Eva van der Gucht

Shinichi Tsutsumi



Denn die Madonna-Pose gelingt der übergewichtigen Marva nur vor dem heimischen Spiegel, auf der Bühne ist sie im knappen Korsett einfach zu verkrampft und gibt sich im nackten Scheinwerferlicht der Lächerlichkeit preis. Deshalb kidnappt Jean die erfolgreiche Schlagersängerin Debbie (Thekla Reuten) und setzt deren Produzenten Michael (Victor Löw) unter Druck. Mit einer Michael-Jackson-Maske auf dem Gesicht sitzt er neben ihm im Auto und brummelt sein Lala-la. Eine Woche und ein paar bizarre Wendungen später hat der Produzent aus Scheisse Gold gemacht, und Marva schmettert die Schnulze «Lucky Manuela» enthusiastisch und aufgedonnert ins Mikrophon. Die Fernsehgemeinde ist gerührt. Keine Frage, der Titel wird sich tausendfach verkaufen, die Top-Ten in den Charts sind ihm sicher. Marva wird eine der zahllosen Eintagsfliegen in diesem Geschäft sein, denn das Talent zum Singen fehlt. Doch dies interessiert nicht einmal uns Zuschauer von «Everybody Famous». «Lucky Manuela», der flämische (!) Schlager über den einsamen Helden der Entrechteten, verfolgt uns aus dem Kino und bleibt als Ohrwurm hängen. Zuvor haben wir Tränen der Ergriffenheit geweint, als Marva endlich auf dem Podest angekommen ist. Und gleichzeitig gelacht über so viel Dummheit.

Regisseur Dominique Deruddere hat seine Kritik an Fernsehsendern und an Leuten, die vom blinden Ehrgeiz befallen sind, berühmt zu werden, so humorvoll und stilsicher verpackt, dass seine «Wir amüsieren uns zu Tode»-Mahnung das Vergnügen am Film nicht trübt. Allen voran überzeugt die Hauptdarstellerin Eva van der Gucht. Ihr gelingt es, das hässliche Entlein Marva als eine Verliererin unseres Medienzeitalters zu spielen und trotzdem sympathisch zu bleiben. Man lacht über Marva, doch man lacht sie nie aus, weil man sie viel zu gut versteht. ■

Monday

Regie: Sabu
Japan 1999

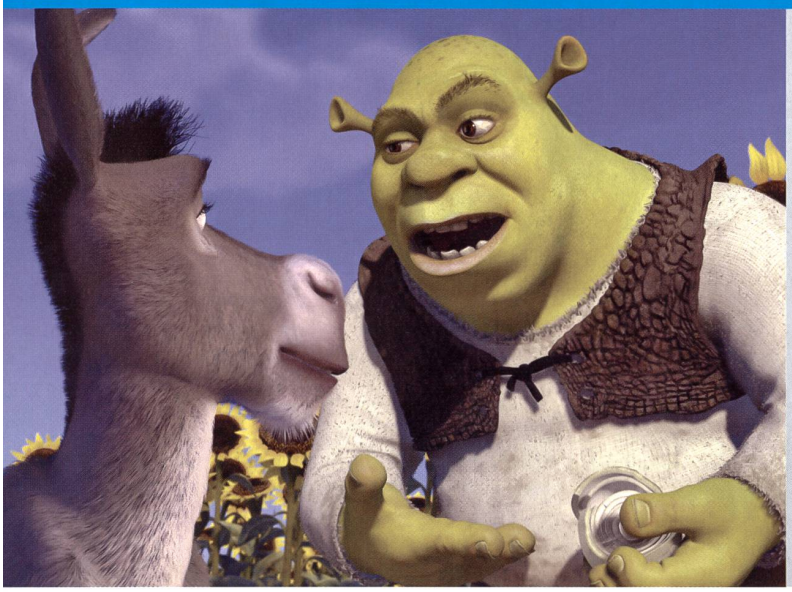
Zu viel Alkohol, ein dummer Zufall – schon gerät ein Kleinbürger auf die schiefe Bahn, greift zur Waffe und ballert sich den Frust aus dem Leib. Ein Drama? Aber nein. Eine Komödie, eine rabenschwarze.

Thomas Allenbach

Ein Mann am Ende. Verkatert, desorientiert, ohne Erinnerung. Das Hotelzimmer, in dem er aufwacht, ist ihm fremd. Ein Detail erst bringt das Gedächtnis des Mannes ins Rotieren. Als ihm zufällig ein Päckchen Reinigungssalz (gegen den Einfluss böser Geister) in die Hände fällt, beginnt sein Erinnerungsfilm. Stück für Stück erschliesst sich ihm das Geschehen der letzen Tage. Alles begann mit einer unglücklich verlaufenen Totenfeier. Dass die gut aussehende Leiche – der Verstorbene arbeitete als Haarmodel – nach Süden statt nach Norden schaute, war noch das kleinere Übel. Schwerer wog der Umstand, dass Takagi (Shinichi Tsutsumi), wie der traurige Mann im schwarzen Anzug heisst, den Toten durch eine Fehlmanipulation an dessen Herzschrittmacher zur Explosion brachte. Die Familienversammlung löste sich in Tumult auf. In Brüche ging in der Folge auch die Existenz des Mannes, der bis anhin ein unauffälliges, stinknormales Leben geführt haben muss. Einmal auf der schiefen Bahn, führt das eine zum andern, Alkohol zu unglücklichen sexuellen Begehrlichkeiten, der Besuch in einer Yakuza-Bar zu einem zufälligen Todesschuss – von da an ist kein Halten mehr, und Takagi wandelt sich zum martialischen Rächer. Seinen Weg säumen von nun an Leichen, als wäre er ein Held in einem John-Woo-Film.

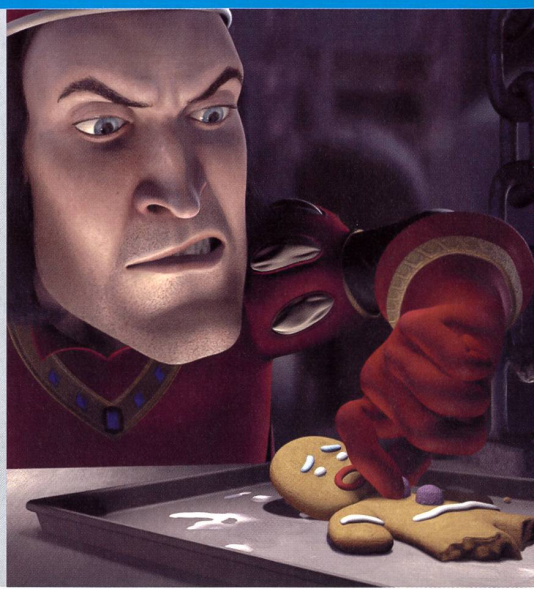
Doch mit dem Erinnern ists nicht getan. Denn als der Mann glaubt, aus dem Elend aufzuwachen, muss er feststellen, dass er mitten drin steckt in der Bredouille, die dieser Andere in ihm angerichtet hat, von dessen Existenz er bisher nichts ahnte. In dem Moment schlägt der Film eine überraschende Volte: Nach der bruchstückhaften Rekonstruktion der Vergangenheit wendet er sich der Gegenwart zu, stellt dies am Ende aber wieder in Frage. Diese Wendungen sind typisch für das clever konstruierte Drehbuch dieses Films, den man als Mischung aus «Falling Down» und «Memento» charakterisieren könnte. Mit dem Michael-Douglas-Amoklauf teilt er die Story eines Durchschnittsbürgers, der eines Tages ausrastet, mit Christopher Nolans Film die subjektive Erinnerungsperspektive und den ungewöhnlichen Umgang mit Zeit- und Realitätsebenen. Souverän spielt der 36-jährige Regisseur Sabu (ein Pseudonym für Hiroyuki Tanaka) auch mit den unterschiedlichsten filmischen Formen. Vom absurden Kammerspiel über den Action- und Horrorfilm bis zum Erlösungsdrama findet sich hier alles versammelt. Zusammengehalten wird dieser irre Tripp durch Sabus sarkastischen Blick auf seinen Montagshelden, durch seinen Sinn für schwarzen Humor, dramatische Bildwirkungen und einen Minimalismus bei den Dialogen, der an Takeshi Kitano erinnert.

Ausgelöst wird die traurige Weekend-Odyssee des lächerlichen Helden durch einen dummen Zufall. Natürlich spielen auch Waffen und Alkohol eine Rolle, doch so naiv ist der Film nicht, dass er ihnen die Schuld gäbe. Vielmehr liegt der Grund für diesen schlechten Traum, aus dem es für Takagi kein Erwachen gibt, in den rigiden Strukturen der japanischen Gesellschaft. Und in jener Eigenschaft, die dieses traurige Menschenexemplar so universell macht: seiner Spiessigkeit. ■



Shrek

Farquaad



Shrek

Regie: Andrew Adamson und Vicky Jenson
USA 2001

Nicht Putzigkeit, sondern schwarzer Humor kennzeichnet dieses Märchen, mit dem sich DreamWorks endgültig vom Animationsfilm nach Disney-Muster emanzipiert.

Michel Bodmer

Es war einmal ein Märchen, das handelte von einer schönen Prinzessin, die von einem Drachen bewacht wurde und ihres Retters harrte. Und dieses Märchen diente einem grünen Unhold namens Shrek als Klopapier.

So beginnt «Shrek», der in mancher Hinsicht verblüffende Animationsfilm aus der DreamWorks-Küche von Jeffrey Katzenberg. Als Vorlage diente das gleichnamige Bilderbuch von William Steig, dessen Titelheld so eklig ist, dass Schlangen sich an ihm vergiften. Immerhin lebt selbst Shrek nach einigen Abenteuern mit einem Esel und einem Drachen bis ans Ende seiner Tage mit der Frau seiner Albträume. Wie Steigs Buch bürstet auch der Film der Regiedebütanten Andrew Adamson und Vicky Jenson das Märchen-Genre gegen den Strich und gestattet sich viel Schabernack mit den Konventionen der Gattung. Der selbstherrliche, kleinwüchsige Lord Farquaad deportiert alle Märchenfiguren aus seinem Land, weil er ein Schloss samt Vergnügungspark nach seinem Bilde angelegt hat und eine Prinzessin heiraten will, um König zu werden. Und so stolpert der grüne Eigenbrötler Shrek in seinem Sumpf plötzlich über die sieben Zwerge und Pinocchio; in seinem Bett räkelt sich Rotkäppchens Wolf. Um seine Ruhe wieder zu erlangen, schliesst Shrek mit Farquaad einen Kuhhandel: Er wird an Stelle des kleinen, feigen Lords die schöne Single-Prinzessin Fiona vor einem Drachen retten; dafür räumt Farquaad die lästigen Sumpfbesetzer weg. Sowohl die Prinzessin als auch der Drache bergen aber Überraschungen: Fiona will nicht von einem grünen Monstrum gerettet werden, sondern von ihrer wahren Liebe; dagegen wirft der – offenbar weibliche – Lindwurm ein lüsternes Auge auf den entsetzten Esel, der Unhold Shrek begleitet. Der wiederum ertappt sich bei romantischen Gefühlen für die holde Fiona.

Geschickt verflechten die Drehbuchautoren simple Spässe für Kinder mit frechen Zoten und Fäkalhumor für Teenager und subtileren Scherzen über sexuelle Belästigung und Psychoanalyse für Erwachsene. Da wird «Babe» ebenso zitiert wie «The Matrix», und der ganze Fundus an Märchen und angelsächsischen *nursery rhymes* stellt das Personal. Manche Anspielungen und Gags sind kaum übersetzbar, etwa wenn Farquaad den aus einem englischen Kinderreim stammenden Gingerbread Man (Lebkuchenmann) foltert, indem er ihm ein Bein abbricht, und der Gepeinigte frech kontert: «Eat me!»

Die Koregisseure Adamson und Jenson, die von den Bereichen Visual Effects bzw. Storyboard herkommen, setzen in Sachen Computer-Animation neue Massstäbe. So bietet der Film spektakuläre Landschaften und naturalistische Wasser- und Feuereffekte von bisher unerreichter Komplexität; die Animatoren legten auch grossen Wert auf die Bewegungen von Textilien und anderen Materialien, die den Eindruck von Masse vermitteln sollen. Die Mimik der Figuren beruht auf einer mehrschichtigen Konstruktion der Gesichter, mit Knochen, Muskeln und Haut; die dynamischen Kamerabewegungen und die differenzierte Lichtführung entsprechen einem Realfilm. Ein erklärtes Ziel der Macher war es, das Publikum vergessen zu lassen, dass es einen Animationsfilm sieht.

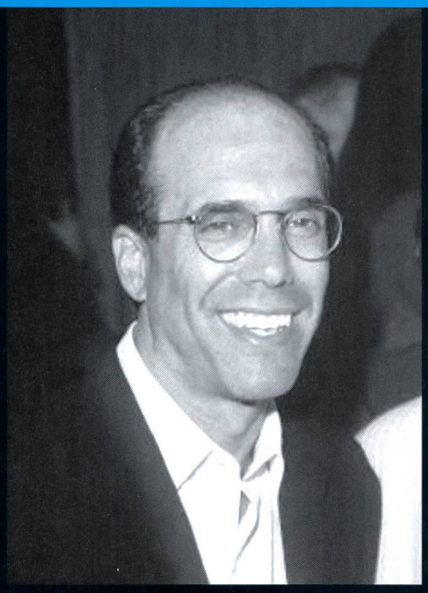
Die relativ stilisierten Märchenfiguren stehen in einem Spannungsverhältnis zur äusserst menschlich wirkenden Prinzessin. Diese ähnelt nicht von ungefähr Cameron Diaz, die der frechen Fiona ihre Stimme leiht, doch eine allzu fotorealistische erste Version der Figur musste wieder etwas zurückgenommen werden, weil der Kontrast zu den übrigen Protagonisten zu gross wurde. Obschon Jeffrey Katzenberg persönlich für die Qualität der diversen Synchronfassungen bürgt, gehören die Originalstimmen zu den *selling points* des Films: Neben Diaz spricht Mike Myers den körperlich unflätigen, verbal aber recht dezenten Anti-Helden Shrek mit einem schottisch angehauchten Akzent; ursprünglich war für diese Rolle der Grotesk-Komiker Chris Farley vorgesehen, der Ende 1997 jedoch an einer Drogenüberdosis starb, worauf das Projekt völlig umgearbeitet werden musste. Im fiesen Dreikäsehoch Farquaad, gesprochen von John Lithgow, sehen Insider eine Karikatur von Michael Eisner, der Jeffrey Katzenberg einst seiner kleinen Statur wegen verspottete und der den Disney-Konzern heute als Alleinherrscher führt. Der eigentliche Dialog-Star des Films ist aber Eddie Murphy, der schon in Disneys «Mulan» als cleverer Drache brillierte und hier dem naseweisen Langohr seine Revolverschnauze verleiht.

Am Ende ist die Moral von der Geschicht – Beurteile niemanden nach seinem Äusseren – nicht neu. Aber noch selten ist man auf so vergnügliche Weise dahin gelangt. ■

Die Koregisseure Adamson und Jenson setzen in Sachen Computer-Animation neue Massstäbe

«Unsere Animationsfilme sind kantiger»

DreamWorks-Boss Jeffrey Katzenberg über Computeranimation, Fehlschläge und Seitenhiebe gegen Disney.



Michel Bodmer **Erklären Sie bitte den Unterschied zwischen Ihrem heutigen Job bei DreamWorks und dem, was Sie bei Disney gemacht haben.** Bei Disney hatte ich 11'000 Angestellte und ein 5-Milliarden-Dollar-Geschäft (lacht); heute habe ich einen viel kleineren Job, der aber viel mehr Spass macht, weil ich wieder das mache, was mir am liebsten ist: Filme und im Besonderen Animationsfilme. Damit verbringe ich gut 90 Prozent meiner Zeit. Es ist also ganz anders.

Inwiefern ist «Shrek» ein Film, der nicht bei Disney hätte gemacht werden können? In so ziemlich jeder Hinsicht (lacht). Und das war unsere Absicht. Das gilt auch für alle unsere anderen Animationsfilme: Wir machten sie etwas kantiger, etwas erwachsener. Wir versuchen nichts zu machen, das die Kinder wirklich ausschliesst, aber wir machen die Filme doch auch für uns selbst und bemühen uns darum, dass sie gleichzeitig auf verschiedenen Ebenen funktionieren. Sie sind etwas komplexer und sehen auch so aus, sie sind detaillierter und vielschichtiger.

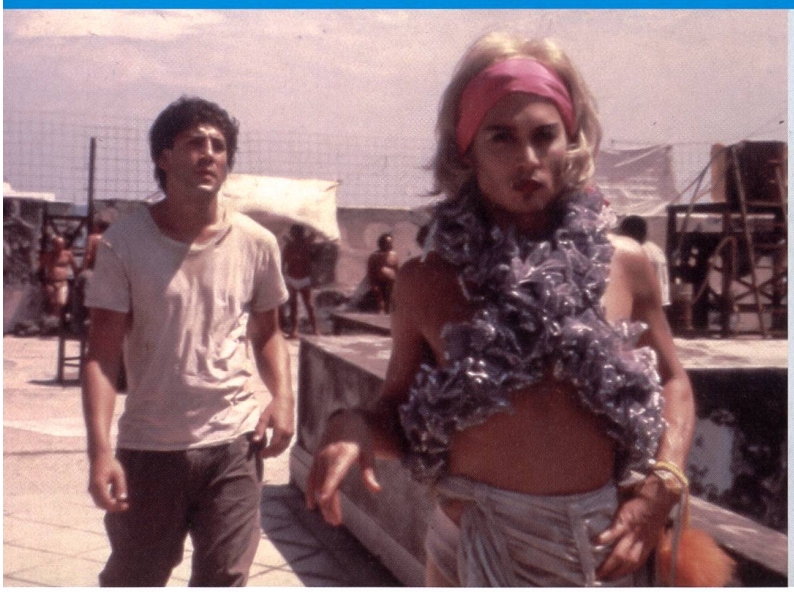
In diesem Film gibt es eine ganze Menge Seitenhiebe gegen Disney, etwa die Idee mit dem Vergnügungspark. Der Film selbst ist ja ein «gebrochenes Märchen». Alles daran sollte die Gattung des Märchens auf den Kopf stellen und umkrempeln. Das tun wir mit Hilfe einer Fülle von kulturellen Ikonen, von denen manche gewiss auch zu Disney gehören. Ihr Journalisten habt ja die Aufgabe, das, was wir gemacht haben, zu beobachten und zu beurteilen. Ich meine aber, dass es da und dort zu Fehlinterpretationen gekommen ist. Ja, wir erlauben uns Spässe mit diesen Figuren und Ikonen; es ist aber nicht böse gemeint oder erniedrigend, sondern spielerisch. Unsere Absicht scheint sich somit von eurer Wahrnehmung ein wenig zu unterscheiden, aber: that's showbiz.

«Shrek» ist ein äusserst raffinierter CGI-Animationsfilm; «AntZ» hat damals auch Massstäbe gesetzt. Auch der Plastilinfilm «Chicken Run» wurde zum Erfolg. Diese Filme scheinen besser funktioniert zu haben als die konventionellen Zeichentrickfilme von DreamWorks. Haben Sie dafür eine Erklärung? Na ja, «Prince of Egypt» war als konventioneller Zeichentrickfilm ebenso erfolgreich wie die anderen, die Sie erwähnen. «The Road to Eldorado» aus dem letzten Jahr war es nicht; da haben wir daneben gegriffen und so steht es in dem Bereich 1:1. Ich glaube, es liegt mehr an den Themen und Geschichten als an der Form. «Eldorado» war wohl eine weniger solide Idee, und das ist meine Schuld. Erst vor zwei Jahren hatte Disney mit «Tarzan» einen traditionellen Animationsfilm – ein brillanter Film und ein internationaler Kassenschlager; mehr Erfolg kann man sich gar nicht wünschen. Ich denke nicht, dass beim traditionellen Animationsfilm irgend etwas grundsätzlich an der Idee oder dem Appeal krumm ist; man muss einfach eine wirklich tolle Geschichte wählen, die sich für dieses Medium eignet. Leider waren die letzten paar Filme – «Eldorado», «Titan A.E.», «The Emperor's New Groove» – ganz einfach nicht so gut. Und ich habe, wie gesagt, auch dazu beigetragen. Wir haben da eben eine Folge von Ideen entwickelt, die nicht so stark waren.

Können Sie sagen, weshalb ein bestimmtes Thema sich mehr für CGI-Animation als für konventionellen Zeichentrick eignet? «Shrek» ganz besonders. Weil er so respektlos und subversiv ist, mussten wir diese Welt anders aussehen lassen als je zuvor. Das Ziel war, das Publikum in diese Welt hineinzuversetzen, ihr eine Dreidimensionalität zu verleihen, sodass man das Gefühl hat, sich in einem noch nie da gewesenen Masse darin zu bewegen. Wir hätten diesen Film auch mit traditioneller Animation machen können. Doch dann wäre es nicht derselbe Film.

Wie war Ihnen beim Gedanken zumute, den Film in Cannes in den Wettbewerb zu schicken? Ich bin zu Tode erschrocken. Ich dachte, die hätten den Verstand verloren. Meine Güte: Ein Film, der so frech, respektlos und subversiv ist, läuft hier am prestigeträchtigsten Filmfestival der Welt! Etwas Unpassenderes kann man sich doch gar nicht vorstellen. Doch das Festival meinte: Nein, nein, das ist ein revolutionärer Film, und deswegen halten wir den Zeitpunkt für richtig. Darum ist es nun seit 50 Jahren zum ersten Mal dazu gekommen. (1953 lief «Peter Pan» als letzter US-Zeichentrickfilm im Wettbewerb; als letzter Animationsfilm überhaupt war 1973 die europäische Produktion «La planète sauvage» im Rennen um die Goldene Palme.) Dies ist ein historischer Augenblick für den Animationsfilm, weil er als Film angesehen wird und nicht als Cartoon. Ich hasse das Wort Cartoon und möchte jeden erwürgen, der es verwendet, denn es erniedrigt das, was wir machen.

«Dies ist ein historischer Augenblick für den Animationsfilm»



Johnny Depp
Javier Bardem

Before Night Falls

Regie: Julian Schnabel
USA 2000

Aus den Erinnerungen des schwulen kubanischen Schriftstellers Reinaldo Arenas, der sich 1990 im New Yorker Exil das Leben nahm, hat Julian Schnabel eine betörend romantisierende Hommage gemacht.

Thomas Allenbach

Das Wasser ist sein Element. Wenn Reinaldo Arenas an seine Kindheit auf dem Land denkt, erinnert er sich nicht nur an all die Frauen, mit denen er vaterlos aufgewachsen ist. Ebenso prägend sind die Bilder des Regens, der in schweren Tropfen vom Himmel fällt, und des Wassers, das zum spektakulären, reissenden Fluss mit zerstörerischer Kraft wird. Später, als junger Mann, erlebt er seine glücklichsten Tage am Strand. In völliger sexueller Freiheit gibt er sich unter der tropischen Sonne den Männern hin und taucht ins Wasser, das ihn ebenso bereitwillig aufnimmt wie die Körper, die er begehrt. Doch das Glück währt nur kurz. Bald einmal setzt die puritanische Repression der Kommunisten ein, für deren Revolution Arenas geschwärmt und als junger Rebell auch gekämpft hat. Es dauert nicht lange, und der schwule Schriftsteller wird zensuriert, observiert, schikaniert. In einer der überraschendsten, fast surreal anmutenden Szenen des Films wird das Meer zu seinem Verbündeten. Als wärs ein Traum, öffnet sich die Türe einer Polizeistation und gibt den Weg frei aufs Wasser. Ein Sprung – und Arenas ist entwischt. Doch das Meer, das ihn von der Insel wegtragen soll, lässt ihn wieder in seiner Heimat stranden, die für den Nonkonformisten zum Kerker wird. 1980, nach siebenjähriger Haft, konnte Arenas Kuba verlassen. Er gehörte zu jenen Tausenden, die – von Castro als «kranke» und «kriminelle Elemente» diffamiert – nach Miami abgeschoben wurden. Die Fahrt übers Meer wurde zur Reise ohne Wiederkehr. Zehn Jahre später und in der Zwischenzeit an Aids erkrankt, nahm sich Arenas in New York das Leben.

Fliessend wie ein Fluss ist auch der Film, in dem Julian Schnabel dieses Leben als Traum auf die Leinwand bringt. Als Basis für sein visuell betörendes Werk dienten ihm die 1993 postum unter dem Titel «Before Night Falls» veröffentlichten Erinnerungen von Arenas. Mehr als biografische Fakten und psychologische Erklärungen interessieren Schnabel Bilder und Stimmungen. Gekonnt verbindet er die kurzen Episoden zu einem filmischen Kontinuum, das sich souverän über die Niederungen des Alltags erhebt und auch dort noch auf die Macht der Schönheit und der Kunst setzt, wo der reale Arenas ganz und gar ohnmächtig war wie etwa in jenen Tagen, da er die Folter der Isolationshaft zu ertragen hatte. Selbst die dokumentarischen Sequenzen, in denen der zeitgeschichtliche Hintergrund mehr skizziert als ausgeleuchtet wird, fügen sich nahtlos ein in diesen poetischen, sehr schön fotografierten Film. Deutlich wird Schnabels Wille, einen Film ganz aus dem Geist des Porträtierten zu entwickeln und aus einem Leben ein Kunstwerk zu machen. Immer wieder kehrt er in die magisch wirkende Kindheit von Arenas zurück, die Jahre des Exils hingegen resümiert er nur noch in einer Art Epilog und in Bildern, aus denen fast alle Farbe entwichen ist.

Schnabel, der sich bereits in seinem Erstling «Basquiat» (1996) mit einem tragischen Künstlerschicksal beschäftigt hat, rückt den Gegensatz zwischen dem Freiheitsdrang des Individuums und der rigiden Zwangsmoral des Castro-Regimes ins Zentrum. Konsequent bettet er in seinem organischen Film Arenas immer wieder in die Natur ein. So «erklärt» er dessen Drang nach sexueller Freiheit und ästhetischer Schönheit zum Naturrecht. Darin ist Schnabel ebenso Romantiker wie in seinem Künstlerbild. «Sein» Arenas ist eine Art Märtyrer, ein Berufener und Auserwählter. Wenig Konkretes aber erfährt man über ihn als Schriftsteller. Sein Verhältnis zur Literatur wird erst am Schluss thematisiert. Überaus zurückhaltend ist Schnabel auch in der Darstellung der Sexualität, die in Arenas' Leben eine zentrale Rolle spielte, rühmte er sich doch, bereits in jungen Jahren mit unzähligen Männern geschlafen zu haben. Er muss ein Getriebener gewesen sein, doch davon ist wenig zu spüren.

Viel zur starken Stimmung des Films trägt die Wehmuts-Musik von Carter Burwell bei, die sich perfekt mit historischen Originalklängen verbindet, ohne aber in die exotische Kuba-Nostalgie einzustimmen. Doch «Before Night Falls» würde nicht funktionieren ohne die Parforce-Leistung des Spaniers Javier Bardem, der dafür mehr als «nur» eine Oscar-Nomination verdient hätte. Beeindruckend, wie er diesen Vertriebenen und Verfolgten mit ebenso grosser Zurückhaltung wie Präsenz interpretiert und das Porträt wie beiläufig aus den kleinsten Details entwickelt. Er ist die Entdeckung dieses Films, in dem übrigens auch Johnny Depp mit zwei kurzen, aber markanten Auftritten brilliert. ■

Deutlich wird Schnabels Wille, aus einem Leben ein Kunstwerk zu machen

COME ERAVAMO
SO WAREN WIR
C'ÉTAIT HIER
USCHIA ERAN NUS

1960–1980:

Sguardi incrociati sulla realtà • Blicke auf die Wirklichkeit und das Lebensgefühl • Regards croisés sur la réalité • Egliadas sin la realitad ed il sentiment da vita

18.7.	20.00	**SF2**	**Die Erschiessung des Landesverräters Ernst S.** Richard Dindo
25.7.	20.00	**SF2**	**Kleine Freiheit** Hans-Ulrich Schlumpf
	23.00	**SF1**	**Ein Streik ist keine Sonntagsschule** Hans Stürm, Mathias Knauer, Nina Stürm
1.8.	20.00	**SF2**	**Wir Bergler in den Bergen sind eigentlich nicht schuld, dass wir da sind** Fredi M. Murer
	23.00	**SF1**	**Siamo italiani** Alexander J. Seiler, Rob Gnant, June Kovach
8.8.	23.00	**SF1**	**Les apprentis** Alain Tanner

Weitere sechs Filme dieser Reihe werden im Sommer 2002 ausgestrahlt.

una seria/eine Reihe/une serie/ina seria **SRG SSR idée suisse**