

Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 41 (1989)
Heft: 3

Rubrik: Film im Kino

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 16.03.2025

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

Antonio Gattoni

Camille Claudel

Frankreich 1988.

Regie: Bruno Nuytten

(Vorspannangaben

s. Kurzbesprechung 89/31)

Die wenigen bekannten Beispiele von Frauen, die im Bereich der Kunst Grosses leisteten, geben ein eindrückliches Bild von den Schwierigkeiten und Vorurteilen, mit denen das weibliche Geschlecht zu kämpfen hatte, wenn es sich den gesellschaftlichen Rollenerwartungen zum Trotz in eine Männerdomäne vorwagte. Die tragische Lebensgeschichte der talentierten Bildhauerin Camille Claudel stand lange Zeit im Schatten zweier berühmter Künstlerpersönlichkeiten: des Bruders und Dichters Paul Claudel und ihres Geliebten und Berufskollegen Auguste Rodin. Nur dank der melodramatischen Entwicklung ihres Lebensschicksals, einer kürzlich erschienenen Biografie und dem energischen Willen der französischen Schauspielerin Isabelle Adjani erlangte die vergessene Vorreiterin weiblicher Kreativität und Durchschlagskraft nachträgliche Filmehren.

Zu Beginn der Belle Epoque gräbt eine junge Frau auf öffentlichen Baustellen besessen nach Ton und schleppt das Modelliergut in ihr Atelier, wo unter ihren flinken Händen ein aus-

drucksstarker Männerkopf Form annimmt. Gespannt und neugierig wartet Camille mit einer Freundin zusammen auf den grossen Meister Rodin, der ihr Jungwerk begutachten kommt. Die Begegnung wird zu einem Sinnbild für Camilles Ringen um künstlerische Selbständigkeit in der Abgrenzung gegen die dunkle Einheitsmacht von Mann und Meister. Rodin tritt auf wie ein Künstlervater. Stämmig und klobig im Umgang, wirft er einen schnellen und überheblichen Blick auf die aufgestellten Skulpturen und kommentiert fachmännisch die Mängel, bevor er stürmisch wie sein Bart das Atelier wieder verlässt.

Dem tendenziellen Stil neuer französischer Filme entsprechend, beschreibt der Film die biografischen Höhepunkte von Camille Claudels Leben sehr kunstvoll und malerisch üppig. Perfekt durcharrangierte Szenen ordnen sich mit nüchterner Regelmässigkeit in die linear erzählte Geschichte ein. Von poetischen Ausbrüchen oder Formspielereien ist nichts zu spüren. Langsame Kamerabewegungen auf die Figuren hin oder mit ihnen beherrschen die Bewegungslinien. Alle Kreise führen schliesslich zu den Hauptfiguren hin. Vor dunklem Hintergrund treten sie skulpturenartig in die Weichlichtbeleuchtung. Es vergeht kaum eine halbe Stunde und schon ist klar: die Göttin, die es zu bewundern gilt, heisst nicht Camille Claudel, sondern Isabelle Adjani. Die rotzige «femme fatale» mit dem Porzellangesicht und den waserblauen Mandelaugen hat sich selbst ein Denkmal gesetzt. Fasziniert von der Biografie Camille Claudels, hat sie vier Jahre lang das Filmprojekt im Kopf herumgetragen und alle Verwirklichungshebel in Gang gesetzt. So hat sie unter anderem ihren Ex-Lebensgefährten, den bekannten Kameramann Bruno

Nuytten, als Regisseur durchgesetzt und Gérard Depardieu für die Rolle Rodins gewonnen. Depardieu kann als einziger der besessenen Darstellungsleistung der Adjani Paroli bieten.

Nachdem Camille Rodins Aufmerksamkeit durch ein paar trotzig auftritte und provozierende Werke geweckt hat, wird sie bald zu seiner Schülerin, engsten Mitarbeiterin und schliesslich zu seiner Geliebten. Die leidenschaftliche Beziehung zwischen den beiden egozentrischen Kunstschaaffenden setzt eine fruchtbare Schaffensperiode in Gang, in der beide von der Liebe getrieben den andern bis zur Verzweiflung in Ton, Lehm oder Gips nachzubilden versuchen. In der Arbeitsweise und natürlicherweise auch im Endprodukt zeigen sich allerdings erhebliche Differenzen. Rodin behandelt seine Modelle (vornehmlich Frauen) wie knetbaren Rohstoff, lässt sie in angestregten Posen seinem Blick dienen. Sein Interesse gilt den vollendeten Körperformen, den herausquellenden Muskeln, der erotischen Figürlichkeit in ihrer Gequältheit. Camille Claudel hingegen gibt mehr dem Persönlichen Gestalt. Sie hält sich weniger an mythologische Gestalten als an lebensechte Menschen, die mit ihr emotional in Verbindung stehen. In einer Szene des Films kommen diese Unterschiede prägnant zum Ausdruck. Rodin knetet geschickt die Gliedmassen eines Modells in Stellung. Camille, die die Bewegungen Rodins aufmerksam verfolgt, geht zum Modell, löst sanft einen verkrampften Arm aus der heroischen Haltung und führt ihn demonstrativ ans Herz, wodurch sie den emotionalen Ausdruckswert erheblich steigert.

Die symmetrische Beziehung artet mit den Jahren in eine zerfleischende Rivalität aus. Als Camille ein Kind erwartet, ver-



Sich selbst ein Denkmal gesetzt: Isabelle Adjani.

langt sie von Rodin, der neben der Geliebten noch eine Hausfrau hält, eine Entscheidung für sie oder gegen sie. Rodin verweigert die Stellungnahme, worauf es zum Bruch zwischen den beiden kommt. Im Werk «L'Age mur» setzt Camille schonungslos direkt ihre Beziehungserfahrungen in Lehm um. Sie geht nun kompromisslos ihren eigenen Weg. Den Kampf um ihre künstlerische Eigenständigkeit hat sie doppelt zu führen: einerseits als Frau gegen eine gesellschaftliche Realität und eine rigide Familientradition, die ihre Tätigkeit als unweiblich ablehnt, und andererseits als Rivalin gegen einen dominanten Künstler und eifer-

süchtigen Getrennten. Nichts hält sie jedoch davon ab, bis ans Äusserste zu gehen. Ebenso wie sie ihre Liebe bis ins unermessliche Absolute zu steigern vermochte, legt sie sämtliche Energien sublimativ in ihre Kunst. Abgekapselt von der Aussenwelt und besessen von der Idee, Rodin wolle ihr schaden, sieht Camille bald in allem, was von aussen kommt, eine Bedrohung. Das Wahnsystem steigert sich soweit, dass sie ihre eigenen Gipsmodelle zerschlägt. Sie verliert immer mehr an Halt und wird schliesslich in eine psychiatrische Klinik zwangseingewiesen, wo sie nach 30 Jahren einsam und verlassen stirbt.

Isabelle Adjani meistert den tragischen Abgang ihres Vorbildes mit Bravour. Sie scheint sich soweit in ihre Rolle einge-

fühlt zu haben, dass die Spuren des langsamen psychischen Zerfalls wie selbstverständlich auf ihrem Gesicht erscheinen. Darin und in vielem anderen hat «Camille Claudel» sehr grosse Ähnlichkeiten mit Truffauts romantischer Geschichte der unglücklich liebenden Tochter von Victor Hugo in «L'histoire d'Adèle H.» (1975), ebenfalls mit Isabelle Adjani in der Hauptrolle. Im Vergleich zum subtil erzählenden Truffaut ist Nuytten allerdings allzu glatt, allzu oberflächlich in seiner Erzählweise. Die Szenen gehen gehetzt ineinander über, selten lässt die Kamera ein Ereignis, z. B. eine Begegnung ausklingen. Immer kurz bevor so etwas wie emotionale Tiefe auftauchen könnte, schneidet Nuytten auf die nächste Szene über.

Das Oberflächliche zeigt sich

vor allem im Einsatz des künstlerischen Werks der beiden grossen Bildhauer. Rodins und Camilles Figuren dienen dem Film in erster Linie als ästhetisches Kostüm. Der Film versucht nicht, das Werk und seinen besonderen Ausdrucksgelbst selbsterklärend sprechen zu lassen. Das Unaussprechliche, aus dem die beiden hochkarätigen Künstler ihre Motivation beziehen, bleibt dem Zuschauer dank den superben Schauspielerleistungen immerhin als Ahnung spürbar. ■

Michel Bodmer

Dead Ringers

(Die Unzertrennlichen)

USA/Kanada 1988.

Regie: David Cronenberg

(Vorspannangaben)

s. Kurzbesprechung 89/32)

Zwillinge sind schon immer ein Lieblingsthema des Kinos gewesen und zwar primär in zwei Genres: der Verwechslungskomödie und dem Psycho-Thriller. Während «Big Business» von Jim Abrahams und Ivan Reitmans «Twins» neue Variationen des ersten Genres sind, gehört David Cronenbergs «Dead Ringers» eher in die zweite Schublade. Aber ganz so einfach ist es nicht.

Der kanadische Regisseur Cronenberg, der sich mit äusserst eigenwilligen Horrorfilmen einen umstrittenen Namen gemacht hat, ist in «Dead Ringers» von einer authentischen Fallstudie ausgegangen (die von Bari Wood und Jack Geasland unter dem Titel «Twins» auch als Roman veröffentlicht wurde). Dennoch bringt er als Ko-Drehbuchautor und Regisseur in seinem neuen Opus manche seiner

Hauptthemen zusammen und präsentiert sie in einer – für seine Verhältnisse – salonfähigen Form.

Beverly und Elliot Mantle, ein-eiige Zwillinge, interessieren sich schon als Kinder für die Mysterien von Sexualität und Fortpflanzung. Als junge Medizinstudenten erfinden sie ein chirurgisches Gerät, den «Mantle retractor», der gemäss ihren älteren Kollegen zwar nur für die Arbeit mit Leichen geeignet ist, den Mantles jedoch Ruhm und Geld bringt.

Als arrivierte Gynäkologen teilen Beverly und Elliot nicht nur ihre schicke Wohnung und ihre topmoderne Privatklinik in Toronto, sondern sie helfen einander auch bei beruflichen und sozialen Engagements aus. Ihre äusserliche Ähnlichkeit erlaubt ihnen jeden Rollentausch, obwohl sie sich in charakterlicher Hinsicht unterscheiden: Elliot ist der kühle, skrupellose Aufsteiger und Draufgänger; Beverly der eher schüchterne und sensible Tüftler, der punkto Erfahrung immer ein Stück hinter Elliot herhinkt.

Die emotionelle Symbiose der Zwillinge gerät aus dem Lot, als die Schauspieler Claire Niveau in ihr Doppelleben tritt. Beverly, der sie untersucht, stellt bei ihr eine (von Cronenberg erfundene) Missbildung der Gebärmutter fest: Claire hat nicht einen Muttermund, sondern deren drei, und ist deshalb unfruchtbar. Ohne Claire, die von seinem Zwillingenbruder nichts weiss, etwas zu sagen, lässt Beverly Elliot das einzigartige medizinische Phänomen ebenfalls untersuchen. Elliot ist nicht nur professionell von der attraktiven Claire fasziniert, sondern geht privat mit ihr aus und ins Bett – immer noch als Beverly. Nachdem Elliot seinem Bruder von Claires sexueller Begabung erzählt hat, schläft Beverly auch selbst mit ihr. Er stellt fest, dass

Elliot mit Claire sadomasochistische Spielchen treibt, die Beverly nicht in den Sinn gekommen wären, die ihn jedoch zu verlocken beginnen. Auch dass Claire sich von ihm mit Aufputschmitteln und Schlaftabletten versorgen lässt, ist Beverly zunächst nicht geheuer, doch dann fängt er selbst an, Medikamente zu nehmen.

Von einer klatschfreudigen Freundin erfährt Claire, dass sie von den Mantle-Zwillingen hinter Licht geführt worden ist. Sie zwingt Beverly, ein Treffen zu dritt zu arrangieren, bei dem sie den Brüdern schwere Vorwürfe macht und sie beide sitzen lässt. Beverly ist erschüttert, denn er ist in Claire verliebt.

Von da an geht's bergab. Beverly versinkt immer tiefer in seiner Drogensucht, während Elliot alle Hände voll zu tun hat, um ihr gemeinsames Prestige zu retten. Beverly, von Alpträumen, Halluzinationen und Kollapsen geplagt, meint, dass seine Patientinnen innerlich verformt sind, und lässt sich von einem Künstler spezielle, grausige chirurgische Instrumente «zur Behandlung von Mutantinnen» anfertigen. Als er sie bei einer Operation tatsächlich einsetzen will, verliert er seine Arztlizenz. Beverlys wieder angeknüpfte Beziehung zu Claire scheitert an seiner krankhaften Eifersucht und seinem Drogenproblem.

Elliot, der Angst hat, dass Beverly sterben und ihn allein zurücklassen könnte, versucht, Beverlys Niedergang selbst nachzuvollziehen, um sich mit ihm wieder zu «synchronisieren» und ihn so zu retten. Es gelingt ihm, mit Hilfe von Drogen auf Beverlys Ebene der Zerrüttung hinabzusteigen – doch niemand holt die beiden von da wieder heraus. Nach einer makabren «Geburtstagsparty» lässt Elliot sich von Beverly narkotisieren, damit dieser sich mittels seiner exotischen chirurgischen Instru-



Die Beziehung zu einer Frau stürzt Zwillingen in eine doppelte Identitätskrise.

mente von seinem «siamesischen Zwilling» losschneiden kann. Elliot stirbt auf dem Operationstisch, Beverly gleich danach an einem Kollaps, im Schoss seines toten Bruders.

So zusammengefasst, klingt die Filmgeschichte mehr als abstrus. Doch dank Cronenbergs Flair für die symbolische Verdichtung und Veranschaulichung psychologischer Phänomene ist daraus eine beklemmende Studie einer symbiotischen, beinahe inzestuösen Geschwisterbeziehung geworden, die beim Versuch des einen Partners, sich durch eine Beziehung mit einer Drittperson zu emanzipieren, aus den Fugen gerät und tragisch endet. Wie Jekyll und Hyde, wie Dorian

Gray und sein Bildnis sind Elliot und Beverly zwei Teile eines Ganzen, deren Beziehungen zu anderen Menschen gestört sind und die doch als eigenständige «Gestalt» nicht lebensfähig sind.

Überzeugend wirkt der Film vor allem dank Jeremy Irons beunruhigend lebens echter Verkörperung der Mantle-Zwillinge, deren phasenverschobenen Niedergang er eindringlich darstellt. Unterstützt wurde Irons dabei von Trickaufnahmen von bisher nie erreichter Virtuosität: Lee Wilson, der die optischen Effekte überwachte, verwendete ein variables *split screen* und *motion-control*-Kameras. So konnte Cronenberg seinen Hauptdarsteller in derselben Aufnahme doppelt erscheinen lassen, auch wenn die beiden Figuren nicht nebeneinander (wie beim herkömmlichen, starren und vertikal geteilten *split screen*) erschienen, sondern

übereinander oder gar in einem Schwenk oder Travelling.

Geneviève Bujold gibt als Claire den emotionellen Kontrapunkt zu den Mantles: Zuerst ist sie nur das naive Opfer von Beverly und Elliots sexueller Hinterlist. Später jedoch ist sie, ganz entgegen dem Klischee des Schauspielers, diejenige, die weiss, wer sie ist und was mit den Mantles nicht stimmt, während die beiden Gynäkologen an ihrer doppelten Identitätskrise zugrundegehen. Als Aussenstehende ist Claire machtlos gegenüber den unnatürlich starken Zwillingen, die Beverly und Elliot ins gemeinsame Verderben reissen.

Cronenbergs frühere Filme strotzten von teils ekelhaften, teils überwältigenden Bildern, in denen er psychosexuelle bzw. allgemein psychoorganische Ängste Gestalt annehmen liess. In «Dead Ringers» leistet er sich

nur eine solche Szene, den Alptraum, in dem Beverly sich vorstellt, dass er mit Elliot durch eine phallusähnliche Nabelschnur verbunden ist, die von Claire durchgebissen wird. Angesichts der kühlen, bis zur Stilisierung gepflegten Atmosphäre des übrigen Films wirkt dieses Schockmoment fast wie ein Fremdkörper. Eine weitere Halluzination, in welcher Elliot *en miniature* aus Beverlys Unterleib hervorgedrungen wäre und ihn angegriffen hätte, wurde am Schneidetisch gekappt – vielleicht gut so, vielleicht aber hätte sie den verbliebenen Alptraum stilistisch besser eingebettet.

Cronenbergs Themen sind dieselben geblieben: die Spaltung zwischen Körper und Geist, ihre gegenseitige Beeinflussung und alle Arten von psychosoma-

tischen Grenzüberschreitungen; der Abscheu vor der eigenen Körperlichkeit; die Angst vor physischem Verfall, welcher emotionelle Beziehungen belastet und zerstört. Cronenbergs Obsessionen haben zum Teil autobiografische Ursachen: Seine Eltern starben beide nach langer Krankheit, die ihren Körper zerrüttete, während ihr Geist intakt blieb.

Obwohl «Dead Ringers» nicht mehr als Horrorfilm bezeichnet werden kann, kehren Motive aus früheren Cronenberg-Schockern wieder: Beverlys «Abnabelung» erinnert an Samantha Eggar und ihre externe Fruchtblase in «The Brood» (1979); die paranormale Beziehung und «Synchronisation» der Mantles gemahnt an die hellseherischen Visionen aus «The Dead Zone» (1984) sowie an die telepathischen «Scanners» (1980, deren Hauptdarsteller Stephen Lack in «Dead Ringers» den Künstler Wolleck spielt); die Grenzen zwischen Schmerz und Lust wurden schon in «Videodrome» (1983) erkundet; und schon in «The Fly» (1986) musste die Frau ohnmächtig mit ansehen, wie ihr Partner dahinsiechte. Beverlys Idee von einem Schönheitswettbewerb für innere Organe schliesslich entspringt Cronenbergs alter Irritation über den Ekel, den die meisten Menschen vor dem Innern ihres Körpers empfinden. Cronenberg schüttelt über dieses unnatürliche Verhältnis zum eigenen Körper ähnlich ratlos den Kopf wie die jungen, wissbegierigen Mantles, als ihre Klassenkameradin nicht bei einem sexuellen Experiment in der Badewanne mitmachen will.

Cronenberg bewegt sich offenbar weg vom krassen Horror und hin zu einer subtileren Form von Psycho-Drama; «Dead Ringers» erinnert hinsichtlich Thematik und Gestaltung an Filme von Ingmar Bergman und Peter

Greenaway. Manche Kritiker haben Cronenbergs Horrorfilmen künstlerische Qualitäten abgesprochen und dem Regisseur frauenfeindliche und reaktiönäre Gesinnung vorgeworfen (Robin Wood) oder eine «krankhafte Phantasie» und «Antimenschlichkeit» unterstellt und ihn gar mit Himmler verglichen (Rolf Giesen). Mit «Dead Ringers» wird Cronenberg vermutlich manche Skeptiker umstimmen können. ■

Bruno Loher

Track 29

(Track 29 – Ein gefährliches Spiel)

Grossbritannien 1988.
Regie: Nicolas Roeg
(Vorspannangaben
Kurzbesprechung 88/40)

Da kann man sich schon die Frage stellen, was der amerikanische Mittelstand dem englischen Regisseur Nicolas Roeg angetan hat. Keiner, der mit solcher Vehemenz den liebenswürdigen Alltäglichkeiten so unverschämt die Maske vom Gesicht reisst wie dieser zornige Brite. «Track 29» ist ein Film voller Häme. Da wird hinter die Türen der guten Bürgerlichkeit amerikanischer Einfamilienhäuschen geschaut, da werden Statussymbole und Tabus lächerlich gemacht und da wird der amerikanische Traum mit aller Heftigkeit attackiert und als Alptraum entlarvt. Roeg macht reinen Tisch!

Für eine leichtsinnige Jugendsünde muss die hübsche und unbeschwerte Linda in ihrem Leben gleich doppelt büssen. Der kurze, unbedachte Flirt mit einem Rummelplatzarbeiter bringt ihr nach der Vergewalti-

KURZ NOTIERT

Lokalfernsehen während der MUBA 1989

wf. An fünf Tagen soll während der Schweizer Mustermesse vom 9. bis 13. März 1989 ein Kurzversuch mit einem jeweils 30minütigen Fernsehprogramm durchgeführt werden. Die Metromedia AG, eine gemeinsame Tochter der «Basler Zeitung» und von «Radio Basilisk», wird die erforderlichen Ausrüstungen für den Kurzversuch bereitstellen, der redaktionell von Klaus Kocher, Chefredaktor der Tageszeitung «Nordschweiz», betreut werden wird. Bisher geplante Fernsehversuche während der MUBA waren an der nicht gesicherten Verbreitung gescheitert. Nun sollen erstmals die technischen Voraussetzungen für den Kabelempfang in der Region gegeben sein.

gung nicht nur ein Kind, sondern auch die gesellschaftliche Ächtung. Das Neugeborene wird, bevor noch mehr Unheil geschieht, in England zur Adoption freigegeben, und Linda muss sich fortan mit dem Mann zufriedengeben, den die Eltern für sie auserkoren haben: Doktor Henry Henry, passionierter Eisenbahnliebhaber mit einem Hang zu sexueller Perversion. Seine Abartigkeiten – sie bestehen darin, dass er sich zu den Klängen einer ratternden Lokomotive den nackten Hintern ver-sohlen lässt – befriedigt eine Krankenschwester, die mit dem gängigen Schönheitsideal aber auch gar nichts gemein hat.

Linda lässt er frustriert zu Hause sitzen. Diese wiederum sehnt sich so nach Zärtlichkeit und Sex, dass sie den auftauchenden Engländer Martin kurzerhand zu ihrem Liebhaber macht. Hier beginnen sich die

Spuren der Realität aber bereits zu verwischen. Ist Martin Wunsch oder Wirklichkeit? Könnte Martin Lindas verlorener Sohn sein? Wäre sie dann Geliebte und liebende Mutter zugleich?

Nicolas Roeg hat das alles wie immer mit Meisterschaft inszeniert. Man mag die Werke des Briten schätzen oder nicht, niemand wird ihm vorwerfen können er verstehe es nicht, die filmischen Mittel mit einer formalen Brillanz einzusetzen, die seinesgleichen sucht. Wie schon in «Castaway» ist es in «Track 29» vorab die Montage, die für Höhepunkte sorgt. Sei es am Anfang des Films, wo Roeg in der von ihm öfter verwendeten Parallelmontage das Auftauchen Martins mit dem Eheleben der Henrys kontrastiert. Oder in den Szenen, in denen die idyllischsten Bilder des Familienlebens in schneidender Härte zer-

hackt und scharf gegen einander gestellt werden. Roeg versteht es auch hervorragend, mit assoziativen Bildfolgen beim Kinogänger Erwartungen zu schüren und Spannung zu provozieren. Meist geschieht dies dann, wenn die Kamera scheinbar teilnahmslos über das Inventar des gutbürgerlichen Eigenheims gleitet, in dem Henry und Linda eine entfremdete Ehe führen.

In Roegs Filmen sind die zentralen Figuren im wahrsten Sinn des Wortes Fremde, Fremde in einer ihnen fremden Welt. Für diese Aussenseiter gibt es in der Normalität des täglichen Lebens keinen Platz. Nebst verschiedenen äusseren Gründen, die sie von der Gemeinschaft fernhalten, sei dies nun eine Erbschaft, ein Erlebnis oder ihr freier Wille, ist es immer auch die eigene Wahrnehmung der Welt, die ihnen den Zugang zur Gesellschaft verwehrt. Das er-



wachsene Mädchen aus «Walkabout», der Restaurator aus «Don't Look Now», der Fremde aus dem All von «The Man Who Fell to Earth» (ZOOM 10/77), der Psychiater aus «Bad Timing» (ZOOM 13/80) oder der kauzige Journalist aus «Castaway» (ZOOM 3/88) – alle zeichnet eine sonderbare Eigenartigkeit aus, die sie von der gängigen «Normalität» unterscheidet. In «Track 29» ist es vor allem Lindas Sinnlichkeit und ihr ungestilltes Verlangen nach Liebe und Zärtlichkeit, das sie in dieser Einfamilienhäuschenwelt in die Einsamkeit zwingt.

Bereits in den ersten Filmen Roegs und noch mehr in seinen späteren, vorab in «Don't Look Now» und «Bad Timing», ist ein spezieller Umgang mit den Zeitebenen auszumachen. Roegs obsessive Vermischung von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft erinnert in vielem an die Filme Alain Resnais'. Wie beim französischen Regisseur bricht immer wieder die abwesende in die gerade erlebte Zeit ein, wird Gegenwärtiges zu Vergangenen und Vergangenes zu Gegenwärtigem. In «Track 29» ist es das verlorengeliebte Kind Lindas, das plötzlich durch das Auftauchen Martins die Vergangenheit in Lindas Gegenwart einbrechen lässt. Das provoziert eine fortschreitende Vermischung nicht nur der beiden Zeitebenen, sondern auch des Realen und des Fiktiven. Die Bezugspunkte in Realität und Gegenwart verlieren ihren Sonderstatus.

Eine durch und durch kaputte Geschichte, die Roeg inszeniert hat. Unbarmherzig attackiert er die Träume vorab der amerikanischen Mittelschicht: ein Haus, ein guter Job und eine Frau. Die Darsteller unterstreichen Roegs Intentionen mit Brillanz. Da wäre vor allem Gary Oldman als Martin zu nennen, der mit seiner provokativen Egozentrik immer

wieder aufkommende Emotionalität untergräbt. Oder Theresa Russell, Roegs Frau und Mutter zweier Kinder, die die Anforderungen, die die Rolle der Linda an sie stellt, mit Bravour und darstellerischer Eleganz meistert.

Die Ehekomödie wird zu einem gesellschaftskritischen, makabren Psycho-Thriller, in dem die Menschen nur mehr seelenlose Marionetten ihrer selbst sind, deren Handlungen schockieren und in ihrer harten Lieblosigkeit auf Ablehnung stossen. Höhepunkt in dieser Hinsicht ist das Meeting der Modelleisenbahn-Fans, auf dem Henry Henry sich als dümmlicher und flammender Redner, als charismatischer Führer einer scheinbar harmlosen Fangemeinde profiliert. Da bricht mit aller Gewalt durch, wen und was Roeg mit hämischer Deutlichkeit anklagt, nämlich die biedere Harmlosigkeit selbstzufriedener Bürger, die all zu schnell in Fanatismus und Wut umschlagen kann, wenn erstmal einer sagt, wogegen sich der unbeherrschte Zorn zu richten hat.

Da ist es wahrlich nur noch Zugabe, wenn am Schluss von «Track 29» Linda selig lächelnd die Koffer packt, während das Blut ihres eben ermordeten Mannes durch die Zimmerdecke tropft und aus den Lautsprechern die Klänge von «Young at Heart» ertönen. ■

Michael Lang

Big Time

USA 1988.

Regie: Chris Blum
(Vorspannangaben

s. Kurzbesprechung 89/30)

Den kanadischen Liedersänger Leonard Cohen benennt man gerne als «Poet der gebrochenen Herzen». Falsch ist das nicht, denn der elegante Lyriker und Komponist gehört nun schon seit Jahrzehnten zu den sicheren Werten im populären Musikgeschäft, ohne dass er sich irgendwann den gängigen Mainstream-Moden verschrieben hätte. Seine Songs kommen aus dem Herzen, sind immer noch flott getextet, reden von Einsamkeit und kurzem Glück, von Enttäuschung und Lebensvisionen, deren definitiver Inhalt sich in mannigfachen und nicht nur eindeutigen Metaphern ausdrückt.

Was Leonard Cohen, nach seinem grossartigen Comeback im letzten Jahr, ist, das trifft auf Tom Waits nicht ganz zu. Zwar ist auch er ein Liederdichter, der von Herzensbrüchen zu berichten weiss, aber er redet eine zertrümmerte Sprache. Sowohl im musikalischen Verständnis, wo um Percussionsarrangements herum immer auch ein mindestens schräges Saxophon tänzelt, sich eindeutige urbane Klänge zwischen Blues und freiem Jazz und immer auch exotische Klänge ein Stelldichein geben.

Für Tom Waits ist die Musik ein wahres Vehikel und hauptsächlich gedacht, damit seine Reibeisen-Texte ans Publikum zu bringen. Seine Stimme ist heiser wie nach einer schwer durchzechten Nacht. Ein Kenner hätte es schwer zu sagen, ob Waits singen kann, aber wenn man ihm genau zuhört, ist klar:



**Multitalentierter Unterhalter:
Tom Waits.**

Er kann es. Seine Leitlinie geht über den sanften Cohen mit der säuselnden Musik fürs Mädchenzimmer und den hintergründig ätzenden Wortspielen für die Intellektuellenbar hinaus, bis zurück auf das glamouröse Duo Brecht/Weill, dessen polit-kulturelle Liederschärfe ungebrochen beliebt ist und nichts an Sinnhaftigkeit verloren hat.

Dann kommt zum Bild, das man sich von Tom Waits machen muss, noch der Dreh vom aufrecht stehenden Entertainer, der sich allerdings vor allem an seiner Zigarette festhalten muss und an einem dekorativ vor die Band gestellten Barhocker. Und sofort kommt einem der jüngere Frank Sinatra in den Sinn, ein

Sänger von Weltformat, damals und heute eine legendenumrankte Legende. Nehmen wir noch einen böszungigen Spötter vom Kaliber eines Lenny Bruce und schon sind wir näher beim städtischen Mülltonnenwitz des Tom Waits, der wie alle, die wirklich etwas zu sagen haben im Gesang, die kleineren Etablissements für seine Auftritte liebt, die Plüschpuffs, die Kabarets, die unsäglich verrauchten alten Theater, wo sich das abgestandene Rauchwarenlicht bricht und das abgestandene Parfüm gewisser Damen.

Jetzt ist Waits im Film zu sehen, mit einem Zusammenschchnitt seiner vorletzjtjährigen Tournee «Frank's Wild Years», die ihn durch 13 amerikanische Städte und zahlreiche europäische Orte geführt hat. Das Ganze war eine Live-Perfor-

mance für Kenner, mit einem Showprogramm, das die ganze Palette dieses eigenwilligen und den intimen Rahmen liebenden Künstlers vorgezeigt hat. Musikalisch von französischen Misseteklängen bis zu Country-sounds aus Mexico, New Wave-Rüpeleien oder übersentimentalen Balladenweisen, Tangoschmäh und orientalischen Einschüben.

Im Film ist solcher Schaubudenzauber nur schwerlich festzuhalten, zumal einem Waits, anders als etwa den «Talking Heads» mit ihrem «Stop Making Sense» (ZOOM 23/84), wenig Geld zur Verfügung steht. Und so hat der Possenreisser, Storyteller und Clown zusammen mit seiner Frau Kathleen Brennan das gemeinsam entwickelte Bühnenprogramm in die Hände von Regisseur Chris Blum gege-

ben, der mit sechs Kameras – immerhin – im Warfield Theatre von San Francisco drehte und dann im Wiltern Theatre von Los Angeles. Die Rahmenhandlung bildet eine separat aufgezeichnete und montierte One Man Show: Waits gibt einen Sonderling, ein Faktotum des Theaterbetriebs, Kassier, Platzanweiser, was man will, der zwischen seinen Auftritten vom Showbusiness träumt, die Aussenstationen des Bühnenbetriebs nach Spuren seiner Künstlerleidenschaft absucht.

Eigentlich hatte man den Bühnen-Drehplatz in einen gigantischen Schuttplatz verwandeln und darin die einzelnen Songs einrichten wollen. Doch Finanzschwäche und technische Probleme liessen solches nicht zu, also unterteilte man den Spielort in sogenannte «light boxes», um die herum arrangiert wurde.

«Big Time» ist nicht eigentlich ein Musikfilm, sondern eine Art Hinterhofoperette, Sprechgesangsparcours und in erster Linie eine lupenreine Aufnahme des Multitalents Tom Waits, der durchgehend und doch intim seine schauspielerischen und musikalischen Qualitäten demonstrieren kann. Dabei bleibt die Waits-Band mit Greg Cohen (Bass und Alto Horn), Ralph Carney (Saxophon und Klarinette), Marc Ribot (Gitarre, Banjo und Trompete) und Willy Schwartz (Keyboards, Akkordeon) bewusst statisch und im Hintergrund.

Regisseur Chris Blum, der als Werbefilmer für die vielbeachtete TV-Werbung für «Levi Strauss»-Jeans und die «501»-Serie aufgefallen ist und bewiesen hat, dass er kleine, spannende Bildergeschichten erzählen kann, konzentriert sich voll auf die Auftritte von Waits. Das Publikum kommt in diesem Film nicht vor, durchaus wohl-tuend, denn oft schon haben

Musikfilme mit einem jaulenden Auditorium im Zentrum den mangelnden Qualitätswert «on stage» zu verdrängen versucht. Tom Waits hat solches nicht notwendig, denn er überzeugt durch seine Trümmerpoesie, singt von Saufbrüdern und schummrigen Kreaturen, von sehr leichten Damen und den traurigen Helden der grossstädtischen High-Tech-Gesellschaft. Dass er ein talentierter Schauspieler ist, weiss man aus Filmen wie «The Outsiders», «Cotton Club» oder «Rumblefish» von Francis Coppola, oder von Jim Jarmuschs «Down by Law» und, aktuell, aus Hector Babencos «Ironweed».

«Big Time» ist ein Film für den Liebhaber extravaganter moderner Musik und Lyrik, zwischen Schaubudenzauber, Variétéglitzer und Nightclub angesiedelt, hautnah abgefilmte Performance mit jedwelchen versponnenen Einschüben und schönen Licht-Schattenspielen. Schade, dass die Untertitler zwar die Rahmenhandlungs-Texte begleitet haben, mit den doch sehr anspruchsvollen Liedertexten jedoch nicht Schritt halten. Doch für Waits gilt, wie für Cohen, für Dylan, für alle anderen Rockdichter mit dem Herzen im magischen Land der Bänkelgesänge der zerrissenen Modernität dieses Jahrhunderts: Auch wer nicht alles versteht, versteht, was gemeint sein könnte. Tom Waits hat eine Ausstrahlung, die anrührt und verunsichert, er ist ein Schalk mit brennenden Flügeln, ein Taschenspieler, dem man ansieht, dass er an seinen Tricks zuweilen fast verzweifelt. Ein grosser Aussen-seiter in einem unspektakulären, sympathischen, ehrlichen Film. ■

Roland Vogler

Young Guns

USA 1988.

Regie: Christopher Cain
(Vorspannangaben

s. Kurzbesprechung 89/44)

Der Western, dieser uramerikanische Mythos, zehrt ganz von der inneren Geschlossenheit seiner tradierten Riten. In dieser sagemumwobenen Einheit scheinen die konkreten historischen Umstände, die den Mythos einmal heraufbeschworen haben (die Schwierigkeiten bei der Besiedlung Amerikas), nur noch vage hindurch. Sobald dieses keineswegs immer rühmliche historische Umfeld realistisch betrachtet wird, geht der Mythos unweigerlich zugrunde, da ihm die Voraussetzungen für eine glaubwürdige Heroisierung entzogen werden.

Die spärlichen filmischen Wiederbelebungsversuche des im Verlaufe der siebziger Jahre ausgestorbenen Western-Genres scheiterten praktisch alle an ihrem Bruch mit dem Mythos. Während Clint Eastwood in «Pale Rider» (USA 1985, ZOOM 21/85) sachte einen Wandel im ökonomischen Bewusstsein andeutete, brüskierte «Heaven's Gate» (USA 1980, ZOOM 19/81) unverhohlen, als Michael Cimino aufzeigte, dass die amerikanische Siedlungspolitik nicht nur über die Köpfe der einheimischen Indianer hinweg betrieben wurde (was ja einen durchaus sakrosankten Teil der Western-Überlieferung darstellt), sondern dass dabei nötigenfalls auch unliebsame weisse Siedler aus dem Weg geräumt wurden.

Dass nicht nur diesen unstim-migen Rehabilitationen, sondern auch einer sich strikte an die Genre-Gesetze haltenden Hommage wie Lawrence Kas-dans «Silverado» (USA 1985,



ZOOM 4/86) wenig Erfolg beschieden war, bestätigt, dass ein solch altmodisch-konservativer Mythos wie der Western gar nicht mehr zeitkonform ist. Das sukzessive Ende des Western und seiner Riten hat im Grunde bereits der Genre-Veteran John Ford – wohl unbeabsichtigt – mit seinem Klassiker «The Man Who Shot Liberty Valance» (USA 1961) eingeleitet. Darin wird zum ersten Mal über die Bildung von Western-Mythen diskutiert, ja mehr noch: Die Legende wird am Ende ausdrücklich über die historisch nachweisbare Wahrheit gestellt.

Diese Selbstreflexion des Genres – so notwendig sie für die moderne Rezeption des Westerns war – führte notgedrungen jenen Bruch der mythischen Einheit herbei.

Auch «Young Guns», die neueste Genre-Nachhut, krankt als *Western* an seiner Selbstbespiegelung. Auf den ersten Blick sind alle Zutaten vorhanden, die das Genre einst ausmachten: Da tritt ein unbeirrbarer Zuzügler auf den Plan – ein Kaufmann, der sein eigenes Geschäft aufbauen will. Sein altingesessener Konkurrent, dem die halbe Stadt mitsamt dem

Justizapparat gehört, kann dies selbstredend nicht dulden. Zwar hat der gottesfürchtige Zuzügler zu seinem Schutz ein paar gestrauchelte Outlaws bei sich aufgenommen. Diese jugendlichen Revolverhelden können dennoch nicht verhindern, dass der Zuzügler aus dem Hinterhalt erschossen wird. Doch sie schwören Rache und machen sich auf die Suche nach den Schergen, bis sie selber gejagt werden und in einem grandiosen Showdown um ihr Leben kämpfen müssen.

Diese geläufigen Genremuster hält der noch junge Drehbuchautor John Fusco nicht untalentierte zusammen: Der Naturalismus, den er etwa in die witzige Begegnung von einem der Revolverhelden mit einem gartigen Mastschwein oder in die Schilderung eines stimmungsvollen Neujahrsfestes einfließen lässt, ist ein durchaus brauchbarer Ansatz, den Western-Mythos zu relativieren, ohne ihn deswegen gleich zu verraten. In der spürbaren Bewusstheit hingegen, mit der Fusco Genrezutaten einsetzt, tritt offen deren mythische Funktion zutage. Als Beispiel sei hier nur das im Western gängige Motiv des «Hinterhaltes» erwähnt: Es wird in «Young Guns» als Einleitung zum unabdingbaren Showdown benötigt. Diese Falle wird indessen derart holprig eingeführt, dass sie der Zuschauer noch vor den Protagonisten erkennt. Wird ein Mythos jedoch durchschaubar, verliert er die Kraft, die ihn ursprünglich getragen hat.

Wie Überlieferungen entstehen und mit der Zeit kolportiert werden, thematisiert «Young Guns» ganz plastisch: Unter den jungen Revolverhelden befindet sich nämlich der legendäre Billy the Kid. Diese berühmte, historisch verbürgte Figur stellt Christopher Cains Film weder als Mitleid erregendes Opfer

der Gesellschaft hin wie «Billy the Kid» (USA 1941, Regie: David Miller) noch als einfältigen Nichtsnutz wie «Dirty Little Billy» (USA 1972, Regie: Stan Dragoti, ZOOM 15/75 und 18/77), sondern als einen dynamischen Draufgänger und unumwundenen Narziss, für den das Töten sowohl Triebbefriedigung wie Mittel zum Zweck ist. Zum einen empfindet er bei der Tötung von Menschen eine starke Befriedigung, wobei der Revolver durchaus phallischen Charakter annimmt. Andererseits ist sich Billy völlig im klaren über die enorme Publizität, die ihm durch das Töten zuteil wird und die mit der steigenden Anzahl getöteter Menschen zunimmt: «Je mehr ich töte, desto mehr Tinte fliesst», stellt Billy einmal nüchtern fest. Er trägt zu seinem Bekanntheitsgrad noch zusätzlich bei, indem er sich in Pose mit seinem Gewehr ablichten lässt und die Fotografie voller Stolz herumreicht oder indem er seinen Hut einem Jungen schenkt unter der Bedingung, dass dieser überall verbreite, von wem er den Hut erhalten habe.

Derart wird Billy the Kid zum Schöpfer seiner eigenen Legende; er spielt sich zum unerschrockenen Helden auf, der Amerika erlöst. Daneben zeigt «Young Guns» ebenfalls, wie dieser Mythos bereits zu Billys Lebzeiten nach Belieben wiedergegeben wird (etwa wenn in einem Zeitungsartikel ein falsches Phantombild von Billy erscheint oder wenn darin unstimmerweise geschrieben steht, Billy sei Linkshänder) und welche Eigendynamik er allmählich entwickelt: Fortwährend gezwungen, seinen Ruf zu bestätigen und sich mit anderen Revolverhelden zu messen, steigert sich Billy in einen überheblichen Grössenwahn. Cains Film bricht zwar vor dem unweigerlichen Ende Billys ab, doch dieses deutet er bereits in der

Szene zwischen Billy und Sheriff Pat Garrett an: Mit dem Rücken zu Garrett will Billy von ihm wissen, ob er sein Freund sei. Hinterrücks wird der geschichtliche Garrett dann später Billy niederstrecken.

Obwohl die Blosslegung von Mythen «Young Guns» um die Illusion eines intakten Westerns beraubt, ist gerade sie es, die den Film interessant macht, zumal dieser mit seiner Besetzung augenfällig bestrebt ist, selber Mythen zu schaffen. Denn als die jungen Revolverhelden agieren einige der erfolgversprechendsten Jungschauspieler Hollywoods wie die beiden Söhne von Martin Sheen, Charlie Sheen und Emilio Estevez, oder Kiefer Sutherland, der Sprössling von Donald Sutherland. In den Rollen der sich zu bewährenden Helden verkörpert diese neue Schauspielergeneration unübersehbar sich selber. Cains instabile Regie lässt ihnen denn auch genügend Raum zur Selbstdarstellung, zur Entfaltung ihres vor dem Spiegel eingeübten Charismas.

Vor allem wegen dieser das jugendliche Publikum ansprechenden Besetzung, gepaart mit dem Outlaw-Schick und der rockigen Begleitmusik, die den Film – nicht unähnlich dem Rezept, das bereits hinter Walter Hills «Long Riders» (USA 1979, ZOOM 17/80) gestanden hat – zeitgemäss aufmöbeln, war «Young Guns» in Amerika sehr erfolgreich. Die Renaissance des Westerns wird dadurch trotzdem nicht eingeläutet werden: Wie lange vermag ein synthetisch reproduzierter Mythos schon zu überleben? ■

Nummer 1 oder überflüssig?

Leserinnen und Leser zu den Kurzbesprechungen

Nr. 1 an Nützlichkeit/Brauchbarkeit sind die Kurzkritiken, obwohl relativ oft zu hart «zuge schlagen» wird (Lust an Verrissen von unterhaltenden Kinofilmen). . . *Anonym*

Die Filmkurzbesprechungen finde ich überflüssig. *Anonym*

Ich würde es sehr begrüßen, wenn die Kurzbesprechungen nicht gar so kurz ausfallen würden; an deren inhaltlicher Qualität ist allerdings kaum etwas auszusetzen. Hingegen würde eine Änderung des Formats der Kärtchen, z. B. eine Vergrößerung auf A6, von einem bestimmten Film-Jahrgang an bedenkenswert. *Anonym*

Könnte man die Beurteilung der Filme bei den Kurzbesprechungen noch ausbauen und differenzieren (mehr Sternchen, eventuell Aussage und Gestaltung unterscheiden; bei umstrittenen Werken von mehreren Redaktoren bewerten lassen)? *Anonym*

Die Kurzbesprechungen lese ich alle, die ausführlichen Besprechungen lese ich fast alle – immer gleich nach Erscheinen des