

Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 43 (1991)
Heft: 12

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: 30.03.2025

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

Jungle Fever

Regie: Spike Lee ■ USA 1991

MICHAEL LANG

Flipper ist kein Delphin, sondern Architekt. Er ist erfolgreich, arbeitet in einem mit Aufträgen bestens ausgebuchten Büro im Herzen von Manhattan. Flipper ist ein glänzend aussehender Mann, verheiratet, Vater einer kleinen Tochter. Ihm geht es gut. Dass Flipper schwarz ist, in Harlem lebt, allerdings im besseren Teil, muss in New York kein Nachteil sein. Aber die Liaison

zwischen Arbeitsplatz und Bistro schon. Denn die Nebenfrau ist weiss, dazu Italienerin und lebt im Stadtteil Bensonhurst; eine Gegend, in der sehr genau beobachtet wird, wer mit wem und in welcher Farbe zwischenmenschlich kommuniziert. Flipper und Angela haben also ein Problem. Natürlich geht es nicht allein darum, denn der mittlerweile zum arrivierten und geachteten Filmregisseur, Autor und auch Schauspieler avancierte Spike Lee bindet seine interrassische

Lovestory in ein gesellschaftspolitisches Gewebe. Er tut das, was er in seiner brillanten Rap-Oper «Do the Right Thing» kantiger, schärfer, vordergründiger auch getan hat: Er plaziert die Welt aus Schwarz und Weiss in ein urbanes Gefüge und lässt die Post abgehen. Der saloppe Ausdruck ist berechtigt, weil kein anderer Filmemacher im grösseren amerikanischen Kino derart virtuos und intellektuell beissend, aber auch mit geistreichem Humor und Ironie über das





Lovestory, eingebunden in gesellschaftliches Gewebe.

Spannungsfeld aus Vorurteil, Intoleranz, ethnische Unterschiede und allzumenschliche Schwächen philosophiert. Per Film.

Schwarz leuchtet

«Jungle Fever» basiert auf einem realen Fall, der sich Ende der achtziger Jahre in Bensonhurst zugetragen hat. Ein junger Schwarzer wurde damals von weissen Bürgern zu Tode gebracht, weil diese ihn fälschlicherweise für einen Räuber hielten, obwohl er lediglich auf seine (weisse) Freundin wartete. Die Angelegenheit erregte grosses Aufsehen in New York; Spike Lee, bekanntermassen ein engagierter, militanter und auch umstrittener Wortführer der afro-amerikanischen Kultur, nimmt nun den Handlungsfaden der Tragödie in grossen Zügen wieder auf, spinnt aber eine andere Geschichte daraus. Was er zeigt, ist ein Spiel auf mehreren Ebe-

nen. Es geht um die plötzlich gestörte Beziehung zwischen Flipper und seiner Kleinfamilie, um die Tatsache, dass die Geliebte des forschen Architekten weiss ist, und um den Konflikt im Kreis der konservativen Italo-Szene, der, ebenfalls vielschichtig und episodisch, dargestellt wird.

Spike Lees Kino ist, wie immer, eine exzellente Mischung aus Bewegung, spotlichtartig eingestreuten Gags und einem durchgängig komponierten Erzählstrang. Bildmässig grandios gestaltet von Ernest Dickerson, vom dem Lee sagt, er gehöre zu den ganz wenigen Kameramännern, die «Coloured People» überhaupt ins rechte Licht zu setzen vermögen. Das Ganze wird zudem dargeboten vor einer Kulisse aus soul-bluesig-jazziger Musik; dieses Mal nicht aus der Komponistenstube von Lees Vater Bill, sondern vom kulturellen Maestro der Black American Music, von Stevie Wonder, der sich sehr genau aussucht, was er musikalisch überhaupt fertigt.

Ergänzt und kontrapunktiert wird Wonders Sound mit klassischen Hits des grössten und im wahrsten Sinne populärsten weissen Entertainer der letzten Jahrzehnte, Frank «The Voice» Sinatra. Dieses darf nicht unterschlagen werden, weil es sehr genau hinweist auf Lees präzise Zuordnung des tonalen Elements.

Privileg des «Final Cut»

Spike Lee hat in «Do the Right Thing», aber auch im vom Publikum weit unterschätzten Jazzer-Melodrama «Mo' better Blues», nie einen Zweifel daran gelassen, dass er Kino nicht als Tummelfeld für elitäre Ergüsse ansieht, sondern als Forum für das Geschichtenerzählen mit unterhalterischem Element. Dass dabei nicht die unerträgliche Seichtigkeit gemeint ist, braucht kaum angeführt zu werden. Einschub: Lee hat nun für die Mega-Hollywood-Unternehmung «Universal Pictures» drei Filme gedreht, mit kleinen Budgets zwi-

schen zehn und zwanzig Millionen Dollar und dem Privileg auf den «Final Cut», also den letzten Schnitt. Eine Zusicherung, die sehr, sehr wenige Regisseure im kommerziellen US-Film sich überhaupt zu erträumen wagen. Erstaunlich, dass gerade ein unverfroren-angriffiger Schwarzer zu dieser Ehre kommt.

Weniger erstaunlich jedoch, wenn man sieht, dass Lee vor allem auch ein gewiefter Businessman ist, der seine artistischen Ambitionen und Talente sehr bewusst, sehr clever, sehr dosiert einsetzt und damit immer bis an die Grenzen dessen geht, was das vorwiegend weisse Movie-Management in den USA zu tolerieren bereit ist. Notabene: Lee hat immer gesagt, dass jeder seiner Filme teurer sein soll als der vorhergehende und mithelfen muss, vermehrt Schwarze in die allmächtigen Gewerkschaften zu bringen. Eine Politik der nicht so kleinen Schritte, zu der sich nur offen bekennen darf, wer auch wirklich etwas zu bieten hat. Und Lee hat viel zu bieten. «Jungle

Fever» ist ein hervorragender Film, mit exzellenten Darstellerinnen und Darstellern wie Wesley Snipes als Flipper, Annabella Sciorra als Angela, aber auch John Turturro, der bereits in «Do the Right Thing» mit dabei war und ohnehin auf dem allerbesten Weg ist, einer der Superstars des (weissen) Hollywood zu werden. Mit auf dem Set auch Altstar Anthony Quinn, der ideal in eine kleine, feine Rolle als südländischer Padre Padrone hineinpasst. Und in anderen Rollen begegnen wir, erneut, den Pionieren des Black Cinema, Ruby Dee und Ossie Davis, gewissermassen Vater- und Mutter-Figuren für die Spike-Lee-Company. Und Beweis für eine enge Verbindung der Generationen, im Kampf für die Anliegen der schwarzen Bewegung im grossstädtischen Milieu Nordamerikas.

«Jungle Fever» ist ein nicht ganz kurzer Film über die Liebe, über die Liebe zwischen Mann und Frau, über patriotische Liebe und ihre bürgerlichen Perversio-

nen, über die liebe Mühe auch, miteinander umzugehen, aufgrund von Rassen- und anderen Schranken. Mit seinem neuen Beitrag hat Spike Lee die Palette seiner Film-Charaktere überzeugend ausgeweitet. Er kümmert sich mehr um Frauenfiguren, gibt ihnen ein anderes Gewicht, balanciert vorsichtiger mit dem Kernproblem um die Beziehungen zwischen schwarz, asiatisch, jüdisch oder weiss und schafft so mehr Glaubwürdigkeit. Und zieht sich aus der Kritikzone derer, die ihn auch schon einen «schwarzen Rassisten» gescholten haben.

Todesdroge Crack

Einen neuen Aspekt im Lee'schen Repertoire ist die – vormals bewusst aus dem Blickfeld gerückte – massive Einführung des grassierenden Drogenproblems. Es geht, in einer auf den ersten Moment irritierenden Weise, um die Todesdroge Crack, deren verheerende Wirkungen in den USA schon länger Schlagzeilen machen als hier. Lee hat mit dieser Zusatzschleife zu einer eher konventionell abgehenden Story einen didaktischen Exkurs gemacht, der absolut berechtigt, sogar notwendig ist. Und belegt, dass sich Spike Lee nicht bereit erklärt, Themen dieses erschütternden Ausmasses per se bloss anderen Filmern zu überlassen. Die, im schlechteren Falle, daraus ohnehin vor allem, modisch aufgepeppt, Dollar-Kapital schlagen wollen.

«Jungle Fever» ist ein unbedingt sehenswerter Film, ein typischer Spike-Lee-Film auch, mit, wie gewohnt, extravaganten Überraschungen und im Ganzen wieder etwas anders als erwartet. Für das nächste Projekt hat sich Lee von einem anderen Produzenten-Giganten anheuern lassen, von «Warner Brothers». Er wird dort, zu denselben freiheitlichen Konditionen wie bislang



und deutlich höherem Budget, das mit Spannung erwartete Thema «Malcolm X» filmisch umsetzen. Ein Portrait der «Black Power»-Kultfigur, das eigentlich der Hollywood-Routinier Norman Jewison angehen wollte und nun nicht zuletzt deshalb verzichten muss, weil sein designierter, «Oscar»-gekrönter Hauptdarsteller Denzel Washington zur Spike-Lee-Fraktion gehört. Auch ein

politisches Zeichen, das nachweist, wie sehr sich das «Black American Cinema» entwickelt hat. Nicht zuletzt wegen Spike Lee, der zur Gallionsfigur der Bewegung gereift ist. ■■■

Vorspannangaben
siehe Kurzbesprechung 91/180

Spike Lee mit Hauptdarstellerin Annabelle Sciorra (Angie).



«Crack ist total ausser Kontrolle geraten»

Gespräch mit Spike Lee

DOMINIK SLAPPNIG

Ihre Filme haben immer sehr einprägsame, treffende Namen, die offenbar mit Bedacht ausgewählt wurden. Wie sind sie auf «Jungle Fever» gekommen?

Heutzutage herrschen überall Zwänge, die Leute begrenzen sich selber. Einige dieser selbstgewählten Grenzen sind vorhanden, beispielsweise durch Rassen,

soziale Klassen oder Sexualität. Werden solche Grenzen überschritten, dann gerät man in eine andere Welt, «Jungle Fever» ist der Ausdruck dafür.

Sie thematisieren in Ihrem Film den Konflikt zwischen schwarzen und weissen Familien und ihren verschiedenen Traditionen. Haben Sie bei der geschilderten Liebe zwischen einem Schwarzen und einer Weissen einen Musterfall herausge-

griffen, oder handelt es sich um die berühmte Ausnahme, welche die Regel bestätigt?

Natürlich gibt es Familien, in denen gemischte Beziehungen überhaupt kein Problem darstellen. Aber beispielsweise gerade in Bensonhurst, einem Teil von Brooklyn, wäre dies undenkbar. Bevor wir mit den Dreharbeiten zu unserem Film begonnen haben, wurde in Bensonhurst der schwarze Teenager Yusef Hawkins getötet, während er auf seine weisse Freundin wartete. Schon in Greenwich Village ist dies völlig anders: Dort sieht man ständig schwarz-weiße Paare zusammen durch die Strassen gehen, und niemand dreht sich nach ihnen um.

Ich habe den Eindruck, «Do the Right Thing» (ZOOM 14/89) war in seiner Aussage hoffnungsloser und trister als nun «Jungle Fever». Hat das damit zu tun, dass Sie, was den Rassenkonflikt anbelangt, optimistischer geworden sind?

Ich denke, «Do the Right Thing» war ein optimistischer Film. Am Ende, als die Pizzeria niedergebrannt war, bestand immerhin die Möglichkeit, dass endlich etwas Gutes in Gang kommt. Ich glaube ein Teil des Publikums hat den Schluss des Films falsch verstanden.

Warum haben Sie in «Jungle Fever» das Drogenproblem hineingebracht – denkt man an den Schluss Ihres Films, mit dem Aufschrei von Flipper, nimmt es eine beinahe zentrale Rolle ein.

Es drängte sich einfach auf. Das Problem mit Crack ist in den USA so riesig geworden, dass man gar nicht mehr darüber hinweg sehen kann. Crack ist total ausser Kontrolle geraten, und die Auswirkungen sind erschreckend, denn Crack tötet die Leute. Früher noch war der Drogenkonsum schon rein aus finanziellen Gründen beschränkt. Heute kann sich

jeder auf der Strasse Crack für zwei Dollars kaufen! Früher war die Droge vor allem unter der schwarzen Bevölkerung verbreitet, heute ist es schon lange nicht mehr das Problem der Schwarzen allein. In den USA will die Regierung die Drogenprobleme schon seit Jahren in den Griff bekommen, aber seit Jahren werden mehr und mehr abhängig davon, denn zu viele Leute machen zu viel Geld damit.

In «Jungle Fever» ging es jedoch nie darum zu zeigen, wie das Drogenproblem am besten meinem Film dienen konnte, sondern ich wollte mit meinem Film etwas dazu sagen. Das habe ich, um auf Ihre Frage zurückzukommen, übrigens schon in «Mo' Better Blues» (ZOOM 18/90) versucht – da war es ein Jazzmusiker, der sich auf Alkohol einlässt und damit seine Karriere ruiniert.

Diese Szene im Taj Mahal, wurde sie auch, wie viele Szenen auf der Strasse, direkt vor Ort gedreht?

Nein, die Szene wurde im Studio aufgenommen.

Ihren Film «She's Gotta Have It» (ZOOM 6/87) haben Sie damals in zwölf Tagen gedreht, wie lange drehten Sie an «Jungle Fever»?

Zwölf Wochen.

Die Budgets Ihrer Filme werden immer grösser...

Ja, «She's Gotta Have It» kostete 175 000 Dollar, «School Daze» 6 Mio, «Do the Right Thing» 6,5 Mio, «Mo' Better Blues» 10 Mio, «Jungle Fever» 14 Mio Dollar und «Malcolm X» wird doppelt soviel kosten wie «Jungle Fever» – (lacht).

Ich habe gelesen, dass Sie für «Jungle Fever» einen anderen Anfang vorgesehen hatten, das Studio jedoch diesen geändert habe.

Das stimmt nicht. Universal kann an meinen Filmen über-

haupt nichts ändern, weil ich die umfassenden Rechte zugesichert habe. Sogar beim Schneiden kann mir niemand vom Studio dreinreden.

Aber in den USA wurde, im Vergleich zu Cannes, eine andere Version gezeigt. Hat da nicht das Studio doch hineingefunkt?

Der Film startet erst am 7. Juni in den USA. Was Sie ansprechen, war höchstens eine Vorvisionierung, und da war «Jungle Fever» noch in Arbeit. Als wir mit den Vorvisionierungen starteten, war der Film noch zwei Stunden und fünfundvierzig Minuten lang. Auch das Ende war noch nicht fest. So wird das eben gemacht. Man schneidet und fügt Teile anderswo ein. Erst in einem langwierigen Prozess und zusammen mit dem Publikum sind wir zu

dieser Version gekommen, die Sie gestern abend gesehen haben.

Diese Vorvisionierungen nehmen offenbar im Arbeitsprozess eine zentrale Rolle ein. Wie muss man sich das vorstellen, werden da verschiedene Publika eingeladen, und gibt es unterschiedliche Reaktionen auf den Film?

Organisiert man in Hollywood eine Vorvisionierung, bekommt man das Publikum, das man gerne möchte. So habe ich ihnen gesagt, ich wollte ein Publikum geordnet in Hautfarbe, Alter und Geschlecht. Darauf haben wir herausgefunden, dass ein schwarzer Zuschauer anders auf «Jungle Fever» reagiert als ein weisser.

Spike Lee: «Mein Haus in Brooklyn steht noch, bis jetzt hat es niemand angezündet.»



Wie hat denn ein italienisches Publikum auf den Film reagiert?

Mein Haus in Brooklyn steht jedenfalls noch, bis jetzt hat es noch niemand angezündet.

Sie haben sich in Brooklyn eine eigene kleine Produktionsgesellschaft aufgebaut, in ihren Filmen beschäftigen Sie oft die gleichen Techniker, ich denke da an ihren Kameramann Ernest Dickerson, die gleichen Schauspielerinnen und Schauspieler (John Turturro, Samuel L. Jackson, Ossie Davis und Ruby Dee). Warum hat in «Jungle Fever» nicht ihr Vater Bill die Filmmusik geschrieben?

Mein Vater hat die Musik von allen meinen Filmen gemacht, auch von denen, die ich auf der New York University Film School gemacht habe. Nach «Mo' Better Blues» hatten wir beide einfach genug voneinander und machten für «Jungle Fever» eine Pause.

Und der nächste Film über Malcolm X?

Das wird wahrscheinlich eine weitere Pause...

Und was verbindet Sie mit John Turturro?

John ist erstens ein ganz wunderbarer Schauspieler, und zweitens sind wir seit langem Freunde. Beide wohnen wir in Brooklyn, und zusammen besuchten wir Basketball Spiele. Dazu muss ich sagen, dass ich immer schon den Sport liebte – als Kind wollte ich unbedingt Athlet werden.

Schwarzamerikanisches Kino war in Cannes stark vertreten. Haben Sie den Film «Boyz n the Hood» gesehen?

Ich habe den Film gesehen, und er hat mir sehr gefallen.

Wie interpretieren Sie die starke schwarzamerikanische Präsenz von Filmen in Cannes?

Es ist ein Zeichen dafür, dass

sich auch die Majors für uns interessieren. Ich hoffe, der Erfolg dieser Filme hier wird den schwarzen Regisseurinnen und Regisseuren in den Staaten etwas helfen.

Haben Sie nicht das Gefühl, dass Black Movie nun in Mode gekommen ist und dass in zwei, drei Jahren alles wieder beim alten sein wird und die jungen, schwarzen Regisseure wie John Singleton nun einfach verheizt werden?

Die Gefahr, dass das passiert, kann durchaus bestehen – ich hoffe aber nicht.

Zum Schluss möchte ich noch etwas über Ihr geplantes Malcolm-X-Projekt erfahren.

Seit zwanzig Jahren gibt es unzählige Drehbuchfassungen über das Leben von Malcolm X und ebenso viele Regisseure, die sich mit dem Stoff auseinandergesetzt haben. Meine Fassung habe ich nach der Fassung von James Buldwyn geschrieben. Mit den Dreharbeiten fangen wir im September an, und der Film wird von Warner produziert. Vorgesehen haben wir ein episches Werk, ein Film, der, wenn er einmal in die Kinos kommt, mindestens drei Stunden dauern wird.

Gibt es wegen der Länge des Films keine Probleme mit dem Studio?

Nicht nur die Länge macht Warner zu schaffen, auch die Kosten versuchen sie zu drücken. Aber wer denkt, der Erfolg von «Dances with Wolves» beispielsweise würde mir helfen, meinen Standpunkt besser zu vertreten, hat sich getäuscht. Warner hat mir gesagt, der Erfolg des Film gehe allein auf das Konto von Kevin Costner. Wahrscheinlich hätte Warner am liebsten, ich würde die Rolle von Malcolm X mit Costner besetzen – als eine Art Robin Hood der Schwarzen wahrscheinlich – (lacht).

Was fasziniert Sie so am Stoff von Malcolm X?

Ich bin von ihm seit 1965, als ich mit sieben Jahren erstmals von ihm las, fasziniert. Malcolm X hat immer die Wahrheit gesucht und ging deswegen bis zum Äussersten. Genau das fasziniert mich, und das will ich in meinem Film auch zeigen. Früher wurden seine Ideen, auch von vielen Schwarzen, nicht akzeptiert, man hat ihm vorgeworfen er sei verrückt, zu extrem, rücksichtslos. Heute jedoch ist viel mehr Sympathie für ihn und seine Ideen vorhanden, die Leute beginnen zu verstehen, was hinter seinen Gedanken steckt.

Nun haben Sie vor, mit ihrem Film das Image von Malcolm X zu verbessern?

Hören Sie, ich machen keinen Dokumentarfilm über Malcolm X, sondern einen Spielfilm. Fiktion. In erster Linie gibt sein Leben Stoff für eine wunderbare Geschichte. Ein Mann, dessen Vater von weissen Rassisten ermordet wurde, dessen Haus niedergebrannt wurde vom Klan, der später drogenabhängig wurde und als Zuhälter im Gefängnis landete, sich dort auffing und

noch einen Studienabschluss schaffte...

Schaut man Ihre drei letzten Filme an, entsteht etwas der Eindruck, es verberge sich dahinter ein grimmiger, ernster Regisseur. Viel grimmiger als Sie jetzt sind.

Das mag sein, ist aber nicht wahr. Oft wird mir vorgeworfen, ich sei der rationale, berechnende Typ, das macht mich grimmig. Abgesehen davon: Haben Sie schon einmal Martin Scorsese gesehen? Der sieht doch aus wie eine Maus und macht auch grossartige Filme.

Das Gespräch mit Spike Lee wurde am 18. Mai 1991 in Cannes geführt.

In Bed with Madonna

Regie: Alek Keshishian ■ USA 1990

ANTONIO GATTONI

Wer hinter dem schlüpfrigen Titel des neuen Madonna-Films so etwas wie ein Bettgeschichten-«Who is who» über die zahlreichen Liebhaber des Pop-Stars erwartet, wird dem Film enttäuscht den Boulevard-Rücken zukehren. Nichts dergleichen. Der Film des Video-Clip-Spezialisten Alek Keshishian hat mehr den Charakter einer Stand-by-Beobachtung von Madonnas mit viel Divahysterie gespickter Privatshow. Keshishian, der mit «In Bed with Madonna» seinen ersten längeren Film vorlegt, hat Lady Madonna mit einer Film-équipe auf ihrer Blond-Ambition-Welttournee 90 von Japan bis Europa begleitet und viel Starkolorit auf Nebenschauplätzen, hinter der Bühne und in Hotelzimmern gesammelt. Ein Blick hinter die glänzende Fassade eines Stars sozusagen oder, wie es Madonna ausdrücken würde, eine Nabelschau, nicht ohne mit Stolz auf ihr pikantes und viel belichtetes Körperdetail zu verweisen.

Madonna, alias Louise Ciccone, war die grosse Kometenentdeckung der achtziger Jahre. Sie kam aus dem Nichts, das genau genommen in Bay City (Michigan) liegt, wirbelte mit ihren süffigen Pop-Singles die internationalen Charts hoch, profitierte auf ihrer raketensteilen Gesangs- und Tanz(um)laufbahn vom gestylten Aufwind des Zeitgeistes der achtziger Jahre, schwebte schliesslich elegant dem Hollywooduniversum entgegen und scheint nun anfangs der neunziger Jahre dem Kollektivschicksal von Superstars zu erlie-

gen, nämlich ähnlich einer Supernova nach viel Geknalle ins dunkle Sterndasein zu entschwinden. Madonna gibt sich zwar alle erdenkliche Mühe, ihr Image so häufig wie ihre teuren Kleider zu wechseln, doch spürt man hinter der grossen Umziehmanie und ihrem ewigmetamorphen Auftreten der Versuch, die blitzlichtige Aufmerksamkeit der Medienwelt zu erhaschen.

Der Punkt, um den sich die Erde dreht

Dann kommt dieser neue Film, in dem es fast zwei Stunden lang nur um Madonna geht. Kaum ist Oliver Stones in gewohnt kriegerischer Manier gedrehter Entmystifizierungsfilm «The Doors» (ZOOM 8/91) über den Rockkamikaze Jim Morrison, den die Götter etwas früh in die ewigen Jagdgründe verbannt haben, auf die Leinwand geknallt, wird also die nächste, für einmal lebende Legende durch die Filmkamera genudelt. Richtig getimet, denkt man, clevere Selbstvermarktung, wie gerufen für Madonna, um dem drohenden Verwelken der Ruhmlorbeeren vorzubeugen. Nach der gar peinlichen Cola-Werbung und dem miefigen Skandal wegen ihres im puritanischen Amerika als obszön verschrienen Auftritts im «Justify my love»-Videoclip nun der grosse Privatstrip. Madonna überall und über alles. Wer Madonna in der Kürze eines Clips schon nicht verträgt, sollte die Augen besser auch vom Film lassen. Sie ist der Punkt, um den sich die Erde dreht, und das lässt sie, mit Nachdruck wohlverstanden, auch alle ihre Trabanten wissen.

Jeder Teenager weiss bald, wer Madonnas Vater ist, wo ihre Mutter begraben liegt, was für BHs sie trägt, zu welchem Halsarzt sie geht und vieles mehr. Doch das Medium Film liefert eben nicht nur ein Aufnahmegefäss für geschickte Selbstdarstellungen, sondern weiss auch unerbittlich zu entlarven. Und dies erreicht Keshishian mit stetigem und entschlossenen Druck auf den Kameraauslöser.

In den farbig-frohen Konzertaufnahmen, zeitweise mit bis zu 22 Kameras aufgenommen und dementsprechend rasant geschnitten, sieht man Madonna, wie man sie kennt, unglaublich Bühnenpräsent und selbstbewusst. Die Dokumentaraufnahmen, häufig überbelichtet und von 16 mm auf 35 mm aufgeblasen, geben dazu ein körniges Gegen-Bild. Plötzlich sieht ihre an den Tag gelegte Überlegenheit mehr wie distanzierte Unzulänglichkeit aus, und die ganze Glitter- und Glamourästhetik ihrer Show verkommt zum Spiel falscher Illusionen. Man könnte glauben, einmal ein kleines, vernachlässigtes Mädchen zu sehen, das verzweifelt die bewundernden Augen des Vaters zu gewinnen sucht. Warren Beatty, der Ex-Geliebte Madonnas, bemerkt einmal: Sie (Madonna) mache alles nur für die Kameras. Sie ertrage es schlecht, ausserhalb des Bildes zu sein. Der Film zeigt dies mit aller Deutlichkeit: Madonna braucht unendliche Aufmerksamkeit.

Kalkulierte Provokationen

In der Art, wie sie ihre Truppe organisiert, schimmern stark die Ideale ihrer Kindheit durch. Bei der Zusammenarbeit mit ihren Leuten legt sie sehr viel Wert auf Familiengeist und enges Beisammensein, auf Dinge, die sie wahrscheinlich in ihrer Kindheit durch den frühen Tod ihrer Mut-



Pop-Diva im Filmolymp.

ter entbehren musste. Nichts geht allerdings ohne ihre Person. Wenn man sieht, mit welcher Selbstverständlichkeit sie ihre Leute herumkommandiert, mit welcher Hartnäckigkeit sie sich ins Zentrum rückt, versteht man auch die Schattenseite des Star-daseins, die Gefühle von Einsamkeit und Verlorenheit, die zum Ausdruck kommen, wenn man sie verlassen und allein durch ihre riesige Hotelsuite tigern sieht.

Madonna, ihr sogenannter Künstlervorname deutet es bereits an, treibt gerne Schabernack mit den klassisch tradierten Frauenrollen. Vor jedem Auftritt spricht sie hinter der Bühne als Tänzer-Mama das Gebet für ihre Truppe,

damit alles gut geht und Gott auf ihrer Seite steht. Auf der Bühne dann stellt sie lasziv eine Sünderin dar, die sich zwischen Beichtstuhl und Altar ihrem Priester und Liebhaber entgegenwindet. In der nächsten Szene spielt sie eine vom Trieb geplagte Prinzessin aus 1001 Nacht, die ausgebreitet auf einer Lustwiese und eingerahmt von zwei orientalischen Dienern dem Höhepunkt entgegenmasturbiert.

Erstarrte Rollenklischees aufgeweicht

Ob als Mama, Heilige Jungfrau oder Hure – Madonna, die gewiefte Geschäftsfrau, weiss sich bestens zu inszenieren, und sie

weiss auch ganz genau, wieviel Quentchen Provokation und wieviel Prisen Skandalträchtigkeit es für eine ideale Publicity braucht. Die Gesetzeshüter von Toronto, die erbst ihre Masturbations-show aus ihrem Programm streichen wollten, halfen ihr genauso in die Schlagzeilen wie Amerikas Kirchenväter mit dem moralingetränkten Zeigefinger. Ihre Skandale sind allerdings halb so gross wie ihr Mundwerk. Gegen ihre Schlagfertigkeit gibt es wahrhaftig keine Verteidigung. Sie erschlägt Andersdenkende mit harten Worten, mit Worten, die man ihr nie zutrauen würde, manchmal ordinär und meist schonungslos direkt.

Amüsant wird es dann, wenn

sie ihrem Vater Tickets für ein Konzert anbietet und selber darauf hinweist, einige Szenen seien halt gewagt. Auf die Antwort des Vaters, sie könne das Gewagte ja streichen, entgegnet sie mit Bestimmtheit, nein, das gehöre zu ihrer künstlerischen Freiheit. Eigentlich lieben wir sie ja für ihre tolldreisten Frechheiten, wir lieben sie z. B. dafür, dass sie Hollywoods grössten Casanova aller Zeiten, den Filmbeau Warren Beatty, mit böser Nonchalance zu einem angegossenen Gartenzwerg degradiert und abserviert.

Madonna ist ein schillerndes Beispiel für eine starke Frau, die es geschafft hat, in einer typi-

schen Männerdomäne, der Welt des Showbusiness, ihren Willen durchzusetzen. Sie hat sicherlich ihren Teil dazu beigetragen, dass die erstarrten Rollenklischees etwas aufgeweicht und die Gegensätze weiblich/männlich ins Androgyne verwischt wurden.

«In Bed with Madonna» hinterlässt ein paar unschöne Kratzer auf Madonnas wohlgepflegtem Make-up. Ob die Fans ihr diese filmische Seelenblösse verzeihen werden, wird die Zukunft weisen. Jedenfalls hat sie nun, ob verstaubt oder nicht, einen Platz im Filmolymp verdient. ■■■

*Vorspannungangaben
siehe Kurzbesprechung 91/178*

heit und Vertrautheit zum künstlerischen Thema.

Wiederum ist ein Haus der einzige Schauplatz, und wieder sind die handelnden Figuren reduzierte Persönlichkeiten aus dem künstlerischen Bereich. Das Haus ist ein vom einstigen Renommee heruntergekommenes Sanatorium für psychisch Erkrankte und Alkoholabhängige der Traumfabrik. Da wiederholt eine alte Filmdiva mit gemieteten jungen Männern in rituellen Inszenierungen eine unvergessliche alte Liebesgeschichte und bewahrt in einer Sammlung exotischer Schmetterlinge die «Seelen» verstorbener Liebhaber auf. Da erfreut sich ein schizophrener Pianist nach donnernden Katarakten von Sonaten, Etüden und Phantasien am Flügel eines imaginären Beifalls, und vergessene Filmstars gärtnern in den Grünanlagen der Klinik oder sammeln zu eingebildeten Zwecken fanatisch Blütenpollen.

Einer von ihnen aber experimentiert in nicht ungefährlicher Weise mit dem Gift von Schlangen, die er im Souterrain des Hauses hält; und gerade dieser Mann wird nach dem Zufallstod des letzten Anstaltsarztes (bei einer Verwechslung von Morphium mit Gift) vom kleinen Kreis der hier vergessen noch lebenden Patienten zum neuen Klinikchef bestellt. Von einer an den Rollstuhl gefesselten exzentrischen Alkoholikerin heimlich geliebt, wird er zum Auslöser eines mörderischen Beziehungschaos, als eine junge Filmstudentin, für eine Studienarbeit auf der Suche nach den Spuren des berühmten Stummfilmkomikers Buster Keaton, in der Klinik auftaucht, weil dem Vernehmen nach Keaton hier einmal eine Entziehungskur wegen Alkoholsucht durchgemacht haben soll.

Mehr als beabsichtigt kommt die Filmstudentin mit den Patienten in Berührung, weil sie

Buster's Bedroom

Regie: Rebecca Horn ■ BRD/Kanada/Portugal 1990

GÜNTHER BASTIAN

fd. Als Objekt- und Installationskünstlerin von internationalem Ruf fand die aus dem Odenwald stammende Rebecca Horn folgerichtig zum Medium Film, als sie sich im Anschluss an die Generation der auf Performance und interdisziplinären Tätigkeiten basierenden Aktionskünstler wie etwa Pollock, de Kooning, Kaprow, Oldenburg und Beuys dem Aufreissen der Grenzen zwischen Kunst und Leben zuwandte. Denn besser noch als in mehr oder weniger formalistischen Manifestationen von Aktionen, in mechanischen Bauten, körper-orientierten oder automatisierten Skulpturen schien ihr das bewusstseinserweiternde Eindringen in die Verflechtungen von Psychologie,

Sexualität, Politik und existentielltem Alltag mit den Mitteln des Films möglich zu sein. Dabei ist sie nach einer Reihe von Kurzfilmen ab 1972 inzwischen beim Spielfilm mit opernhafem Vokabular angelangt.

Obsessionen und Manien

Schon im ersten Spielfilm von 1980, «La Ferdinanda – Sonate für eine Medici-Villa», vereinigte sie in stilvoller Opulenz und Erlesenheit eine Gruppe von Exzentrikern und skurrilen Künstlern zu «Abenteuern aus dem Innern» während der Suche nach dem fremden, unbegreiflichen und unbeschreiblichen «Objekt» Mensch. Auch im jetzigen Kinofilm macht Rebecca Horn die dialektische Beziehung zwischen menschlicher Fremd-

just am Eingang der Klinik einen Unfall erleidet und bewusstlos ins Haus eingeliefert wird. Ob ihr Krankenzimmer nun wirklich der einstige Aufenthaltsraum von Buster Keaton war, wird als Frage um so mehr zurückgedrängt, je heftiger die erwachende Liebe des falschen Chefarztes und die ebenso sich steigernde Eifersucht der im Rollstuhl sitzenden Alkoholikerin die junge Frau belasten. Immer stärker gerät sie in den Sog des Wahns um sie herum, so dass ihre Suche nach Material über Buster Keaton zu einer Obsession gleich den Manien der anderen auch wird. Der Mordversuch der Alkoholikerin und die Flucht der Filmstudentin lösen die bisherige Harmonie der hermetisch von der Realität abgekapselten kleinen Welt auf, wobei

der Tod mehrerer Hauptpersonen im Wahn der Zurückgebliebenen in die Verklärung übergeht und diese beruhigt die verlorene Harmonie zurückgewinnen.

(Selbst-)Zerstörungsrituale

Der von Ingmar Bergmans altem Kameramann Sven Nykyst bildlich hervorragend komponierte Film ist eine vielschichtig verschlüsselte Auseinandersetzung mit der menschlichen Situation zwischen Sein und Schein. Im Sinne Pirandellos bezweifelt Rebecca Horn die Einheit der menschlichen Person und stellt das Individuum als «Inhaber» von zwei Leben dar: dem wirklichen und dem der Illusion. In der rigorosen, anarchischen Künstler-Egomanie bildet sie den Verlust (oder die freiwillige Aufgabe) der realen Persönlichkeit

nicht ohne den verlockenden Hinweis ab, dass der «verrückt» seiende oder spielende Mensch sich nicht mehr den Zwängen des Alltags aussetzen muss. Neben diesem «Vorteil» macht die Horn allerdings weniger deutlich, welche qualvollen Schattenseiten die psychische Erkrankung hat und dass eine glücklichmachende Absonderung vom realen Leben mit dem luxuriösen Nur-Genuss von wohltuenden Illusionen in der Atmosphäre einer hermetischen Abriegelung, wie etwa in Thomas Manns «Zauberberg», nur mit den Existenzmitteln der oberen Gesellschaftsklasse möglich ist.

Was sich dem höchst artifiziellen Film Rebecca Horns viel erkenntnisreicher entnehmen lässt, ist die Problematik des schicksalhaften Zusammenspiels von Zufall und menschlichem

«Opfer» der Traumfabrik, mit Pflegepersonal.



Handeln: der Hinweis auf die folgenschwere Auswirkung mangelhafter oder falscher Selbstdefinition und die Darlegung, dass aus neugewonnenen «Freiheiten» immer wieder – regressiv – uralte (Selbst-)Zerstörungsrituale «neu» heranwachsen. Denn in allen Filmfiguren zeigt sich bei klarer Analyse, dass in der Auseinandersetzung mit den «Verrücktheiten» der Welt des Normalen die Flucht in die Erscheinungen des Absurden nicht das letzte Refugium des Humanen gewährleistet. Auch in der Illusion und im Wahn sind «Grundmuster des Lebens» voll Liebe, Leid, Selbstqual, Glücksanspruch, Verzweiflung und Zerstörungslust unver-

ändert anwesend und wirksam. Entrinnbarkeit ist dem Menschen, wenn nicht im Glauben an die christliche Heilsverheissung, nirgendwo garantiert.

Was Rebecca Horn ihrem Film, manchmal sogar in witziger Weise, ausführlich zusetzt, ist der Einbruch des Unerklärlichen in die Alltagswelt in Form von Gegenständen. Getreu dem fragenden Worte Ernst Blochs, ob wir wissen, was die Dinge wirklich sind und während unserer Abwesenheit tun, stellt sie Beziehungen zwischen Mensch und Gegenständen als Gleichnis für die so oft ins Krankhafte führende Abhängigkeit von materiellem «Lebenszubehör» her. Dass sich

jedoch gerade in Buster Keatons Auseinandersetzungen mit Möbeln, Maschinen, Menschen und elementaren Widrigkeiten «slapstickhafte Zufälle des täglichen Lebens» und «die unerschütterliche Selbstverständlichkeit des Unerwarteten» manifestieren sollen, kann der Film mit ein paar kurz eingeschnittenen Original-Bewegungsabläufen Keatons nicht restlos begründen; zumal wenn man an ähnliche hinter sinnige Alltagskampfdarstellungen anderer Komiker der Filmklassik denkt. ■■■

*Vorspannangaben
siehe Kurzbesprechung 91/174*

