

Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 42 (1990)
Heft: 13

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

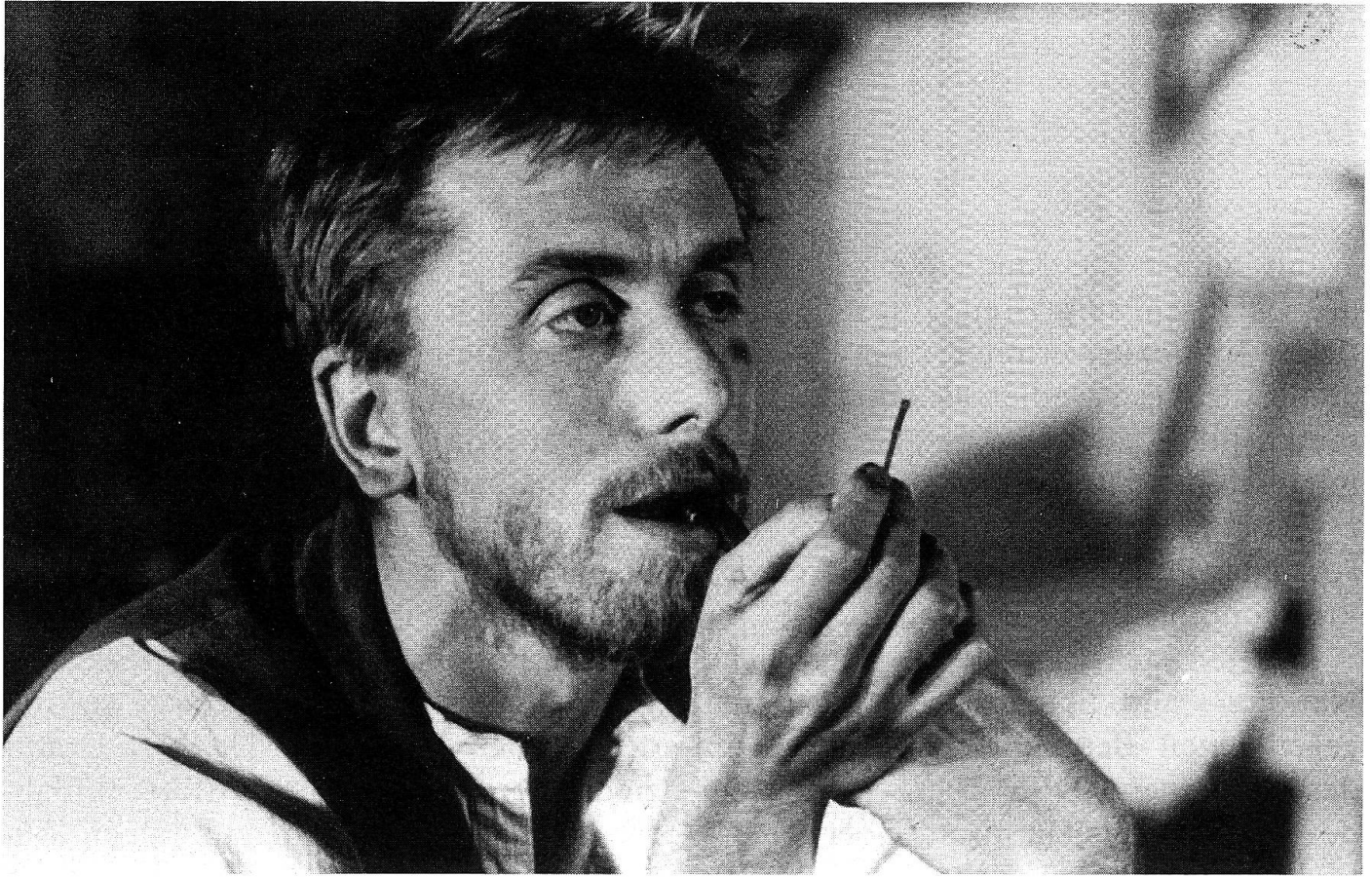
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

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: 29.03.2025

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



Vincent & Theo

Regie: Robert Altman ■ Frankreich/Niederlande 1989

ALEXANDER SURY

Begraben sind sie beide nebeneinander auf dem Friedhof von Auvers in der Nähe von Paris. Im Tod vereint, so nennt man das wohl. Vincent van Gogh, der geniale, ver-rückte Aussenseiter – und darum auch Wegbereiter – der Moderne, starb 1890 im Alter von 37 Jahren an den Folgen einer Schussverletzung, die er sich selber beigebracht hatte. Theo van Gogh, der um vier Jahre jüngere Bruder, folgte ihm sechs Monate später. Seit Jahren

kränklich und von der Syphilis zerfressen, verfiel er geistig und körperlich nach dem Tode des Bruders. Besiegelte der Tod des einen das Leben des anderen? Eine Frage, die in der Beschäftigung mit van Gogh bis heute erstaunlicherweise kaum aufgeworfen worden ist.

Ohne Geniekult

Die 100. Wiederkehr seines Todestages beschert uns – nebst zahllosen Ausstellungen, Festakten und Feierlichkeiten – auch eine filmische Annäherung an

Vincent van Gogh. Skepsis ist angebracht, handelt es sich doch um eines dieser unsäglichen Euro-Produkte mit holländischer, britischer und französischer Beteiligung und, sozusagen als Krönung, einem US-Regisseur. Doch dem seit geraumer Zeit in Paris lebenden Amerikaner Robert Altman traut man einen unverstellten Blick ohne Geniekult und Heiligenverehrung durchaus zu.

Der 1925 geborene Altman transportierte seine bissige Gesellschaftskritik in den USA meist über das klassische Geniekino Hollywoods, jedoch mit der subversiven Lust, dessen Regeln zu verfremden und aufzubrechen. Mit «Nashville» (1975) und «Buffalo Bill and the Indians» (1976) erreichte die mit Konsequenz und Scharfblick be-

Zweimal Vincent van Gogh: Tim Roth in Altmans «Vincent & Theo». – Unten: Kirk Douglas in «Lust for Life» (1956).



triebene Demontage amerikanischer Mythen und heiliger Kühnheit des «enfant terrible» Mitte der siebziger Jahre einen bis heute nicht wieder erreichten Höhepunkt.

Der überaus produktive Robert Altman (seit 1969 hat er im Schnitt jährlich einen Film realisiert) hat nun einen Film über Vincent van Gogh gemacht. Das stimmt, und stimmt auch nicht. «Die Wirklichkeit spielt zwar eine Rolle», sagte der Regisseur in einem Interview, «aber ich zeige nicht die Wahrheit, sondern meine Auffassung von Wahrheit.» Vincent van Gogh, dem auf den unerreichbaren Sockel gehobenen Mythos von Genie und Wahnsinn, wird ein Teil seiner Geschichte wiedergegeben.

Der Titel des Films signalisiert

bereits die Stossrichtung des Unternehmens. In den Augen des Drehbuchautors Julian Mitchell waren die beiden Brüder – dies die faszinierende These des Films – «eine Person wie siamesische Zwillinge». Will heißen: Vincent van Goghs Werk ist ohne seinen Bruder – weit über die finanzielle Unterstützung hinaus – nicht denkbar, und umgekehrt ist Theo van Goghs Existenz unauflöslich mit derjenigen seines Bruders verknüpft. Gemeinhin wird der angesehene und erfolgreiche Kunsthändler Theo van Gogh zwar als unverzichtbarer Vertrauter seines Bruders porträtiert, dem er unerschütterlich die Treue hielt, sonst aber verkörpert er mit seinem soliden, bürgerlichen Lebensstil den Gegenpol zum radikalen, ausserhalb der Gesellschaft stehenden Aussenseiter.

In «Vincent & Theo» wird Theo nun aus dem Hintergrund hervorgehoben: der erste Betrachter und Förderer von Vincent van Goghs Bildern erhält neben dem berühmten Bruder eine gleichberechtigte Position.

Subtile psychologische Studie

Vincent und Theo: die äusserlichen Unterschiede könnten frappanter nicht sein. Theo, in Paris als Lebe- und Geschäftsmann gleichermassen erfolgreich, schafft mit der Heirat der Schwester eines holländischen Freundes den Einstieg in eine bürgerliche Existenz scheinbar mühelos. Er führt bald eine eigene Galerie und betätigt sich als Förderer der Modernen (u. a. der Impressionisten). Daneben ist er für den Lebensunterhalt seines grüblerischen und unter Seelenqualen seinen Weg suchenden Bruders verantwortlich. Der erfolgreiche Kunsthändler und die gescheiterte Existenz. Dieser Gegensatz gilt – Altman

lässt nie Zweifel aufkommen – nur an der Oberfläche; darunter brodelnd das Chaos. Vincent lässt dieses Chaos zu, während Theo sich mit allen Mitteln dagegen sträubt.

«Vincent & Theo» hat wenig zu tun mit Vincente Minellis «Lust for Life» (USA 1956), der, mit Kirk Douglas in der Hauptrolle, ein konventionelles Künstlerporträt präsentiert, das die Vita – auf prägende Stationen und Begegnungen komprimiert – mit einer auf äussere Wirkung abstellenden Hollywood-Dramaturgie nacherzählt. Der Ansatz von Robert Altman geht genau in die andere Richtung. Er hat keinen biografischen Film realisiert, sondern die Geschichte der Gebrüder van Gogh als Aufhänger genommen, um mittels einer höchst subtilen psychologischen Studie das Scheitern zweier Menschen zu zeigen.

Der eine, Vincent, folgte seiner Bestimmung ohne Kompromisse und nahm damit die Selbstzerstörung in Kauf; der andere, Theo, versuchte verzweifelt mit einer Flucht nach aussen, in eine Sicherheit versprechende bürgerliche Existenz seinen inneren Abgründen zu entkommen. Vergeblich.

Symbiotische Bruderbeziehung

Die beiden bei uns kaum bekannten jungen britischen Schauspieler Tim Roth (Vincent) und Paul Rhys (Theo) führen mit einer hervorragenden Darstellungskunst in das Zentrum dieser hochkomplexen, symbiotischen Bruderbeziehung. Der Film setzt im Jahr 1881 ein, als der in einem belgischen Kohlerevier als Hilfsprediger amtierende Vincent seinem Bruder erste Malkizzen schickt. Die weiteren Stationen sind bekannt. Altman lässt weder Paris, Südfrankreich und Auvers aus, noch

klammert er die künstlerische Entwicklung aus. Doch er geht wohlthuend sparsam um mit den ikonographischen Reizen in Form von prächtigen Landschaften und atemberaubenden Tableaus, die ein Film über van Gogh erwarten lässt. In Paris beispielsweise verzichtet Altman vollständig auf Aussenaufnahmen, vielmehr lässt er den Zuschauer Zeuge eines intimen, leidenschaftlichen Kammerspiels werden. In ausgreifenden Plansequenzen umkreist die Kamera die beiden Protagonisten und wirft ein unsichtbares Netz über die beiden Brüder, um so auch visuell die schicksalshafte Verstrickung sichtbar zu machen. Parallelmontagen bringen die räumlich Getrennten zusammen und betonen, trotz unterschiedlicher Erfahrungen beispielsweise mit Frauen, die tiefe seelische Verwandtschaft.

Da Altman mit dem Bild des «heiligen Vincent» (Paul Nizon) nichts im Sinn hat und über die notwendige Distanz zum europäischen Kulturbetrieb verfügt, ist ihm mit «Vincent & Theo» ein faszinierender Künstlerfilm

gelingen: Zwei Brüder und ihre unterschiedlichen Wege. Vincent trat eine Reise nach innen an, zu seiner Bestimmung, aber auch in die Isolation und Einsamkeit. Er setzte alles auf eine Karte, die Malerei wurde zum Ringen um Sein oder Nichtsein. Eine Haltung, die für Theo ständige Provokation, Vorbild und abschreckendes Beispiel zugleich sein musste.

«Ich befürchte», schrieb Vincent seinem Bruder kurz vor dem Selbstmord, «dass ich Dir eine Last und damit entsetzlich war.» Vincents Tod sollte das Gegenteil beweisen. Die Lasten waren gleichmässig verteilt. Begraben sind sie beide auf dem Friedhof von Auvers, nebeneinander. Doch «Vincent & Theo» bringt eindrucksvolle Indizien vor, dass die beiden eigentlich bereits im Leben vereint waren. Dank Robert Altmans Film ist im Todesjahr-Rummel zumindest ein Lichtblick auszumachen, der das ritualisierte Abfeiern hinter sich lässt. ■■■

*Vorspannangaben
siehe Kurzbesprechung 90/203*

haben. Da wird die zierliche Magd dazu verdonnert, mit dem Riesenvieh von Hund einkaufen zu gehen, obwohl sie ihn kaum an der Leine zu halten vermag. Odile setzt im Garten Stiefmütterchen, Daniele trampelt mit sichtlichem Vergnügen über das Beet. Schikanöse Kleinlichkeit tagaus tagein, bis der Tod sie scheidet und die Hausangestellte beim Putzen des Lüsters hinwegrafft. Daniele verkauft ihr Häuschen, denn ihr Neffe Jean-Pierre Billard nimmt sie zu sich und seiner Familie nach Paris. Welches neues Wirkungsfeld für ihre Gemeinheit!

«Unwürdige» alte Dame

Alle Billards bemühen sich mit überwältigender Freundlichkeit um ihre Tante, allen voran Catherine, die neben dem Haushalt noch ein Kosmetikinstitut führt und dennoch keine Mühe scheut, der alten Dame tausend Gefälligkeiten zu erweisen, um deren Zuneigung und Wohlwollen zu gewinnen. Wahrlich vergebene Liebesmüh! Finster und misstrauisch sitzt Tante Daniele auf ihrem Stuhl, lässt sich von diesen Wellen von Freundlichkeit umspülen, um im geeigneten Moment zum Gegenschlag auszuholen. Schnell ein Fusstritt gegen den verhassten Kötter unter dem Tisch, rasch ein Bad nehmen zur morgendlichen Rush Hour der Berufstätigen und Schüler und immer über das Essen schimpfen. Im allabendlichen Zwiegespräch mit dem Foto des verbliebenen Gatten Edouard zieht Daniele mächtig gegen die Dummheit dieser Verwandten her.

Der eklatante Kontrast zwischen der engelhaften Nettigkeit der vier Billards (Jean-Pierre und Catherine haben zwei Söhne) und der ungenierten Rüpelhaftigkeit der alten Dame ist die Triebkraft dieser Komödie.

Tatie Danielle

Tante Daniele

Regie: Etienne Chatiliez ■ Frankreich 1990

CAROLA FISCHER

Alte Menschen sind ein rares Sujet im Film. Zu dem lebensfrohen Alt-Teenager im Hippie-Outfit von Hal Ashby («Harold and Maude») und der spätberufenen Bankräuberin Lina Braacke gesellt sich jetzt Tante Daniele aus Etienne Chatiliez' gleichnamigem Film.

Ein wahrer Ausbund an Bos-

haftigkeit ist diese alte, gutsituierte Dame, die sich bereits in den ersten Szenen von der fiesesten Seite zeigt. Was immer ihre Haushälterin Odile tut – und diese hat auch sicher ihre siebzig Jahre auf dem Buckel – ihre Herrin findet stets einen Grund, sie zu kritisieren und zu plagen. Mit Vorsatz und Hinterlist, wohlgemerkt. Da wird heimlich die Haustür geöffnet und Odile beschuldigt, sie offengelassen zu



«Unwürdige» alte Dame und vitale Hexe: Tsilla Chelton als Tante Daniele.

Man freut sich lachend darüber, dass da jemand so einfach von innen heraus giftig ist und es wagt, sich über alle Konventionen und jeden Anstand hinwegzusetzen. Daniele ist egoistisch, amoralisch und verantwortungslos wie ein Kind. Auch in ihrem unersättlichen Drang nach Süßigkeiten, dem sie ungeachtet ärztlicher Mahnungen jederzeit nachgibt.

Am besten sind ihre Auftritte vor Publikum. Sie ist eine glänzende Schauspielerin. Wenn sie vor Gästen die Schau der scheuen, vernachlässigten Verwandten abzieht und am Schluss ihren Sessel mit deutlich sichtbaren Spuren ihrer (gespielten!) Inkontinenz verlässt, dann ist das von atemberaubender Infamie

und in der Wirkung genau berechnet.

Sie hat alle Fäden in der Hand, die Kräfte des Guten lassen nach. Die Familie flüchtet vor dieser Bastion des Bösen in ihrer Mitte gen Süden, um sich von den Strapazen zu erholen. In letzter Minute haben sie eine Pflegerin gefunden, und so tritt Sandrine auf den Plan: jung, blond und langhaarig, aber mit dem harten Blick derjenigen, die gelernt haben, mit Schicksalsschlägen fertigzuwerden. Resolut tritt sie ihr Amt an. Daniele hat eine ebenbürtige Gegnerin gefunden, die ihre Mätzchen nicht mitmacht, sie beim Wort nimmt, zurückschreit, mit ihrer Meinung nicht hinter dem Berg hält, sie durchschaut. Ihr Verhalten beeindruckt Daniele, und sie findet Gefallen an dem jungen Mädchen. Eine zweite Daniele scheint hervortreten, die San-

drine ungefragt aus einer finanziellen Klemme hilft, die bei gemeinsamen Ausflügen vergnügt und lebenslustig wird. Die beiden werden zu Komplizinnen – sie entledigen sich gemeinsam des lästigen Hundes – und Freundinnen. Aber natürlich hat Daniele Grossmut Grenzen. Als Sandrine eine Nacht mit ihrem amerikanischen Freund verbringen will, reagiert sie wie ein kleines Kind, das allein gelassen wird. In ihrer grenzenlosen Wut setzt sie die Wohnung in Brand.

Verkürzungen wie in der Werbung

Chatiliez' Film wirkt auf den ersten Blick wie ein Comic. Die Figuren sind statisch, haben keinen psychologischen Hintergrund, durchlaufen keine charakterliche Entwicklung. Tante Daniele könnte auch zur Serien-

heldin umfunktioniert werden, ihre Schandtaten beliebig fortgesetzt werden. Das Eindimensionale ist sicher ein Stilmittel der Satire, es entspricht aber auch der Art und Weise der verkürzten Darstellung, wie sie in der Werbung praktiziert wird. Es kommt sicher nicht von ungefähr bei einem Autor, der wie Chatiliez aus der Werbebranche stammt, dass viele Szenen wie Spots aussehen. Die Familie Billard entspricht in ihren Verhaltensmustern so exakt einer Normalität, wie sie von dieser Gesellschaft gefordert wird, dass es einen fast gespenstisch anmutet, wie «normal» sie wirken, obwohl sie Dinge tun, die nicht gang und gäbe sind. In den wenigsten Familien werden alte Angehörige aufgenommen. Abgeschoben werden sie in Altersheime.

Die Billards versuchen einen Idealzustand zu verwirklichen, der von Vorstellungen und Bildern geprägt ist, wie sie täglich von der Werbung propagiert werden: ein schönes Zuhause, eine harmonische Familie. Harmonie als Prinzip, das Konflikte nicht zulässt. Dinge, die nicht ins Bild passen, werden verdrängt. Das immer eindeutiger homosexuelle Gebaren des vierzehnjährigen Jean-Marie wird nicht aus einer toleranten Grundhaltung heraus nicht zum Problem, sondern man nimmt es nicht wahr, weil man es nicht sehen will. Sie sind Meister im Verdrängen. Tante Daniele nennt die Dinge beim Namen: «Findest du nicht, dass er sich wie ein Mädchen kleidet?» Und das macht sie so erfrischend.

Als Zuschauer beginnt man, diese «Hexe» zu mögen, weil sie so vital und kämpferisch ist und den Schein der Wohlanständigkeit und Freundlichkeit als Hilflosigkeit und Dummheit entlarvt. Die Beschränktheit der anständigen Bürger hat etwas Un-

erträgliches, auch wenn der Autor sie zu keinem Zeitpunkt denunziert.

Satire mit Zwischentönen

Man kommt eher nachdenklich aus dem Kino als überbordend aufgestellt, weil man etwa irrsinnig Lustiges gesehen hat. «Das Leben ist ein langer ruhiger Fluss» (1987), ein Film, den Chatiliez ebenfalls mit der Drehbuchautorin Florence Quentin konzipiert hat, war lärmiger und schriller, mehr Klamaus. Die PR verkauft den Film so, als sei der Regisseur noch einen weiteren Schritt in diese Richtung gegang-

gen. Mir scheint dieser Film eher subtiler zu sein.

So böse Tante Daniele sich auch gebärdet, so witzig ihre Streiche auch sind, es klingen Zwischentöne an. In das Lachen mischt sich auch Verständnis für diese Frau und Betroffenheit darüber, dass der materielle Wohlstand unserer Gesellschaft nicht unbedingt eine höhere Lebensqualität zur Folge hat. Natürlich kann man darüber lachen, wenn wohlgenährte Touristen in kretischen Ferienbunkern Sirtaki tanzen, aber es hat auch etwas anrührend Trauriges. ■■■

*Vorspannungaben
siehe Kurzbesprechung 90/201*

Cry Baby

Regie: John Waters ■ USA 1990

FRANZ
DERENDINGER

Da sind einmal die Autoritäten, hilflos zumeist, weil ohne Verständnis und nicht in der Lage, die Einschränkungen, die sie fordern, zu legitimieren. Dann haben wir weiter die Gruppe der Angepassten, die Gruppe derer, die sich den Forderungen der Autoritäten unterziehen, dafür denen verweigern, die ihre aktuelle Lebenssituation an sie stellt. Ihnen gegenüber stehen die andern, die «Ungezogenen», die schon zu denen geworden sind, vor denen ihre Eltern sie immer gewarnt haben. Sie scheuen sich einen Dreck um die Autoritäten und zelebrieren ihr Anderssein durch Symbole der Absetzung, für die alles taugt, wovor den Autoritäten und den Angepassten graut.

Und mitten drin der jugendliche Held, verloren irgendwo

zwischen Kindheit und Erwachsensein und darum von niemandem verstanden – am wenigsten von sich selbst. Umflort von einer leisen Melancholie, die ihn so unwiderstehlich macht, muss er sich bewähren. Gerade weil er selbst nicht weiss, wer er ist, muss er der «peer group» beweisen, dass er überhaupt wer ist – jedenfalls kein «chicken». Die Mutprobe also gehört auch dazu, vivere pericolosamente, Leben an der Grenze, wofür alles mögliche stehen kann: schnelle Autos, Rauschgift, vor allem aber und immer wieder das Motorrad. Verbunden mit diesen Formen des schnellen Lebens ist auch die Entdeckung der Sexualität, die als Vorstoss ins Unbekannte einerseits selbst als abenteuerlich erfahren wird, andererseits in ihren zärtlichen Komponenten den Furor der zum Wildsein Geborenen etwas mildert.

Nimmt man noch rhythmische



Stolze Mitglieder der «Drapes»: Ricki Lake, Johnny Depp, Traci Lords.

Musik und den Tanz als Körpersprache hinzu, so hat man die Spielfiguren für das zusammen, was sich als Mythologie des Teenage bezeichnen lässt. Diese Mythologie hält spezifisch jugendliche Identifikationsmuster bereit und konstituiert so die Jugendlichen recht eigentlich als soziale Gruppe. Der Jugendliche – so das Zentralmythologem – ist die fleischgewordene Rebellion; man(n) ist «bad», kann keine Satisfaktion kriegen – grundsätzlich nicht – und muss als Easy Rider in Permanenz das Leben provozieren. Das wichtigste für all diese Rebellen ohne Grund ist die Spontaneität, die Fähigkeit, allein aus einer Situation heraus und ohne Vorgabe von

reglementierenden Erfahrungen entscheiden zu können; insofern bietet die Jugendmythologie in der Tat so etwas wie Existenzialismus für Teenager. Wenn nun deren Leben in der Wirklichkeit auch noch lange nicht so ausgesehen hat wie das der Helden im Film, diese Mythologie wirkte doch in vielem in den Alltag der Jungen hinein, und sie tut das durchaus weiterhin, auch wenn sich vor allem ihre Präsentationsformen seit den Fünfzigern beträchtlich geändert haben.

Parodie auf den Jugendfilm

Bereits ein zweites Mal hat der ehemalige Untergrundfilmer John Waters («Pink Flamingos»,

1972) nun die Mythologeme der Jugendkultur veralbert. In «Hairspray» (1987) ging es um die reichlich füllige Tracy Turnblad, die es sich in den Kopf gesetzt hat, «Miss Auto Show 1963»-Königin zu werden, und die sich dafür gegen eine Bande von Chauvis und Rassisten durchsetzen muss, welche noch an der Segregation festhalten. In «Cry Baby» plündert Waters die Arsenale der jugendkulturellen Mythologeme noch viel gründlicher: Die Geschichte spielt um 1954 in Baltimore. Es gibt da unter den Jungen die Squares, die adretten Reichen, zu denen auch Allison (Amy Locane) und ihr Verlobter Baldwin (Stephen Mailer) gehören. Allison hat es aber satt, an den steifen Parties ihrer Schicht das brave kleine Mädchen und für Baldwin die Zierpflanze zu spielen.

So wirft sie ein Auge auf «Cry Baby» Walker (Jonny Depp). Cry Baby – immer, wenn's darauf ankommt, mit einer Träne im Auge – ist hoffnungsvoller Nachwuchskrimineller und angehender Rockstar in einem; er gehört zu den Drapes, die ihre Andersheit durch eine selten schön demonstrierte Hässlichkeit unterstreichen. Zum Start für seine doppelte Karriere schenkt ihm seine Gang (Iggy Pop, Susan Tyrrell, Ricki Lake u. a.) das unausweichliche Motorrad, das aber schon bald bei der Konfrontation mit den Squares in Flammen aufgeht. Zu diesem Zusammenstoß muss es einfach kommen, nur schon, damit Cry Baby von einer selbstverständlich parteiischen Justiz ins Gefängnis gesteckt werden kann. Dort hat er dann Gelegenheit, ein bisschen Jailhouse-

Rock zum besten zu geben, bis ihn Allison's Grossmutter (Polly Bergen), die inzwischen ihr Herz für die Drapes und für den Richter entdeckt hat, zum Happy End abholt.

Amüsant, aber harmlos

John Waters verbrät so ziemlich alle Topoi des Jugendfilms zu dieser Parodie: Es gibt da die schmalbrüstig Angepassten wie die demonstrativ Hässlichen; es weint sich der ewig unverstandene Teenie durch die Story und entdeckt die Sexualität – mit einer umwerfend komischen Zungenkuss-Demo; ja sogar ein «chicken-race» findet statt, das für den Verlierer für einmal wirklich in einem federstiebenden Hühnerhaus endet. Hinzu kommt ein den Oldies nachempfunden Sound, der, obgleich nicht ganz ohne parodistische Absetzung, noch immer nostalgisches Schwelgen erlaubt. Waters hat mit dieser Art von Film sicher einen Weg gefunden, der sich im Umgang mit der Jugendmythologie heute noch beschreiben lässt. Ernst kann man deren ungebrochene Umsetzung ja

wohl kaum mehr nehmen; zu aufgesetzt wirken die bemühten Autoritäten, zu beliebig die Differenzen zwischen den Gruppen und zu abgegriffen die verlorenen Narzissen, welche die Helden abgeben.

Indem Waters dies alles verulkt, wirkt er wenigstens ganz amüsant; jene bössere Form von Satire, die aus wirklichen Tabuverletzungen resultiert, erreicht er allerdings in keinem Moment. Das hängt wahrscheinlich damit zusammen, dass er die Jugendmythologie ausschliesslich vor der Kulisse der Fünfziger spielen und Bezüge zur aktuellen Film- und Pop-Szene draussen lässt. So kann man die parodistische Distanzierung auf die zeitgebundene Form des Mythos beziehen, während er als ganzer unangetastet bleibt. Wirklich aktuell, wirklich böse und erhellend auch wäre der Film erst geworden, wenn er nicht nur Elvis, sondern z. B. Prince in die Cry-Baby-Sauce hineingenuddelt und so auch die gegenwärtigen Klischees der Jugendkultur als solche blossgestellt hätte. ■■■

*Vorspannungangaben
siehe Kurzbesprechung 90/191*

einer kecken Tapferkeit durchsteht, wird sie von einer Geheimdienstorganisation des Staates als Agentin angeheuert. Nikita macht ein Kampftraining durch und wird mit der Lizenz zum Töten aus der Schulung entlassen. Verborgener unter einer neuen Identität, erledigt sie Aufträge, unliebsame Leute des öffentlichen Lebens aus dem Weg zu räumen. Alles aber wird anders, als sie einen jungen Mann, von Beruf Kassierer in einem Supermarkt, kennenlernt. Die Liebe verändert sie, und vielleicht wird es ihr gelingen, nachdem sie eine letzte schwierige Aktion gegen einen unliebsamen ausländischen Botschafter unternommen hat, zu überleben, obgleich für die Organisation zur Gefahr, vor allem aber überflüssig geworden.

Gewalt und Liebe

Luc Besson definiert sein Werk als einen Film der Gewalt und der Liebe. Das ist er in der Tat. Gemordet, geschlagen, zerstört wird mit schneller Hand, ohne die geringsten Gewissensbisse. Die Punker, als Ausgestossene der Gesellschaft ohnehin ruchlos, greifen zur Waffe so ungehemmt wie die Polizisten. Und diesen gleichen die Leibwächter, die als Killer auf der jeweiligen Gegenseite tätig sind. Und die Liebe? Für Luc Besson steht fest, dass die Jungen – sie natürlich vor allem, die tagtäglich Zeugen der Gewalt sind, selber schon jede Hemmung vor Anwendung eigener Gewalt verloren haben – so sind, weil sie nie Zärtlichkeit erfahren haben, nie von ihren Eltern, nie von den Erwachsenen überhaupt. Und so sehnen sie sich, ohne ihren Antrieb selber erkennen zu können, nach Liebe, nach Geborgenheit. Für diese Sehnsucht also steht in diesem Film das Mädchen Nikita.

Jeder Kritik an diesem Ge-

Nikita

Regie: Luc Besson ■ Frankreich 1990

MARTIN
SCHLAPPNER

Mit Nikita, einer eben zwanzig Jahre alt werdenden, drogenabhängigen Punkerin, hat Luc Besson – unter jungen Kinofans eine Kultfigur seit «Subway» (1985), seinem ersten Film – dem Publikum eine neue Heldin geschenkt, mit welcher es zweifellos verherrlichend umgehen

wird. Sie ist die einzige Überlebende aus einer Gruppe von Punkern, die, um sich Stoff zu beschaffen, eine Apotheke überfallen. Da sie einen Polizisten kaltblütig erschossen hat, danach aber gefasst werden konnte, verurteilt ein Gericht sie zu lebenslangem Kerker. Da sie so zielgenau mit der Schusswaffe umzugehen weiss, weder Tod noch Teufel fürchtet und überhaupt alle Schwierigkeiten mit



Zelebriert Ästhetik der Gewalt: Luc Besson.

tet, aber es sind nicht Bilder, in denen die Veränderung der Heldin, ihr psychologischer Habitus und dessen Umkehrung greifbar, unterschwellig zum Ausdruck gerieten. Mag die Darstellerin der Nikita, Anne Parillaud, noch so geschickt sein, im Ausdruck sowohl der Vulgarität wie im Ausdruck der Zärtlichkeit, die sie auch haben muss – von ihrer Metamorphose glaubt man wenig. Und die beiden männlichen Hauptdarsteller, Jean-Hugues Anglade als Marco, Tscheky Karyo als Agent, sind zwar gegensätzliche Naturen, haben Präsenz und Glaubwürdigkeit, doch sind sie – ganz in die Perspektive der Bessonschen Ideologie gerückt – mehr denn doch schliesslich nicht als Klischees.

Der junge französische Filmemacher, der auch das Drehbuch selber geschrieben hat und deshalb auf dessen dramaturgische Tücken nicht aufmerksam wurde, liebt es – wie fast alle Filmemacher heute – sich selber zu erklären. Er liebt es, betont er also, seine Filme in eine einzige Farbe zu tauchen: hier in die nächtlich-düstere, nächtlich glitzernde Grossstadtatmosphäre. Eben dieses Eintauchen macht den bis an die Grenzen der Erträglichkeit reichenden Ästhetizismus seiner Regiebegabung aus. Atmosphäre ist da nicht mehr ein Einfühlen in die Realitäten, sondern ausschliesslich eine Produktion von Künstlichkeit, deren einziger Zweck das Haschen nach ausgeflippten Effekten ist. Es soll durch Farbe und Schnitt, durch Musik und Kameraperspektive eine Art von Rausch erzeugt werden. Der Film selbst wird zur Droge. ■■■

*Vorspannungaben
siehe Kurzbesprechung 90/196*

misch von Blutschrecken und erotischer Sentimentalität versucht Luc Besson – jetzt 31 Jahre alt – dadurch zuvorzukommen, dass er ausruft, sein neuer Film sei, wie die früheren Filme auch schon, für die Jungen bestimmt. Denn die Eltern verstünden ihn nicht, kurzum darum nicht, weil sie blind seien für den Ursprung der Gewalttätigkeit, die das Elxier der Jugend geworden sei. Das ist natürlich nichts anderes als eine Ideologisierung des in diesem Film erneut hochgetriebenen Ästhetizismus der Gewalt.

Luc Besson sieht sich in Nachfolge zum «Schwarzen Film» der ersten Nachkriegszeit. Das mag, was die Rückhaltlosigkeit der Charaktere betrifft, zutreffend sein. Rückhaltlosigkeit treibt, wann immer die Moral versagt, in extreme Situationen, und diese wiederum sind entweder Situationen der Brutalität, der Amoral und des gesinnungslosen Tötens, oder sie sind Situationen der Sexualität, der auch in der Liebestätigkeit ausschweifenden Wut gegen Gesellschaft und Ordnung. Der traditionelle «Schwarze Film» freilich war

stets getragen von einem Bedürfnis nach Moral. Von einem solchen Bedürfnis ist bei Luc Bessons «Nikita» nichts übriggeblieben. Wenn Nikita zuletzt aus dem Leben Marcos, ihres Geliebten, aus dem Leben auch ihres einstigen Trainers und Führungsoffiziers verschwindet, so hat das vorab mit ihrer Angst zu tun, nun doch, ohne Vorwarnung, selber erledigt zu werden. Dass aus der rabauzigen, kreischenden, schlagenden, schiesenden, wahnwitzigen jungen Frau eine junge Dame von einigem Liebreiz wird, ist zwar eine erstaunliche Metamorphose, doch weiter als bis zu diesem Zustand reicht ihre Verwandlung denn doch nicht.

Film als Droge

Luc Besson vertritt eine Ästhetik, durch die in den Bildern seines Films mehr zum Ausdruck kommen soll, als in Worten je gesagt und erklärt werden könnte. Gerade das nun trifft nicht zu – es sind gestellte, atmosphärische Bilder, in denen ungebrochene Gewalttätigkeit wü-