

Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 48 (1996)
Heft: 4

Rubrik: Kritik

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>

Before and After

Regie: Barbet Schroeder
USA 1995

Gerhart Waeger

Die dramatische Spannung in Barbet Schroeders Film ergibt sich zur Hauptsache aus dem Konflikt zwischen zwei moralischen Prinzipien: dem der Solidarität mit der eigenen Familie und dem der Wahrheit. Diese zentrale Thematik wird im Verlauf der Handlung jedoch mehrfach aufgefächert und auf Nebengeleise geführt: Jacob Ryan (Edward Furlong), halbwüchsiger Schüler in einer Kleinstadt von Massachusetts, gerät in Mordverdacht, als seine Freundin Martha mit schweren Kopfverletzungen aufgefunden wird und später in der Notfallstation stirbt. Jacob selber bleibt zunächst verschwunden. Beim Auftauchen der Polizei gibt es bei seinen Eltern, dem Metallplastiker Ben (Liam Neeson) und der Kinderärztin Carolyn (Meryl Streep), Meinungsverschiedenheiten, wie man dem Sohn am besten helfen könne. Während die Mutter zuwarten will, lässt der Vater einen blutverschmierten Wagenheber sowie einen blutigen Handschuh, die er im Wagen seines Sohnes findet, verschwinden. Schliesslich wird Jacob gefunden, verhaftet und gegen Kaution freigelassen.

In einem verwirrenden Perspektivenwechsel mündet die zunächst einfach gestrickte Kriminalgeschichte auf halbem Weg in einen Gerichtsfilm. Dem Zuschauer ist der Tathergang inzwischen

bekannt: Jacob ist kein Mörder, er unterliess es jedoch, erste Hilfe zu holen, nachdem er seine Freundin im Verlauf einer handgreiflichen Auseinandersetzung so unglücklich gestossen hatte, dass sie sich lebensgefährlich verletzte. Jacobs Verteidiger Panos Demeris (Alfred Molina) kümmert dies wenig. Für den erfahrenen Anwalt gibt es vor einem Geschworenengericht keine «Wahrheit», sondern deren zwei: die belastende des Staatsanwalts und die für den Angeklagten vorteilhafte des Verteidigers.

Erzählerin der Geschichte (mit verbindenden Texten im Off, wie sie bei der Verfilmung von Romanvorlagen üblich sind) ist Jacobs jüngere Schwester Judith (Julia Weldon). Für sie zählt vor allem der schicksalhafte Augenblick, in dem sich das Leben der Familie schlagartig änderte (daher auch der Filmtitel «Before and After», der insofern verwirrend ist, als der Zuschauer vom Familienklima vor dem bösen Zwischenfall nur durch Rückschlüsse etwas erfährt). Dabei sind die Episoden, in denen das Verhältnis der einzelnen Familienmitglieder untereinander beleuchtet wird, die interessantesten, auch wenn sie oft nur angerissen



Edward Furlong,
Liam Neeson

und nicht in die Haupthandlung integriert werden. So wird das Thema der Vertraulichkeit zwischen den Geschwistern nicht vertieft, und die Vertrauenskrise zwischen Vater und Sohn führt zwar zu immer neuem Fehlverhalten der beiden, wird letztlich aber nicht glaubwürdig ausgetragen. Überzeugend wirkt dafür die selbstbewusste und gleichzeitig einfühlsame Distanziertheit der Mutter, die dem Sohn schliesslich den erhofften inneren Halt verschafft.

Barbet Schroeder ist es nicht gelungen, die Vielfalt der angeschnittenen Themen und die verschiedenen Schwerpunkte seines Films in eine zwingenden Dramaturgie zusammenzuführen. Manch gewichtiger Bereich wird nur gestreift. So bringt beispielsweise der zufällige Zusammenstoss zwischen Jacobs Mutter und der Mutter des Opfers keine Stellungnahme zur latent vorhandenen Täter-Opfer-Problematik. Die mangelnde Kohärenz des Drehbuchs wird jedoch durch eine hervorragende Besetzung der Hauptrollen wettgemacht. Meryl Streep bringt das hinter kühler Gefasstheit verborgene mütterliche Engagement ebenso überzeugend zum Ausdruck wie Liam Neeson die explosive Mischung von cholerischer Gereiztheit, patriarchalen Vorurteilen und blinder Solidarität mit seinem Sohn. Und nicht zuletzt verhindert Alfred Molinas komödiantisches Temperament immer wieder, dass «Before and After» zum trockenen Thesenfilm verkommt. ■



Meryl Streep,
Liam Neeson,
Edward Furlong

Dead Man Walking

Regie: Tim Robbins
USA 1995

Charles Martig

Dead Man Walking» ruft ein Gefängniswärter in den USA, wenn ein zum Tode Verurteilter in die Exekutions-Zelle geführt wird, wo er hingerichtet wird. Ein Mann geht auf der Grenzlinie zwischen Leben und Tod, mit einem Fuss bereits im Jenseits.

Die Ordensschwester Helen Prejean (Susan Sarandon) begleitet im Staatsgefängnis von New Orleans den wegen zweifachen Mordes zum Tode verurteilten Matthew Poncelet (Sean Penn) bis zur Vollstreckung des Urteils in der Todeszelle. In einer herausragenden Dramaturgie der Gefühle zeigt Tim Robbins, was Schwester Prejean auf ihrem Weg durch den *deathrow*, den «Totengang», erlebt und erkennt.

«Dead Man Walking» beruht auf dem gleichnamigen Buch von Helen Prejean, in dem sie ihre Erfahrungen mit der menschlichen und spirituellen Betreuung zweier Mörder – Patrick Sonnier und Robert Willy – im Jahr 1981 beschreibt. In den USA erregte das Buch 1992 grosses Aufsehen und wurde sogar zum «National Bestseller». Die namhafte Charakterdarstellerin Susan Sarandon («Thelma and Louise», «Light Sleeper», «The Client») ist davon so sehr beeindruckt gewesen, dass sie ihrem Lebensgefährten, dem Regisseur Tim Robbins empfohlen hat, die Vorlage in einem Film zu gestalten.

Aus dramaturgischen Gründen hat Robbins die beiden historischen Personen zu einer Filmfigur verschmolzen. Ausserdem entschied er sich für den typischen Stil des US-amerikanischen Dokudramas. «Dead Man Walking» gehört zum distanzierenden Kino, in dem eine simple Identifikation mit den Hauptfi-

guren intelligent vermieden wird. Gerade die gelungene Ausarbeitung des strengen realistischen Stils macht «Dead Man Walking» zum intensiven Gefühlserlebnis. Es handelt sich nicht um ein Pamphlet gegen die Todesstrafe, sondern um einen Film, der sich auch für die Tragik der Opfer und ihrer Familien öffnet.

Die Positionen für und gegen die

kämpft. Es wird jedoch deutlich, dass sie viele Fehler macht. Sie lässt sich vom Täter einspannen, um die Berufung gegen das Gerichtsurteil voranzutreiben. Die Zweifel an der Unschuld Poncelets wachsen. Es gelingt ihr nicht, hinter die arrogante Maske des Mörders zu sehen. Es ist schwer sich vorzustellen, dass der Mann auf der anderen Seite der Glas-scheibe wirklich das junge Paar vergewaltigt und umgebracht hat.

Vorerst hat Schwester Prejean die Familien der Opfer überhaupt nicht wahrgenommen. Die Eltern der getöteten Jugendlichen empfinden die Sterbegleitung des «Killers» als eine Provokation und konfrontieren die Nonne mit ihrer Empörung. In bewegenden Szenen versucht sie ihren schwerwiegenden Fehler wieder gut zu machen. Sie tut dies bei ihrem Besuch so überzeugend, dass die Eltern des Mädchens glauben, dass sie nun auf ihrer Seite stehe und die Hinrichtung begrüsse. Schwester Prejean bleibt aber solidarisch mit Poncelet und wird in einem erschütternden Moment aufgefordert, sofort das Haus zu verlassen.

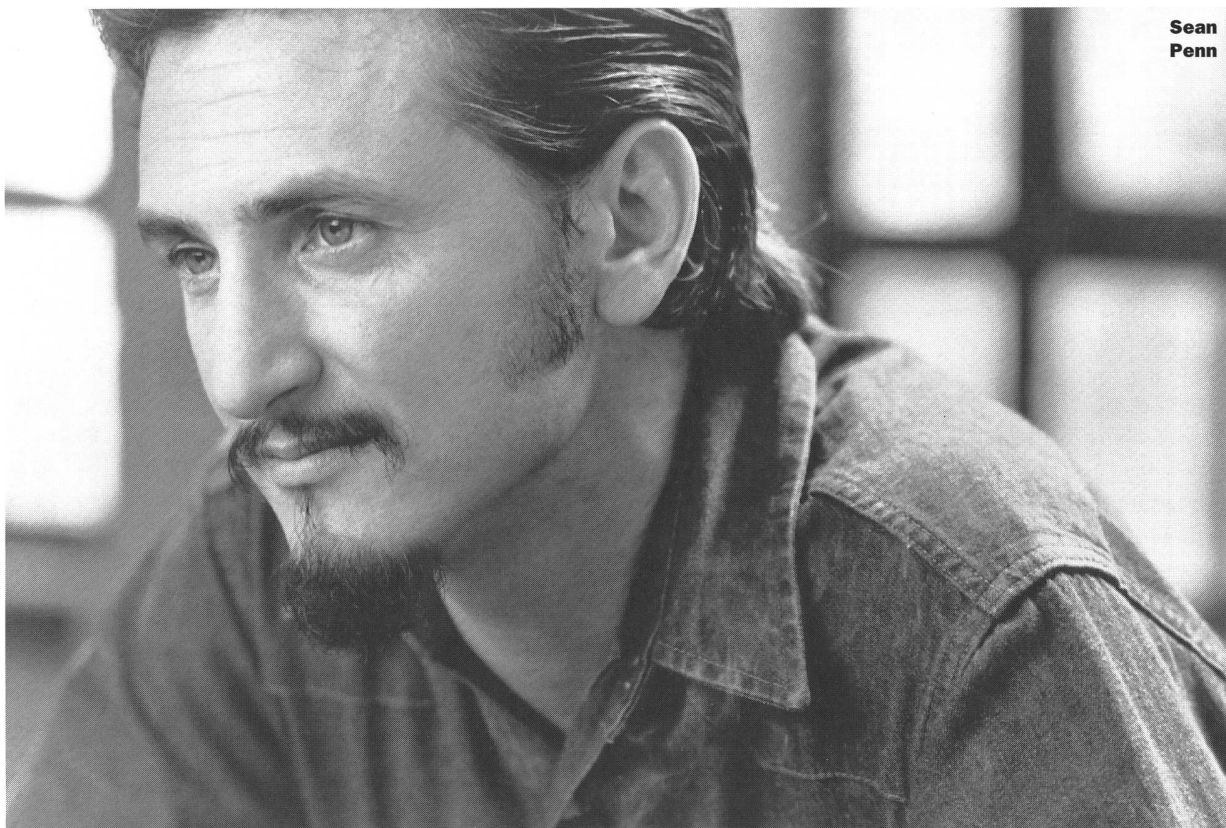
Die Momente, in denen der Mörder seine Nazi-Sprüche über Fernsehen zum Besten gibt oder sexuelle An-

züglichkeiten gegenüber der Schwester äussert, machen «Dead Man Walking» ausgesprochen unromantisch. Hier sind keine Hollywood-Helden auf der Leinwand, sondern Menschen aus Fleisch und Blut. Der verletzbaren und unerfahrenen Schwester sitzt der arrogante und unsympathische Mörder gegenüber. Beide sind in vielfältige soziale Beziehungen eingebunden: Mutter und Geschwister



Susan Sarandon

Todesstrafe giesst Robbins in ein bewegendes Drama, wobei die Gefühle der Zuschauerinnen und Zuschauer respektiert werden. Die Stärke des Films liegt in den verschiedenen Perspektiven und Meinungen, die hier zum Zug kommen. Susan Sarandon verkörpert Schwester Prejean als eine verletzbare, teilweise unsichere, aber vor allem als integre Ordensfrau, die aktiv gegen die Todesstrafe



von Poncelet leben in armen Verhältnissen und haben weder das nötige Geld noch die Ausbildung, um sich gegen die Mechanismen des Justizsystems zu wehren. Prejean stammt hingegen aus einer Familie der oberen Mittelklasse und wird in ihrem Arbeitsalltag im Nachbarschaftszentrum von ihren Ordensschwestern unterstützt.

Robbins charakterisiert treffsicher die vielfältigen menschlichen Facetten und Konflikte. Er erzählt vielschichtig, weil er weiss, dass diese Komplexität das Menschsein ausmachen: unser Umgang mit Verlust und Schmerz, unser Versuch zu richten und die Unfähigkeit zu verzeihen. Die Auseinandersetzung mit der Todesstrafe lässt keine einfache Parteinahme zu. Der offene Schluss – Schwester Prejean im Gebet mit dem Vater des ermordeten Jungen – deutet an, dass die Überwindung des Hasses möglich ist.

«Dead Man Walking» ist ein Film über Schuld und Versöhnung. Im Kern berührt er die religiöse Dimension der Erlösung. Diese Schwester wird von ihrer christlichen Überzeugung getragen. Sie glaubt an die Kraft der Liebe, die tatsäch-

lich die Welt verändern kann. Trotz ihrer Zweifel und tiefen Krise vertraut sie auf ihre Grundentscheidung. Sie ist solidarisch mit dem Verurteilten, weil sie an ein Sterben in menschlicher Würde glaubt. Dadurch geschieht eine seelische Auferstehung des *dead man*, der durch das Eingeständnis seiner Schuld, erst kurz vor der Hinrichtung, ein neues Leben erfährt. Die Perspektive, die sich ihm eröffnet, ist hintergründig angedeutet mit *walking* und kommt in seinen letzten Worten zum Ausdruck: «Töten ist unrecht, wer immer es tut.»

Dass diese Worte nicht pathetisch wirken und die «Gnade der Erlösung» glaubhaft erscheint, ist dem nüchternen Inszenierungsstil zu verdanken: Reduktion auf einfache und präzise Einstellungen, ausgezeichnete Führung der Darstellerinnen und Darsteller, zurückhaltende Farbdramaturgie und Ausleuchtung sowie differenziert eingesetzte Musik. Der Soundtrack charakterisiert auf besondere Art die Spiritualität von Schwester Prejean: eine katholische Nonne im Dienst an den Armen und Benachteiligten, die mit beiden Beinen

fest auf dem Boden steht. Die Musik des pakistanischen Sängers Nusrat Fateh Ali Khan und des armenischen Dudouk-Spielers Djivan Gasparyan prägt den Rhythmus der Montage. Songs von Bruce Springsteen, Tom Waits, Patti Smith und anderen geben den Charakteren eine erdverbundene Melancholie.

Seit «I Want to Live» (Robert Wise, 1958) mit Susan Hayward als mordende Prostituierte, die in der Gaskammer hingerichtet wurde, und «Ein kurzer Film über das Töten» (Krzysztof Kieslowski, 1988) über den brutalen Mord an einem Taxifahrer und den Vollzug der Todesstrafe an dem jungen Mörder, habe ich keinen beklemmenderen Spielfilm gesehen, der die Todesstrafe in Frage stellt und ihren barbarischen Charakter anprangert. Schwester Helen Prejean, die echte, die in New Orleans lebt und arbeitet, ist überzeugt: «Ich kämpfe gegen die Todesstrafe, weil ich weiss, dass die Menschen mehr wert sind als die Verbrechen, die sie begehen. Töten ist unrecht, wer immer es tut.» Diesen Geist hat Robbins in seinem meisterhaften Werk aufs eindrucklichste umgesetzt. ■

Georgia

Regie: Ulu Grosbard
USA 1995

Franz Derendinger

Man kennt das bei kleinen Kindern: Wenn sie sich zuwenig beachtet fühlen, werden sie schnell einmal störend; sie lärmern, reißen eine Vase vom Tisch oder sind für einen kleinen Unfall besorgt, der ihnen flugs die vermisste Aufmerksamkeit verschafft. Bei notorisch Vernachlässigten kann solch destruktives Verhalten durchaus zum Zwang werden; anderes und zuletzt sich selbst kaputt zu machen, das stellt für sie den einzigen Weg dar, die andern überhaupt an ihre Existenz zu erinnern.

Exakt ein solches Kind ist Sadie geblieben, die Hauptfigur in Ulu Grosbards Film «Georgia». Sadie (Jennifer Jason Leigh) hängt mit abgestürzten Typen rum, säuft wie ein Loch, lässt sich gehen – wieder und wieder. Ihr Leben lang hat sie im Schatten ihrer älteren Schwester Georgia (Mare Winningham) gestanden. Diese war von klein auf talentiert, beherrscht, erfolgreich – kurz: die leibhaftige Verkörperung traditioneller amerikanischer Werte. Kein Wunder, war sie Papas Liebling – und für Sadie das Mass aller Dinge. Georgia, deren Darstellung Mare Winningham eine Oscar-Nominierung eingetragen hat, ist mittlerweile eine weitherum bekannte Country-Sängerin; sie hat Kinder und einen Mann (Ted Levine), der aus dem Hintergrund heraus bedingungslos ihre Karriere stützt. Heile Welt, intakte Fassade einmal mehr, wenn da bloss nicht die missratene kleine Schwester wäre.

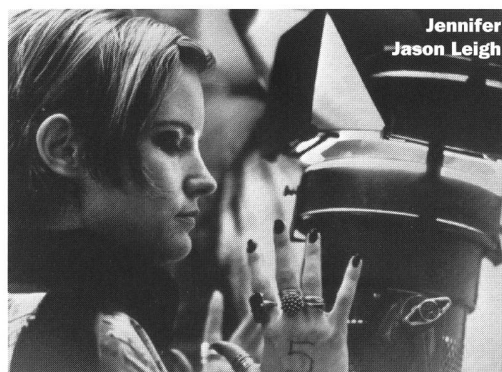
Sadie bewundert Georgia, ja sie sieht in ihr ein Vorbild und eifert ihr nach, indem sie ebenfalls eine Karriere als Sängerin anstrebt; doch zu mehr als ein paar Gigs in billigen Bars und traurigen Speunken reicht ihr Talent nicht. Wenn sie abgebrannt ist oder psychisch am Ende, dann taucht sie jeweils bei ihrer Schwester auf und lässt sich wieder aufpäppeln – ein stumm lächelnder Vorwurf, welcher deren Idylle durchkreuzt.

Und diesem Vorwurf ist in der Tat auch schwer zu begegnen. Daran hindern Georgia zum einen die Schuldgefühle

gegenüber der Zurückgesetzten und nicht weniger die Angst vor der offen zur Schau gestellten Unvernunft. An Sadie nämlich scheint all das in überdrehter Form auf, was Georgia schon früh aus ihrem Leben zu verdrängen gelernt hat: wirkliche Leidenschaft, die Sehnsucht nach dem Unkontrollierten, nicht zuletzt auch die Lust auf den Ausbruch aus dem familiären Bannkreis.

So weicht Georgia einer offenen Auseinandersetzung aus, stattdessen verkapstelt sie sich ihrer Schwester gegenüber hinter einer neutralen Fürsorglichkeit. Ihre Zuwendung bleibt jedoch weitgehend pekuniärer Art; Sadie kriegt Geld – nicht anders als das ungeliebte Kind, das man mit Bonbons und Spielsachen tröstet. Georgia behandelt Sadie letztlich wie eine Unmündige und lässt dadurch den Protest ihrer Schwester ins Leere laufen. An diesem Gummizaun strickt im übrigen auch Axel mit, Sadies zeitweiliger Ehemann (Max Perlich). Er ist als naiver Romantiker in den Strudel von Sadies Leben geraten, wird dort prompt zum hilflosen Helfer umfunktioniert und macht sich schliesslich, als ihn das Ganze definitiv überfordert, aus dem Staub.

Überfordert aber sind letztlich alle, die mit Sadie zu tun haben; keiner ist der Exorbitanz, der geradezu prinzipiellen Unmässigkeit ihrer Ansprüche gewachsen. Denn Sadie bleibt in einem Teufelskreis gefangen: Wer stets das Falsche erhält, kann eben nie genug davon kriegen. Sie hat nie die Chance gehabt, ihre eigene Rolle im Leben zu spielen beziehungsweise sich eine eigene Identität aufzubauen; Beachtung fand sie ausschliesslich als Abziehbildchen der perfekten Schwester. So wurde sie darauf programmiert, jemand sein zu wollen, der sie nicht ist. Sie fixiert sich auf eine Identifikation, die unmöglich gelingen kann.



Jennifer Jason Leigh spielt sehr eindrücklich die Verlorenheit dieser Sadie, die sich in einem ihr fremden Lebensplan verfangen hat.

Das Drehbuch hat im übrigen Barbara Turner, die Mutter der Schauspielerin – ursprünglich für Robert Altman –, geschrieben. Tatsächlich hätte diese Beziehungsstudie nicht übel zu Altman's Analysen der aktuellen amerikanischen Befindlichkeiten gepasst, als Kontrapunkt gewissermassen: Während nämlich in «The Player» (1992) oder «Short Cuts» (1993) die Protagonisten der Sinnlosigkeit ihres Alltags durch hektische Betriebsamkeit zu entrinnen suchen, setzt die parentief angepasste Georgia auf durchgängige Kontrolle. Nur schlägt die notdürftig abgewehrte Konfusion dann über ihre Schwester auf sie zurück.

Grosbards Film nun ist allerdings nicht ganz frei von Längen. Dazu tragen sicher die stereotypen Verhaltensmuster bei, die – realistisch betrachtet – solch missglückte Beziehungsstrukturen natürlich charakterisieren, wobei sie in einem Spielfilm jedoch auf die Dauer ermüden können. Der Handlung hätte es gewiss gut getan, wenn es etwas brenzlicher gerochen hätte in dieser Gummizelle, wenn etwas Rauch zu sehen gewesen wäre oder sogar ein Brandbläschen, das irgendwo versteckt an der Wand blubbert. Das hätte zumindest einen Funken Hoffnung gelassen für diese todtraurige Sadie. Vielleicht wär's so aber ganz einfach zu schön gewesen, um wahr zu sein. ■

Toy Story

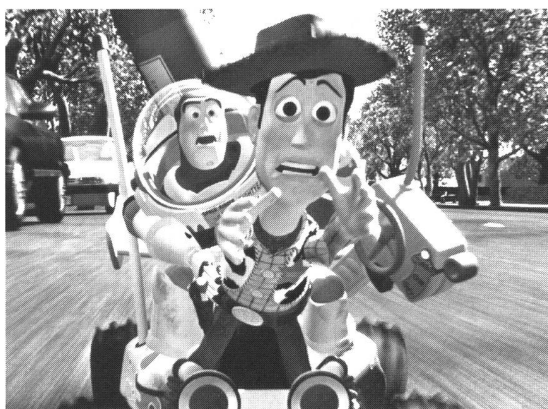
Regie: John Lasseter
USA 1995

Daniel Kothenschulte

Eine einfache Zeichnung war es, die John Lasseter an das Disney-Studio schickte, das sich wiederholt um eine Zusammenarbeit mit dem Computer-Künstler bemüht hatte. Sie zeigte einen einfachen Spielzeugsoldaten, der auf einer Autobahnraststätte vergessen wird und heimzufinden versucht. Für Erwachsene ist das Gefühl der Verlassenheit fast vergessen, das ein verlorenes Spielzeug in der Kindheit bereiten konnte. Die poetische Idee, dass dies auf Gegenseitigkeit beruhen und das seelenlose Objekt die Gefühle erwidern könnte, führt zurück zu Andersens Märchen vom tapferen Zinnsoldaten und zu den zahllosen Bilderbüchern der Jahrhundertwende, die vom heimlichen Leben im Spielzimmer erzählten. Wann immer von «Toy Story», dem ersten komplett computeranimierten Spielfilm, die Rede ist, so kaum, um seine traditionellen Qualitäten zu rühmen. Denn was wäre die technische Innovation wert, träge sie nicht auf einen künstlerischen Nährboden, der sich ihrer würdig erweise. Der Computer-Animation wäre mit ihrer überwältigenden Suggestion räumlicher Tiefe wohl das gleiche Schicksal beschieden wie den 3-D-Filmen der fünfziger Jahre.

Aufruhr im Kinderzimmer: Eine ganze Kompanie Plastiksoldaten rückt aus, um aus dem unteren Stockwerk die Ereignisse von Andys siebentem Geburtstag, der wegen des bevorstehenden Wohnungswechsels der Familie um eine Woche vorverlegt wurde, zu übermitteln. Denn für Andys Spielzeuge ist eine Frage von ganz existentieller Wichtigkeit: Erhält das Geburtstagskind ein neues Spielzeug, das die alten aus seiner Gunst verdrängen könnte? Eine alberne Brotbox wird ausgepackt, ein Brettspiel, langweilige Bettwäsche. Dann bewahren sich jedoch die schlimmsten Befürchtungen: Ausgerechnet die beliebte-

ste Action-Figur auf dem Spielzeugmarkt wird ins Kinderzimmer einziehen, ein echter «Buzz Lightyear», seines Zeichens Weltraumkapitän und Retter der Galaxis. Obwohl sich dieser Buzz seiner dinghaften Natur nicht bewusst ist und tatsächlich an seine galaktische Mission glaubt, erfreut er sich bald allgemeiner Beliebtheit. Nur die Cowboyfigur



Woody ist überaus eifersüchtig, fühlt sie sich doch als Lieblingsspielzeug entthront. Bei einem Versuch, Buzz hinter einer Kommode verschwinden zu lassen, befördert er sein Opfer versehentlich aus dem Fenster in die unbekannte Aussenwelt. Woody, den seine Kollegen nun für einen heimtückischen Mörder halten, kann sich vor ihrem Zorn nur retten, weil Andy ihn zum Pizzaessen mit der Mutter im Auto mitnimmt. Er ist zwar heilfroh, als Buzz auf der Fahrt unerwartet wieder auftaucht, aber gleichzeitig beginnt für die beiden eine abenteuerliche Odyssee: Im Fastfood-Restaurant werden sie vom Nachbarsjungen Sid entdeckt, der sie sogleich seiner eigenen Spielzeugsammlung einverleibt, die ihm freilich lediglich als Material für grössten Vandalismus und frankensteinsche Experimente dient. Mit Hilfe von Sids Spielzeugmutanten gelingt Woody und Buzz jedoch die Flucht. Doch ein Möbelwagen hat sich bereits mit dem Inventar von Andys Haus in schier unerreichbare Weiten aufgemacht — Anlass zu einer

Verfolgungsjagd mit dem Mut der Verzeiflung.

Man könnte die Rivalität zwischen altem und neuem Spielzeug auch als Metapher für die Überlebensangst verstehen, die die neue Computer-Animation nicht nur unter Trickfilmzeichnern auslöst. Selbst Schauspieler fürchten bereits, von digital generierten Monroes und Bogarts aus dem Geschäft gedrängt zu werden. Im Gespräch widerspricht Lasseter dieser Interpretation. Kein Computer könne über das individuelle Agieren einer Figur befinden, die Technik sei lediglich ein weiteres Werkzeug des Künstlers. Lasseters virtuelle Realität imitiert nicht die bestehende, vielmehr überhöht sie sie mit überwirklichen Bildwirkungen. Dies führt allerdings auch zu einer stärkeren Forderung jüngerer Zuschauer:

Die erste Begegnung mit den mutierten Spielzeugen des bösen Sid, die sich freilich rasch als die verlässlichsten Freunde erweisen, ist wirklich beängstigend.

Aus dem Motiv der Verlassenheit, das schon Disneys «Pinocchio» (1939), «Dumbo» (1941) oder «Bambi» (1942), aber auch den Haushaltsgeräten in «The Brave Little Toaster» (1987) zu schaffen machte, entwickelt Lasseters Film bei allem Aktionsreichtum eine einnehmende emotionale Beziehung, die die Spielfiguren ebenso mit Leben erfüllt, wie es die Computertechnik auf formaler Ebene leistet. Ihrer Vorzüge, der plastischen Modellierung der Bildräume und der fein nuancierten Bewegungen, ist sich Lasseter ebenso bewusst wie ihrer Nachteile: So reduziert er die Auftritte der menschlichen Figuren auf ein Minimum. «Toy Story» ist ein hinreissendes Stück Kino, gerade weil es in so hohem Masse von der Erfindungsgabe seiner Künstler lebt, die sich der filmgeschichtlichen Bedeutung ihrer Pioniertat bewusst sind. ■

Schlaraffenland

Regie: Felix Tissi
Schweiz 1995

Robert Richter

Drei Männer im Hinterhof der Gesellschaft. Willi (Franz-Josef Steffens) mit weissem Haar und grauem Filzhut ist Philosoph für den Hausgebrauch. «Ein Mann muss sich entscheiden im Leben», sinniert er: «Saufen oder lieben.» Willi, im ausgemusterten Kleinbürgerfauteuil sitzend, hält sich an Schnapsflaschen. Mit dem Küchenhocker zufrieden gibt sich Orlansky (Jochen Regalien), denn er weiss, wie die richtigen Lottozahlen zu berechnen sind. Wären da nicht die andern, die beim Kopfrechnen Fehler machen, so könnte er schon reich und über alle sieben Berge verschwunden sein. Unwohl fühlt sich der aufbrausende Hannes (Dietmar Mues), der ein Geschäft wittert: alte Möbel mit Bauernmalereien schmücken und verkaufen. Hannes steigt als Kleinunternehmer ein.

Gleich in rauen Mengen stapelt sich Ausgedientes im Hinterhof, wo die drei Männer Wurzeln geschlagen haben. Eine Hassliebe verbindet die drei mit



Dietmar Mues,
Johanna Klante

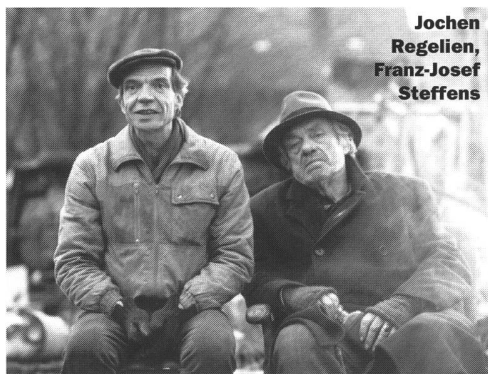
schaftswunders nutzen sie nur dazu, sich auf dem Hinterhof im Kreis zu drehen. In diese Welt bricht Johanna (Johanna Klante), die Tochter von Hannes, ein und reisst die Männer aus ihrer Selbstgefälligkeit, denn Johanna ist in einen Krimi, so wohltuend fernsehuntauglich wie die Biografien der drei Männer, verwickelt. Die Flucht vor den Halbschuhganoven verspricht den lang ersehnten Aufbruch.

Über Humor vom Feinen findet in «Schlaraffenland» zusammen, was unvereinbar erscheint: Statisches und Bewegung. Wie in Samuel Becketts Bühnenklassiker suhlen sich die drei Männer im Warten auf etwas, wovon sie sich kein genaues Bild zu

machen wagen. Mit Johanna wandelt sich das Warten auf Godot zum Roadmovie. Nicht in atemberaubender Geschwindigkeit, sondern gemächlich tukern die vier im eierschalenfarbenen Camion dahin. Dass die Möchtegernexistenzialisten mit ihren schweren Bauernmöbeln im Laderaum schliesslich im Treibsand stecken bleiben, ist keine Farce, sondern wohltuende Ironie. Das Schlaraffenland finden ist nicht eine Frage der äusseren Wirklichkeit – ob Palm-

enstrand oder Hinterhof –, sondern eine Frage der Haltung gegenüber dem Leben.

«Schlaraffenland» besticht durch die ausserordentliche Leichtigkeit, die diese minimalistische Geschichte zum intensiven Kinoerlebnis verzaubert. Ausgangspunkt sind die vier Personen: Definiert Felix Tissi die drei Männer über ihr Sein, ihr Verharren, so schenkt er Johanna durch ihr Handeln Profil, was die Symbiose aus Beckett und Roadmovie ermöglicht. So sanft wie die Wogen der Ostsee, an die es die vier Schiffbrüchigen verschlägt, sind die lyrischen Bilder von Dieter Fahrner und Helena Vagnières, die den witzig spröden, manchmal gar surrealen Dialogen irritierend gegenüberstehen. Was manch Filmschaffender als belanglos zum Schrott im Hinterhof der drei Männer werfen würde, fügt sich in «Schlaraffenland» zu einem Kaleidoskop, das Felix Tissis Sensorium für die schillernden Zwischentöne belegt. «Schlaraffenland» ist ein Film über Ausenseiter. In den drei angegrauten Männern, mit denen wir unverhofft viel gemeinsam haben, schimmert die Frage durch, was ein Kulturschaffender in der gut geölten Gesellschaft verloren hat. Wird es Filme, wie sie Felix Tissi uns schenkt, schon bald nur noch in den Hinterhöfen und auf den Schurthalden der Filmpolitik geben? ■



Jochen Regalien,
Franz-Josef Steffens

diesem Ort. Einerseits ist er ihnen Refugium vor der absurden Wohlstandsgesellschaft, andererseits sind sie dieses Ortes überdrüssig, weil sich das Leben hier nicht vom Fleck bewegt. «Wir sind nicht faul, wir haben Geduld», gibt der Philosoph zum besten, während im Hintergrund ein Schildchen mit der Aufschrift *Sortie de secours* baumelt und gen Himmel weist.

Abheben möchten sie alle drei, doch den Camion aus der Zeit des Wirt-

Stille Nacht

Regie: Dany Levy
Deutschland/Schweiz 1996

Pierre Lachat

Als Peperoni in der TV-Serie «Motel» ist er unvergessen, wenigstens in der Schweiz, und von seinem vorwitzigen Erstling «Du mich auch» (1986) her ist Dani Levy auch in Deutschland noch in allerbesten Erinnerung. Fast immer draussen, jenseits der Grenze, dreht der Basler Schauspieler und Regisseur unverdrossen und in leidlicher Kontinuität weiter, dabei hat ihm seit 1985 nicht mehr so ganz alles gelingen wollen.

«Stille Nacht» nun ist sein erster verhältnismässig aufwendig realisierter Kinofilm. Sehr nachdrücklich bezeugt er einen handfesten (und höchst gesunden) Ehrgeiz bezüglich Bildaufbau, Montage, Erzählrhythmus und Tongestaltung. Und er lebt auch einem ziemlich hohen Anspruch nach, was Sprache und Dialoge angeht. Kurzum, Levy gebärdet sich wie ein bald ausgereifter Autor, der nichts mehr dem Zufall überlassen mag. Von der formalen Unbekümmertheit seiner Anfänge, die aus der stürmischen Berliner WG-Szene der achtziger Jahre hervorgingen, ist wenig übriggeblieben.

Stille Nacht, in Berlin und Paris ist es Heiligabend, frühwinterlich dunkel. Er, Christian (Mark Schlichter), seines Zeichens Bulle, hat sich in selbstmitleidigem Trotz an die Seine verdrückt. In seinen Gefühlen mittelschwer verwundet, viril angeberisch und ein bisschen jämmerlich gedenkt er, das Fest der Liebe mutterseelenallein in einem dortigen Doppelzimmer zu verbringen und sein Elend zu geniessen. Doch sucht er sich keine beliebige Absteige für seinen Rückzug aus, sondern ganz anhänglich-sentimental jenes eine bestimmte Hotel am Pigalle, in dem er verschiedentlich schon genächtigt hat. Allerdings tat er's früher nicht allein, sondern in Begleitung: mit ihr.

Julia (Maria Schrader) ist in ihrer

Wohnung an der Spree zurückgeblieben, wo sie von ihrem aktuellen Gebrauchsfreund, einem gewissen Frank (Jürgen Vogel), besucht wird. In dieser überreifen Nacht möchte der etwas oberflächlich bumserhaft wirkende Nebenbuhler, von Beruf Barkeeper, der Heldin ein Festgeschenk von erlesener Gediegenheit überreichen, indem er ihr seine unverrückbare Zuneigung glaubhaft machen will. Julias Skepsis allem Männlichen gegenüber erschwert das Vorhaben.



Kommt hinzu, dass der Hausfreund seine Erklärung unpassenderweise auf den gleichen Moment hin ansetzt, da Julia ihrerseits mit dem hinlänglich stosskräftigen, aber ausnehmend langweiligen Lückenbüsser Schluss zu machen plant. Das Fest der Liebe gestattet es bekanntlich, Gefühle zu erpressen. Je nach individuellem Bedürfnis lässt sich ein unterschiedlicher Ge- oder Missbrauch davon machen. Die stille Nacht, die heilige Nacht kann der Liebe ebenso als Initialzündung, als Zwischenverstärker wie als Exitalk-Erdrossler dienen.

Jede der drei Figuren hat sich zu dem einschneidenden Termin etwas zurechtgelegt, nur eben das vermutlich Verfehlte. Und was sich nun zwischen ihnen entwickelt, ist eine Partie für Echt- und Falschspieler, orchestriert wie ein Kammerpiel. Zugleich ist es eine präzise Par-

titur, orchestriert wie eine Kammermusik. Dank der Einheit von Zeit und modernen Kommunikationsmitteln fallen die beiden weit auseinanderliegenden Schauplätze gleichsam zusammen. Christian ist wohl weit weg, aber alles andere als abwesend. Von Paris aus versucht er, Julia fernmündlich und -schriftlich vorzugaukeln, er liege nach einem Unfall mit gebrochenem Schädel in einer Klinik. Auf solche Weise setzen die Drei, sämtliche Kräfte der Überredung und der Irreführung aufbietend, alles daran, ihre Beziehungen zu initiieren, deklarieren, reparieren, prolongieren, tonifizieren, bagatellisieren, terminieren.

Umstände halber, man ahnt es schon, muss aussergewöhnlich viel, als spielte man auf einer Bühne, geredet, erklärt und wiederholt werden. Draussen ist es so still und so dunkel, drinnen tobt umso lauter und greller das Drama sich bildender und auflösender Paare. An kaum etwas anderes verwen-

den erwachsene Menschen so viel psychische Energie wie an die Herstellung oder Bewahrung der Zweisamkeit oder Einsamkeit.

Vom formalen Ungefähr der alten Berliner Zeiten hat sich Levy gewiss gelöst, kaum aber von deren Themen und Umgangsstil. Die Helden haben sich individualisiert, doch was zwischen ihnen vorgeht, bereden und problematisieren sie nicht viel anders als damals, und es geschieht in einer Sprache, die wohl besser geschrieben ist – für solch mässige Schauspieler fast zu gut –, die sich aber wenig entwickelt hat. So sind sie aus allem raus und mitten drin und am Ende ungenügend gerüstet, um in die Neunziger mit ihrer umgekrepelten Sorgenreihenfolge einzukurven. Die Reife, die Levy beansprucht, ist eine Halbreife. Sie erwartet die nachfolgenden Phasen. ■

!Devils dont'dream!

Nachforschungen über Jacobo Arbenz Guzmán

Regie: Andreas Hoessli

Schweiz 1995

Alexander J. Seiler

Eine Winterferien-Idylle: An einem sanft geneigten Hang mit Blick aufs Matterhorn unterrichtet ein Skilehrer eine Familie: Vater, Mutter, drei Kinder. Launig stellt der Kommentator den Mann als Ex-Präsidenten von Guatemala vor und wünscht ihm, dass er in der Schweiz, der Heimat seiner Vorfahren, «das Gleichgewicht wiederfinde».

Mit diesem Ausschnitt aus einer Schweizerischen Filmwochenschau von Anfang 1955 eröffnet Andreas Hoessli seine «Nachforschungen über Jacobo Arbenz Guzmán». Es ist, so versichert der Autor, die einzige öffentliche Spur, die Arbenz in der Schweiz hinterlassen hat. Von den USA, die ihn aus Guatemala vertrieben hatten, als «Kommunist» und «Trabant Moskaus» verteufelt, war er den Schweizer Behörden ein Dorn im Auge und durfte nur unter der Versicherung einreisen, dass er sich weder über seinen Sturz öffentlich äussern noch seine ererbte Schweizer Staatsangehörigkeit geltend machen werde. (Gleich nach der Ski-ferienidylle zeigt Hoessli, wie der US-Aussenminister John Foster Dulles vor der Fernsehkamera dem guatemalteki-schen Volk zu seiner «Befreiung» gratuliert.) Und als sich Arbenz acht Jahre später, von 1967–69, noch einmal in der Schweiz aufhielt, war er schon so vergessen, dass – mit der heute pikanten Ausnahme des damaligen Journalisten und heutigen SRG-Generaldirektors Antonio Riva – niemand von ihm Notiz nahm.

Aber auch in den grossen amerikanischen Archiven fand Hoessli keine einzige Filmaufnahme von Arbenz. Seine Recherchen, die bis ins Jahr 1988, also noch vor die «Wende» in Osteuropa, zurückreichen, galten einem Mann, den die

Geschichtsschreibung gerade darum aus der Geschichte ausgelöscht hatte, weil er in seinem eigenen Land während kurzer vier Jahre Geschichte gegen jene gemacht hatte, die es als ihr Vorrecht betrachten, Geschichte zu machen – und in deren Sinn Geschichte denn auch fast immer geschrieben wird: Es sind die Sieger, die (die) Geschichte machen. So ist aus Hoesslis Film nicht einfach eine historische Monographie des gescheiterten Re-



Jacobo Arbenz Guzmán und seine Frau Maria Vilanova (1950)

formers Jacobo Arbenz Guzmán geworden, sondern darüber hinaus ein vielschichtiger, von Skepsis getragener Essay über die Schwierigkeit, Geschichte zu schreiben, und das heisst auch: über die Relativität und Subjektivität aller Geschichte, die nie einfach «feststeht», sondern sich selber permanent fort- und umschreibt.

Da Arbenz keinerlei persönliche Notizen oder Dokumente hinterlassen hat – Hoessli zeigt mehrmals das Foto der hochnotpeinlichen Leibesvisitation, die der gestürzte Staatschef bei der Ausreise aus Guatemala über sich ergehen lassen musste –, sah sich der Filmautor in erster Linie auf mündliche Quellen verwiesen; ausserdem konnte er in Guatemala einen Kameramann ausfindig machen, der dokumentarisches Filmmaterial aus Ar-

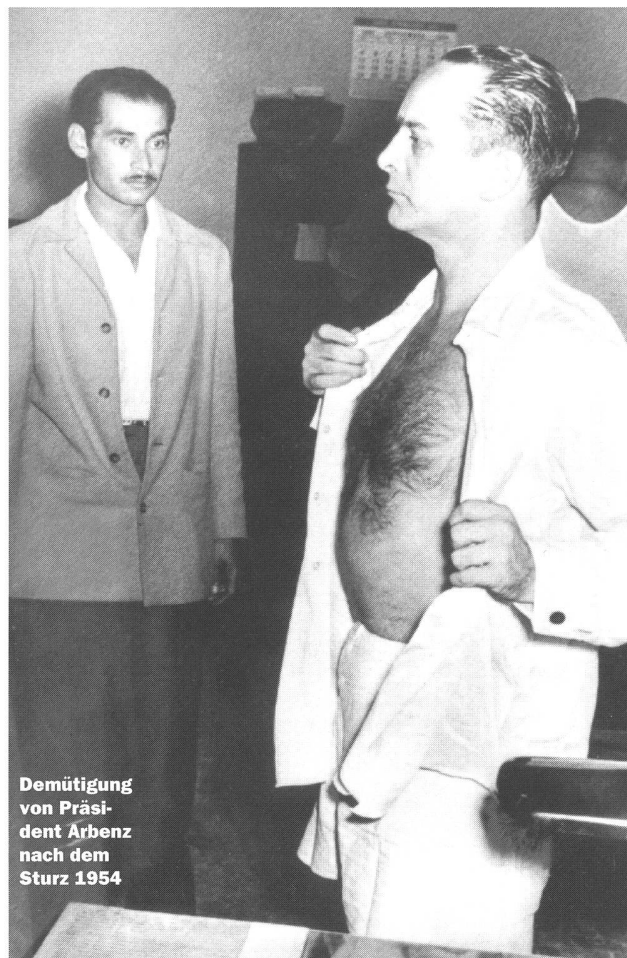
benz' Regierungszeit während fast vier Jahrzehnten versteckt gehalten hatte. Diese zum grössten Teil stummen und umso eindrücklicheren Aufnahmen von öffentlichen Auftritten des Präsidenten bilden eine Hauptebene von Hoesslis komplexer – und von Fee Liechti souverän montierter – filmischer Rekonstruktion.

Auf einer zweiten Ebene evoziert Arbenz' heute achtzigjährige Witwe Maria Vilanova im Gespräch mit dem Autor unerhört lebendig die Geschichte einer «Liebe auf den ersten Blick», die von allem Anfang an und bis zuletzt auch jene einer politischen Kameradschaft und Kampfgenossenschaft war. (Von seinen Gegnern, aber auch von ehemaligen Freunden wird Arbenz noch heute vorgeworfen, er sei Maria politisch und privat hörig gewesen – kein «ganzer Mann».) Das eigentlich tragende Element des Films aber sind die Ausschnitte aus dem Inter-

view, das Hoessli mit dem pensionierten CIA-Agenten Howard Hunt, dem operativen Leiter des von Washington aus gesteuerten Militärputschs von 1954, führen konnte. Ein jovialer Rentner mit dem rosigen Teint des Bonvivant, etwas kurzatmig geworden vom guten Essen und Trinken, berichtet trocken, behäbig und mit geradezu atemberaubender Unverblümtheit, wie er den Auftrag bekam, annahm und ausführte, in Guatemala «nach dem Rechten zu sehen», nämlich die Regierung Arbenz durch ein Regime zu ersetzen, das die gegenüber den Lati-fundien der United Fruit Company und anderer Grossgrundbesitzer verhängten Enteignungen schleunigst rückgängig machen würde. Was das Schicksal eines Volks auf Jahrzehnte hinaus und bis heute veränderte, um nicht zu sagen besiegel-

te, nimmt sich in Hunts genüsserischem Plauderton aus wie ein Sandkastenspiel: ein bisschen Bestechung, ein bisschen Desinformation durch das von der CIA finanzierte und programmierte Radio Liberación, «a little harmless bombing» (ein paar harmlose Bombardements), und schon konnte der neue Präsident Castillo Armas, «a splendid individual» in Hunts Augen, in den Nationalpalast einziehen, Gewerkschaften und Parteien verbieten und die alten Besitzverhältnisse wiederherstellen... Noch nie ist mir die enge Verwandtschaft zwischen sogenanntem Pragmatismus und nacktem Zynismus so klar geworden wie in dieser Erzählung eines «Agenten» im wahrsten Wortsinn: eines Mannes nämlich, der gegen Bezahlung ohne viel Federlesens oder gar Skrupel die Geschichte «machte», die seine Oberen anordneten.

Verschiedene historische Filmdokumente ergänzen und bestätigen Hunts Aussagen. Man sieht, wie US-Vizepräsident Richard Nixon bei einem Besuch in Guatemala dem neuen Präsidenten Castillo Armas im Namen der «freien Welt» auf die Schulter klopft, man sieht und hört aber auch, wie dem nämlichen Castillo Armas bei einem Gegenbesuch in Washington jedes englische Wort von einem US-General buchstäblich eingeflüstert werden muss. Die wahrhaften historischen Dimensionen der von Hunt so spielerisch inszenierten Aktion werden indes erst deutlich in den Bildern, die Hoessli 1993 in Guatemala aufgenommen hat: Fahrten durch die *favelas* von Ciudad Guatemala; Militär, immer wieder marschierendes und exerzierendes Militär; eine religiöse Erweckungszeremonie – und last not least die Vorbereitungen zur Feier des 172. Jahrs der Unabhängigkeit mit einer aufs schicklichste



**Demütigung
von Präsi-
dent Arbenz
nach dem
Sturz 1954**

obszönen Schönheitskonkurrenz um den Titel der «Königin der Unabhängigkeit»... Die krassen Gegensätze dieser Bilder, die Hoessli wie einzelne Zeilen eines Refrains in unterschiedlicher Reihenfolge zwischen die Strophen seiner historischen Ballade streut, verbindet so etwas wie Totenstarre oder Verwesungsgeruch: Sie machen anschaulich, dass in Guatemala seit der Vertreibung von Jacobo Arbenz Guzmán die Zeit stillgestanden und die Gesellschaft am Verfaulen ist.

Arbenz, der Sohn eines verkrachten Schweizer Kolonisten, der sich zuletzt eine Kugel in den mit Champagner gefüllten Mund schoss; der brillante Absolvent der Militärakademie, der Preisboxer und Frauenbezauberer; der Mann, der den Bauern Guatemalas eigenen Grund und Boden nicht nur versprach, sondern tatsächlich gab, *zurückgab* – Arbenz bleibt in Hoesslis Film stumm, erscheint ausschliesslich in der dritten Person: ein gutaussehender, schlanker, grossgewach-

sener Mann, stets lächelnd und stets begleitet von seiner strahlenden jungen Frau – ein Robin Hood der guatemalteckischen Bauern, der in ihrer Erinnerung weiterlebt. («Warum sollte ich sagen, es sei wahr, dass er tot ist?» sagt einer der *campesinos*, die noch heute auf Arbenz' ehemaligem Gutshof leben, wo dieser, sich selbst enteignend, die ersten Landzuteilungen vornahm.) Wie es kam, dass er scheiterte, dass er für Howard Hunt und dessen Auftraggeber ein so bequemes Opfer war, warum ihn seine Minister und Mitkämpfer verrieten – das alles, was man gemeinhin Geschichte nennt, erfahren wir nicht. Vielleicht ist es ja auch wirklich so, dass die Fehler, die er als letztlich wohl «unpolitischer» Reformator, als «reiner Tor» gemacht haben mag, wenig ins Gewicht fielen gegenüber dem schieren Reflex, mit dem eine Supermacht eine

lästige Fliege verschuchte...

So handelt «iDevils don't dream!» letztlich wohl weniger von Jacobo Arbenz Guzmán und dessen persönlichem Schicksal als vielmehr von jenem Kapitel der jüngsten Geschichte, das als «kalter Krieg» zwar vorbei ist, aber nicht nur Guatemala und Lateinamerika, sondern den Planeten insgesamt mit Schwären übersät hat, die erst jetzt aufbrechen. Es ist der grosse Vorzug von Hoesslis Film, dass er zu diesem universalsten Machtkampf der Geschichte keine Thesen aufstellt, sondern seine Spuren in einem engen Ausschnitt verfolgt und sichtbar macht. Dass man sich den «tastenden», durchwegs im Konditionalis der Vermutung gehaltenen Kommentar zuweilen etwas weniger wortreich (und auch etwas weniger elegisch gesprochen) wünschte, schmälert nicht die seltene Qualität des Films, der Geschichte vergegenwärtigt ohne die Anmassung, sie zu ergründen oder gar zu erklären. ■

Between the Devil and the Deep Blue Sea

Regie: Marion Hänsel
Belgien/Frankreich/
Grossbritannien 1995

Franz Ulrich

Die Belgierin Marion Hänsel, 1949 als Tochter einer Flämin und eines Holländers in Marseille geboren, gehört zu den begabtesten und eigenwilligsten Regisseurinnen des europäischen Kinos. Sie war als Schauspielerin tätig und realisierte von 1977 bis 1979 fünf Kurzfilme. 1982 entstand ihr erster langer Spielfilm, «Le lit», 1984 «Dust», der in Venedig mit einem Silbernen Löwen ausgezeichnet wurde. In Südafrika hält ein Vater seine erwachsene Tochter (Jane Birkin) in erniedrigender Abhängigkeit, bis sie sich in einem verzweiferten Gewaltakt befreit. Es ist eine eindrückliche Parabel über die Unmöglichkeit der Kommunikation im Zustand der Abhängigkeit und Isolation und ein Manifest gegen die Apartheid. Obwohl ihre Filme durchaus feministische Standpunkte vertreten, wehrt sich Marion Hänsel zurecht dagegen, als Frauenfilmerin schubladisiert zu werden. Ihre Produktionsfirma hat sie mit listiger Ironie «Man's Film» genannt. In ihren Filmen interessiert sie sich vor allem für zwischenmenschliche Beziehungen unter verschiedensten Bedingungen. 1992 hat das Fernsehen DRS eine kleine Werkchau mit vier ihrer Spielfilme gezeigt.

Um eine ungewöhnliche, intensive Beziehung geht es auch in «Between the Devil and the Deep Blue Sea», ihrem sechsten Spielfilm. Im Gegensatz zu «Dust» funktioniert aber diesmal die Kommunikation zwischen zwei Menschen, obwohl die Voraussetzungen dazu die denkbar schlechtesten sind. Im Hafen von Hongkong geht ein klappriger, rostiger Frachter vor Anker. Da der Schiffseigentümer Bankrott gemacht hat, ist für den Kapitän (Adrian Brine) und seine Mannschaft unsicher, ob sie wenigstens ihre Heuer erhalten werden. Sie richten sich auf einige Tage Warten ein und beginnen, sich nach anderen Jobs umzusehen. Völlig apathisch reagiert nur Ni-



Stephen Rhea,
Ling Ngoc Chu

kos (Stephen Rhea), der Bordfunker, ein schweigsamer, introvertierter Mann. Er hat seine Gefährtin, die in Frankreich ein Kind erwartet, verlassen, ist vor der Verantwortung geflohen. Auf ihre Briefe (mit der Stimme Janes Birkins im Off gesprochen), antwortet er nicht. Benebelt vom Opium, dämmert er teilnahmslos dahin.

Da kommt Li (Ling Ngoc Chu), eine zehnjährige Chinesin an Bord, um ihre Dienste anzubieten. Sie lebt auf einem Sampan in der Hafenbucht und muss für sich und ihr kleines Brüderchen, das sie meistens auf dem Rücken herumträgt, den Lebensunterhalt mit Reinigungsarbeiten auf den Schiffen bestreiten. Alle weisen sie ab, auch Nikos. Aber Li lässt nicht locker – stumm, beharrlich und freundlich macht sie sich nützlich. Und zwischen dem kaum ansprechbaren Nikos und dem Mädchen, dessen Augen schon alles Elend der Welt gesehen zu haben scheinen, entwickelt sich eine stille, von gegenseitigem Respekt getragene Beziehung, die Nikos aus seiner egoistischen, wehleidigen Lethargie befreit. Als die Heuer ausbezahlt ist, und die Männer das Schiff verlassen, machen die beiden einen Ausflug an Land, in die hektische Stadt. Li führt Nikos zu ihrem blinden, im Opiumrausch dahindämmenden Vater und zu ihrer Mutter, die sich für ihren zweiten Mann abschuften muss. Lis

Schwestern wurden verkauft, ihre Brüder sind verschwunden. Gemeinsam suchen sie nach dem guten Drachen, dem Symbol der Hoffnung und des Glücks.

Marion Hänsels ungewöhnlicher Film liegt völlig quer zu den Kinotrends und -moden. Mit einfachen, aber subtilen Mitteln erzählt sie die Begegnung zwischen einem gestrandeten Mann, der sich aufgegeben hat, und einem unschuldigen, aber wissenden Mädchen, das täglich für sich und den kleinen Bruder einen Kampf ums (Über-)Leben führt. Es ist die Geschichte einer Erlösung. Da liegt der Einwand nahe, dass sie einmal mehr dem Klischee «Mann genest am Wesen der Frau» entspricht. Weil aber die Regisseurin die überall lauenden Banalitäten, alles Sentimentale und Psychologierende vermieden hat, ist ihr die poetische Parabel von der echten Begegnung zweier ungleicher Menschen, die sich durch Anteilnahme und Solidarität gegenseitig stärken, überzeugend gelungen (nur die zuweilen aufdringliche Musik stört). Die starke Wirkung des Films beruht vor allem auf der kleinen Darstellerin Ling Ngoc Chu: Sie besitzt eine geradezu «magische» Präsenz, eine kindliche Reife voller Würde und Souveränität. Li opfert sich nicht auf, sondern sie ist einfach da – eine starke Persönlichkeit, die das Richtige tut. Sie vermag Nikos so zu verändern, dass er wieder das Leben wählt. ■

No te mueras sin decirme a dónde vas

Regie: Eliseo Subiela
Argentinien 1995

Stirb nicht ohne mir zu sagen wohin du gehst

Matthias Heybrock

Technik und Seele – das Materielle und das Immaterielle in seiner absoluten Form – sind die beiden Pole, zwischen denen sich «No te mueras...» des Argentiniers Eliseo Subiela bewegt.

1995 – der Filmvorführer Leopoldo (Dario Grandinetti) hat eine Maschine erfunden, mit der er seine Träume visualisieren kann. Er träumt von einer Frau, seiner Frau, aus einem früheren Leben, 1885, als er noch William hiess, und Edison bei der Erfindung des Kinetographen half. Raquel (Mariana Arias) erscheint Leopoldo von nun an als Geist. Nur er kann sie sehen – sie wird real, ohne materiell zu sein.

Die Liebe ist, nach Freud, eine Geistererscheinung; etwas, das nur das sie produzierende Paar sieht. Die Geistererscheinung in «No te mueras...» ist eine Allegorie auf die Liebe, die Träume und die Wünsche: Phänomene zwischen Realität und Phantasie, substanzlose Substanz des menschlichen Lebens. Die technischen Apparate sind dazu da, sie hervorzubringen: Hundert Jahre Psychoanalyse sind auch hundert Jahre kinematographische Wunschproduktion.

Subielas Spekulation über Kino und die Psyche ist raffiniert, spannend und

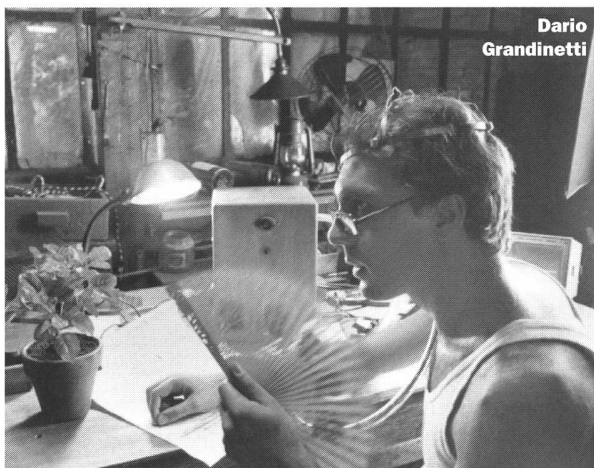
sehr witzig in die Spielfilmstory eingebettet. Und wie um diese Spekulation zu bestätigen, erfolgt ihre Umsetzung durch allerneueste digitale Technik. Die frühe Kinematographie machte ihre Affinität zur Zwischenwelt der Wünsche und Phantasien deutlich, indem sie Geistererscheinungen via Doppelbelichtung erzeugte. Bei Subiela erzeugt der Computer den Geist von Raquel. Die perfekte Allegorie der substanzlosen Substanz: ein Körper, der von realen Berührungen nicht tangiert wird. Ein (ideeller) Körper, mit dem man sich dennoch vermischen kann, weil seine Abwesenheit verändert und beeinflusst.

Was «No te mueras...» vor allen Dingen auszeichnet, ist der Humor, mit dem der Autor seine Geschichte erzählt. Anders als Wim Wenders, der in «Bis ans Ende der Welt» (1991) und «Lisbon Story» (1995) ähnlich gelagerte Geschichten über den Zusammenhang von Kino und Psyche mit selbstgefälligem Pathos abhandelte, ist Subielas Film voller Ironie, die die bedeutungsschwangeren Elemente abmildert. Bei ihm künden digitale Effekte auf einem künstlich geschaffenen Sternenhimmel von der übersinnlichen Wahrnehmung Leopolds/Williams, und eine Romanze erfüllt sich vor hyper-kit-

schiger Abenddämmerung.

«Es ist, als würde man einen Filmstar lieben», sagt Leopold einmal von seinem Verhältnis zu Raquel, «wenn der Film zu Ende ist, dann bleibt nur die weisse Leinwand». Diese (schmerzhaft) Erfahrung mit den Phantasien und Wünschen lässt Subiela leider nicht stehen: Die Geistererscheinungen verschwinden – zugunsten des «richtigen Lebens» und, damit einhergehend, der einsichtige Verzicht: Dem harmonischen Happy End, so wünschenswert es ist, wird die Komplexität geopfert. Das ist schade, trübt aber den guten Eindruck, den der Film hinterlässt, nur geringfügig: Eine technisch perfekte Produktion auf hohem internationalen Standard, die dennoch Eigenheiten des argentinischen Kinos berücksichtigt, ohne dabei an Selbstironie zu verlieren. Einmal macht Subiela sich über das «nationale Wesen» Argentiniens lustig, indem er einen Erfinder eben dieses nationalen Wesens in das Herz eines liebenswert dummen Roboters verpflanzen lässt, eines Bastards aus internationalem Computer- und Industrieschrott.

Am Festival de films de Fribourg gewann «No te mueras sin decirme a dónde vas» den grossen Preis. Zu Recht. ■



Dario Grandinetti



Mariana Arias

Get Shorty

Schnappt Shorty

Regie: Barry Sonnenfeld
USA 1995

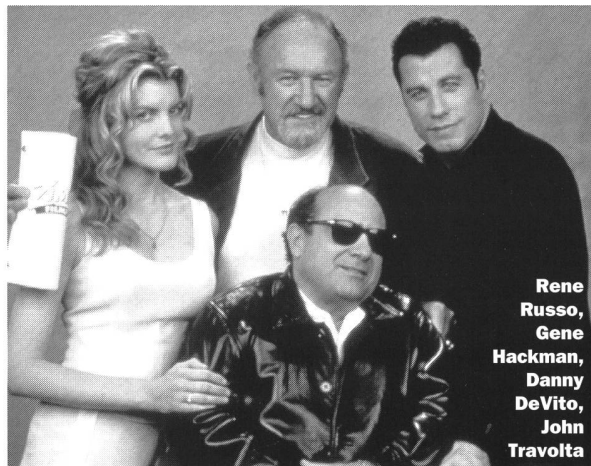
Michael Lang

Chili Palmer aus Miami ist kein Mann, der Weltgeschichte machen könnte, aber er ist von sich überzeugt genug, Geschichte schreiben zu wollen. Irgendwann, irgendwie und am allerliebsten beim Film. Allerdings verstellt dem allzeit lässigen, elegant gekleideten Mann im besten mittleren Alter ein nicht unbedingt sehr angesehener Beruf die Sicht auf dem Karriereweg nach oben. Mister Palmer verdient seine schmutzige Gage nämlich als handfester Gedeintreiber für die Mafia und muss bei dieser Tätigkeit oft ganz kräftig zupacken: Ohne Schrammen und Nasenbrüche kommt da keiner weg.

Wir sind übrigens im Film «Get Shorty» von Barry Sonnenfeld («Addams Family»). Und in einer queren Story, die Drehbuchautor Scott Frank («Little Man Tate», «Dead Again») nach einem Buch-Bestseller des gefeierten US-Autors Elmore Leonard für die Leinwand bearbeitet hat. Notabene mit reichlich viel handwerklichem Geschick und unter Belassung einer immerhin beachtlichen literarischen Qualität. In Sachen Dramaturgie und innerer Spannung sind indessen Vorbehalte anzubringen. Macht aber überhaupt nichts: Was dem Drehbuch nämlich an Klasse fehlt, gleicht in diesem Fall eine kongeniale, ja fast schon brillante Besetzung locker aus. Sonnenfeld und sein Kreativteam haben wirklich viel Gespür entwickelt, um ihre buntscheckigen Charaktere gut auszustaffieren, und richten mit offensichtlich hochmotivierten Darstellern beiderlei Geschlechts ein flott perlendes Personenrondo an. Und wenn es nicht allzu stark nach Klischee tönt, dann sei hier die Feststellung erlaubt: «Get Shorty» scheint allen Beteiligten wirklich enorm viel Spass gemacht zu haben.

Vorab natürlich dem erneut umwer-

fend agilen Ex-«Saturday Night Fever»-Tänzer John Travolta, der spätestens seit Quentin Tarantinos «Pulp Fiction» (1993) wieder als absolutes Staridol gehandelt wird. Der frühere Hüftschwinger spreizt nun als der eingangs schon erwähnte Chili Palmer das Gefieder und mischt mit ansteckender Leichtigkeit die lusche Ganovenszene munter auf, tummelt sich frech in der Halb- und Kunstseidenwelt der popanzigen Hollywood-



Rene Russo,
Gene Hackman,
Danny DeVito,
John Travolta

Möchtegerns, paradiert mit kluger Nonchalance auf dem Laufsteg der Eitelkeiten und setzt mit seinem unübertrefflichen Schalk, seiner Schlagfertigkeit und seinem frechen urbanen Dandy-Charisma bestens unterhaltende Stimmungszakente. Zu dieser darstellerischen Kür passt übrigens die jazzige Musikbegleitung des Jim Jarmusch-Intimus John Lurie exzellent. Seine eigenen, raffiniert unterkühlten Arrangements und zusätzliche Sounds von Gruppen wie «Booker T & the MG's», «Morphine» oder «US3» begleiten die flockige Kino-Expedition in die Innereien der arg bröckelnden Traumweltstadt Hollywood. Dorthin also, wo die sprichwörtlichen Träume meistens wirklich nur Schäume sind. Oder nicht einmal das.

Doch zurück zur Story: Der selbstbewusste Chili Palmer hat anfänglich

durchaus Pech, weil er seinen Oberboss per Ableben verliert, keinen mehr hat, der ihn protegiert. Und dann – ausgerechnet – den von ihm einst übelst gepiesackten Gauner und Rivalen Ray «Bones» Barboni (Dennis Farina) als neuen Chef vorgesetzt erhält. Jetzt ist natürlich Feuer im Hierarchien-Dach, und so gesehen ist es ganz richtig, dass sich Palmer nach Las Vegas absetzt. Und von dort nach Los Angeles, und genauer nach Hollywood. Dortselbst wartet ein vermeintlich eher leichter Job auf ihn. Palmer soll nämlich den etwas bedeperten Trashfilm-Produzent Harry Zimm zur Rückzahlung von 150'000 Dollar Spielschulden anregen, mit den in mafiosen Kreisen branchenüblichen brachialen Mitteln versteht sich. Doch für einmal kommt alles ganz anders. Der schmierige, versoffene Zimm (hervorragend von Gene Hackman gemimt) und Chili Palmer begründen überraschend eine wunderbare

Männerfreundschaft. Grund dafür ist weniger die schöne Zimm-Gespielin Karen (Rene Russo), sondern vor allem die gemeinsame sehnsuchtsvolle Leidenschaft für die Grosstaten des Kinos: Schnell raufen sich die ungleichen Zwei zusammen und schicken sich an, ein eher dubioses Drehbuch zu verfilmen. Was den Möchtegerns natürlich fehlt, ist das nötige Geld. Und demnach auch ein grosser Star als Publikumsmagnet. Wie gut also, dass die hinreissende Dritte im Bunde, Zimms Liebste Karen, einst mit dem eitlen Zelluloid-Gecken Martin Weir (hinreissend verkörpert von Danny DeVito) verheiratet war. Ihn will man zum Mitmachen überreden.

Jetzt anzunehmen, die Sache sei auf guten künstlerischen Wegen, wäre angesichts des irr vertrackten «Get Shorty»-Plots aber ein geradezu dämlicher Trug-



**John Travolta,
Rene Russo**

schluss: Wieder kommt es natürlich anders, als sich das Publikum denkt: Aus Miami drängt bereits der arg gefrustete Palmer-Erzfeind Barboni heran, begleitet von allerlei Gesindel. Und bald ist in der scheinheiligen Arena des Filmzirkus für Rambazamba gesorgt. Verständlich, dass der schlaue Chili Palmer fürs Überleben noch mehr Cool- und Cleverness braucht, als er eh schon eingesetzt hat. Er muss schliesslich an vielen Fronten

gleichzeitig kämpfen, wird endgültig zum Glücksritter, den zudem 500'000 Dollar Drogengeld anlocken, die in L.A. in einem Schliessfach liegen. Unterlassen wir hier aber besser den ohnehin hoffnungslosen Versuch, alles erklären zu wollen. «Get Shorty» lebt nicht von einer logischen Handlungsabfolge, die zu erhellen sich lohnen würde, sondern strotzt von überraschenden, trickreichen, herbcharmanten und fetzigen Ideen, Gags

und dramaturgischen Finten. Und zehrt nicht zu knapp von intelligent eingesetzten Film-im-Film Zitaten, etwa aus Orson Welles' «Touch of Evil» (1957) oder John Hawks' «Rio Bravo» (1959).

Damit zudem alles noch bunter und schriller wird, lässt Regisseur Sonnenfeld zusätzlich auch prominent besetzte Nebenfiguren völlig unerwartet und haarsträubend aus den Kulissen treten: Harvey Keitel ist ebenso mit dabei wie die tollkühne Bette Midler oder die Regisseurin Penny Marshall. Der ganze Mix gehört zu einem Unterhaltungsfilm, der zwar nicht grossartig ist, aber in sich geglückt, stimmig, witzig. Und sogar geschieht. Hier erlaubt sich das kommerzielle Hollywood einen wahren Scherz, indem es sich leichtfüssig selber auf die Schippe nimmt. Barry Sonnenfeld verfährt zwar konventionell, keineswegs derart intellektuell radikal, wie es ein Robert Altman tun würde. Und auch nicht so pompös wuchtig, gewalttätig und ätzend, wie es der jugendliche Quentin Tarantino gerne mag. «Get Shorty» gleicht einem exzellent geschneiderten filmischen Konfektionsanzug. Einem, der genauso perfekt passt wie Chili Palmers Outfit! ■



**Gene
Hackman,
Danny
DeVito**

Leaving Las Vegas

Regie: Mike Figgis
USA 1995

Judith Waldner

Bereits sein erster Spielfilm «Stormy Monday» (1988) hat Hollywoods Aufmerksamkeit geweckt. Der Brite Mike Figgis verliess daraufhin seine Heimat, um in den USA zu arbeiten. Fünf Langspielfilme hat er dort bislang realisiert.

In «Leaving Las Vegas», dem fünften, verliert der Drehbuchautor Ben (Nicolas Cage) seinen Job, nachdem ihm zuvor schon anderes – Freunde und die Lebensgefährtin beispielsweise – abhandengekommen sind. Ben ist schwerer Alkoholiker. Bei der Kündigung zahlt ihm seine Firma eine grosszügige Abfindung. Der Entlassene zieht nach Las Vegas, Brücken hinter sich hat er kaum welche abzubauen. Er bezieht ein Zimmer und hat vor, sich ins Grab zu trinken. In der glitzernden Spielerstadt lernt Ben die Prostituierte Sera (Elisabeth Shue) kennen. Sie arbeitet für einen unzimmerlichen Zuhälter, der in dubiosen Schwierigkeiten mit der russischen Mafia steckt. Zwischen Sera und Ben, den zwei geschundenen Seelen, erblüht Zuneigung, und sie lädt ihn ein, bei ihr zu wohnen. Ben zögert, willigt unter der Bedingung, dass sie ihn nie und nimmer vom Trinken abzuhalten versuchen werde, ein. Was folgt, sind Szenen einer ungewöhnlichen Beziehung. Sera schenkt Ben einen Flachmann, als Zeichen ihrer Akzeptanz. Er wirft bei einem Casinobesuch im Vollrausch alles Mögliche um sich und kann sich tags darauf an nichts erinnern. Die zwei fahren in die Ferien und werden wegen Untragbarkeit aus ihrer Unterkunft geschmissen. Mit Ben wird es immer schlimmer – was vorauszusehen war –, und Sera versucht ihn vergeblich dazu zu bewegen, einen Arzt aufzusuchen.

Mike Figgis meidet simple Erklärungen für Bens Trinkerei. «Leaving Las

Vegas» kreist um die Gegenwart, bringt mögliche Gründe für den Absturz nur am Rand zur Sprache. Ben weiss selber nicht mehr recht, wie alles eigentlich angefangen hat. Hat ihn seine Lebensgefährtin damals wegen des Trinkens verlassen, oder hat er mit dem Alkohol begonnen, weil sie ihn verlassen hat? Durch den Verzicht auf Erklärungen der populärpsychologischen Art, durch die

ändern, die etwas auslösen oder provozieren könnte.

Angesichts der nicht eben komplexen Geschichte, für die der Regisseur das Buch nach einem Roman von John O'Brien selber verfasst hat, konzentriert sich ein Grossteil der Aufmerksamkeit auf den darstellerischen Bereich. Elisabeth Shue als Sera ist mehr als sehenswert, und Nicolas Cage gibt den fast dauernd alkoholisierten, in nüchternem Zustand zitterigen Ben bravourös. Er wird übrigens auch in den kommenden beiden Spielfilmen von Figgis («One Night Stand», danach Strindbergs «Fräulein Julie») die Hauptrolle spielen. Eine beachtliche Leistung von Cage und Shue, auch wenn die Worte, die ihnen das Drehbuch in den Mund legt, immer wieder reichlich nichtssagend sind. Nicht nur die Dialoge erweisen sich über weite Strecken als enttäuschend,



Elisabeth Shue, Nicolas Cage

Konzentration auf den Stand der Dinge schafft Figgis ein irritierendes Universum.

Die Kamera in «Leaving Las Vegas» ist aussergewöhnlich bewegt und streckenweise fast schon experimentell zu nennen. Figgis Film, gedreht in wenigen Wochen aus Super-16, bringt so wirklichkeitsnah wie kühl wirkende Szenen auf die Leinwand. Er verliert allerdings mit der Zeit an Intensität, was nicht zuletzt der linearen Erzählweise zuzuschreiben ist. Die Story entwickelt sich auf vorhersehbare Weise, es gibt weder überraschende Wendungen, noch machen die Figuren eine markantere Entwicklung durch. Als schliesslich Seras Zuhälter aus der Geschichte entschwindet, wird die unglaubliche Einsamkeit des Seins der zwei traurigen Randexistenzen in Las Vegas immer deutlicher. Doch gleichzeitig fehlt ab dem Punkt eine Figur, die den Lauf der Story

sondern auch der Einsatz der Musik, die in Figgis frühere Filme immer wieder eines der tragenden und herausragenden Elemente war. Die Songs sind zwar wunderschön anzuhören, doch insgesamt ist die Musik, die der Regisseur zum Teil selber komponiert hat, zu sehr auf blosser Stimmungssteigerung hin angelegt.

«Leaving Las Vegas» zeigt keine übersteigerte Traumwelt, sondern ein alptraumhaft wirkendes Leben in der Glitzerwelt von Las Vegas. Die Moral trifft nicht, am Schluss winkt weder eine Heilung für die Filmfiguren noch eine Katharsis fürs Kinopublikum. Figgis Film hebt sich also deutlich von gängigen Hollywoodproduktionen ab und bringt gelungene Szenen auf die Leinwand. Um wirklich zu überzeugen, hat die Story in ihrer linearen Erzählweise aber zu wenig Fleisch am Knochen, stört der manchmal durchschimmernde Hang zur Sentimentalität. ■

Niki de Saint Phalle

Wer ist das Monster – du oder ich?

Regie: Peter Schamoni

Deutschland/Schweiz 1995

Rolf-Ruediger Hamacher

Les Nanas au pouvoir!» (Alle Macht den Nanas) hatte Niki de Saint Phalle schon ein Jahr vor den Studentenunruhen 1968 für ihre üppigen, mit knalligen Popfarben bemalten und grellbetonten Geschlechtsmerkmalen versehenen Frauenpuppen gefordert, deren fröhliche, unbekümmerte Gefühlsbetontheit von ihrem Bekenntnis zum Frausein, dem weiblichen Prinzip als Leben gebende und erhaltende Kraft, zeugen. Ihre Maxime, die Kunst farbiger und abwechslungsreicher, das Leben heiterer zu gestalten, hat die 1930 in Neuilly-sur-Seine geborene und in New York aufgewachsene Künstlerin jung erhalten. Wenn die Kamera nicht gerade die welke Haut ihrer Hände streift, meint man immer noch, jenes junge Mädchen zu sehen, das nach seiner Rückkehr nach Frankreich 1950 begann, als eine der ersten Frauen in die Männerdomäne «Kunst» einzudringen.

Als einziges weibliches Mitglied der kontroversen Gruppe *Nouveau Réalisme* um Yves Klein, Daniel Spoerri und Christo wurde sie zu einer «Terroristin der Kunst», die mit ihren «Schiessbildern» einen (Kunst-)Krieg ohne Opfer entfachte: Mit einem Gewehr schoss sie auf unter einem Gipsrelief alltäglicher Objekte versteckte Farbbeutel, deren Inhalt sich dann über die Bildoberfläche ergoss. Bei der Entwicklung dieser TIRS genannten Bilder arbeitete sie erstmals mit dem Schweizer Jean Tinguely («Ich baue Maschinen, die zu nichts nütze sind») zusammen, mit dem sie dann eine bis zu seinem Tode 1991 dauernde Lebens- und Arbeitsgemeinschaft verband. Diese Künstler-«Ehe» bildet einen der Pfeiler von Peter Schamonis von Hochachtung und Liebe geprägtem Porträt einer aussergewöhnlichen Frau und Künstlerin. Den anderen Schwerpunkt bildet Niki de Saint Phalles Arbeit an dem 1978 begonnenen und erst kürzlich vollende-

ten Skulpturengarten in der Toscana, zu dem sie durch Antonio Gaudis Park Güell und die 22 Hauptkarten des Tarotspiels inspiriert wurde. Dazwischen hat Schamoni Archivmaterial vom Schaffen der Künstlerin und aktuelle Bilder von eigenen Begegnungen mit Niki de Saint Phalle geschnitten.

Schamoni enthält sich jedes erklärenden oder gar belehrenden Kommentars,



lässt seine Protagonisten sprechen und die Bilder erzählen. Man erlebt Niki als eine Art Pop-Art-Ikone der siebziger Jahre in ihrem ersten (auch mitinszenierten und -geschriebenen) Spielfilm «Daddy», dessen verquaster tiefenpsychologischer Impetus von seinem an experimentelle Stummfilme erinnernden Charme wieder wettgemacht wird. Und man wohnt staunend dem Aufbau der von ihr und Tinguely entworfenen «grössten Hure der Welt» bei, in deren überdimensionalen Schoss 1966 im Stockholmer Moderna Museet innerhalb von drei Monaten 100 000 Besucher strömten. «Hon – En Katedral» (Sie – eine Kathedrale) wurde zu einem gesellschaftspolitischen Phänomen: Psychologen schrieben über die «über-grosse Mutter» jede Menge analysierender Schriften, und in Schweden soll seit der Eröffnung der Ausstellung die Geburtenrate sprunghaft angestiegen sein. Einen Spass ganz anderer Art vermitteln Nikis wasserspeiende «Nanas» und die «Méta-mécaniques» Tinguelys, die sich

im Brunnen vor dem Pariser Centre Georges Pompidou drehen. Sie vermitteln sehr sinnlich und spielerisch die vor Phantasie und Poesie geradezu berstende Arbeit der beiden Künstler. Und wenn Schamoni das Publikum auf Tinguelys «Gigantoleum» im Wald von Fontainebleau entführt oder Kinder aus dem Rachen von Nikis «Golem» in Jerusalem zur Erde rutschen, dann verspürt man im Kinosessel eine unbändige Lust, mitzuklettern und mitzuspielen und sich diese «Kunst zum Anfassen» selbst zu erobern. So gesehen ist Schamonis Film nicht nur eine Reise in die innere Welt einer Künstlerin (und ihres Weggefährten), sondern auch eine Reise(-Anleitung) zu den «Schau»-Plätzen ihrer über die ganze Welt verstreuten Kunst.

Schamoni bringt Niki de Saint Phalle dem Publikum so nahe, dass man glaubt, in einem intimen Familienalbum geblättert zu haben, wenn man ihr am Ende am Strand von San Diego begegnet, wohin sie sich wegen ihrer durch das Einatmen von Polyesterstaub entstandenen Atembeschwerden zurückgezogen hat. Niki de Saint Phalles schöpferische Kraft ist auch nach dem plötzlichen Tod Tinguelys, der sein Begräbnis in Freiburg/Schweiz mit einer selbst geplanten, schon surrealistisch anmutenden Parade «feiern» liess, ungebrochen. Die Delphine vor der Küste ihrer neuen Wahlheimat Kalifornien sind ihre neuen «Nanas», und ihre daraus entstandenen «mechanischen Bilder» entwickeln einen ganz eigenen Zauber, wie ihn nur eine Künstlerin entwickeln kann, deren Herz und Sinne sie mehr inspiriert haben als akademische Kunstbegriffe. Spannender und unterhaltsamer als viele Spielfilme, ist «Niki de Saint Phalle» ein wunderbar komponierter Dokumentarfilm, der es auch meisterhaft versteht, seinen Bildern klassische, avantgardistische und jazzige Partituren zuzuordnen. ■

Hao nan hao nu

Der Kreis des Lebens/Good Men, Good Women

Regie: Hou Hsiao-hsien
Taiwan/Japan 1995

Franz Ulrich

Der Taiwanese Hou Hsiao-hsien behandelt in «Hao nan hao nu» das gleiche Thema wie der Brite Ken Loach in «Land and Freedom» (ZOOM 11/95): die ideologischen Kämpfe, die das 20. Jahrhundert bis in die jüngste Vergangenheit geprägt und ein vergiftetes Erbe hinterlassen haben. Allerdings gestalten der Europäer und der Asiate ihren Stoff formal auf völlig unterschiedliche Weise: Während Loach ein packendes, realistisches Dokudrama inszenierte, gestaltete Hou ein sich aus verschiedenen Zeitebenen und Generationen zusammensetzendes Puzzle.

Liang Ching (Annie Shizuka Inoh), eine junge Frau in Taipeh, wird von drei Erlebnis- oder Lebenskreisen bedrängt. In ihrem gegenwärtigen Alltag bereitet sie sich auf die Rolle in einem Film vor, der in den dreissiger bis fünfziger Jahren spielt und die, tatsächlich historischen Geschehnissen entsprechende, Geschichte des Paares Chang Bi-yu (ebenfalls von der japanischen Sängerin Annie Shizuka Inoh) gespielt) und Chung Hao-tung (Lim Giong) erzählt. Die beiden taiwanischen Intellektuellen begeben sich Ende der dreissiger Jahre aufs chinesische Festland, um am Guerillakrieg gegen die Japaner teilzunehmen. Zuerst für Spione gehalten und mit der Hinrichtung bedroht, dürfen sie dann doch mitkämpfen, müssen aber auf das gemeinsame Kind verzichten. Nach Kriegsende 1945 nach Taiwan zurückgekehrt, werden sie wegen politischer Subversion vom Guomindang-Regime – zur Zeit des Koreakrieges, als Taiwan den Amerikanern als antikommunistische Bastion dient – ins Gefängnis geworfen. Chung wird hingerichtet, Chiang überlebt, schreibt später mit einem Koautor das

dem Film zugrundeliegende Bühnenstück. Noch vor Fertigstellung des Films ist sie 74jährig gestorben.

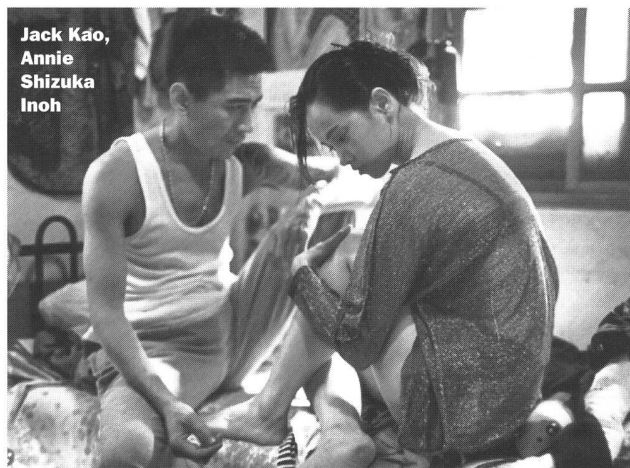
Diese in der Vergangenheit spielende Handlung (des im Film noch zu realisierenden Films) beansprucht einen grossen Teil von «Hao nan hao nu». In das längst vergangene Geschehen eingefügt und mit ihm verbunden sind sowohl Liangs in der Gegenwart erfolgende Aus-

von Liangs Gegenwart kontrastieren die wie mit einer Patina belegten Szenen der Vergangenheit, die durch Plansequenzen und lange Brennweiten in die Ferne gerückt erscheinen und dennoch äusserst intensiv Trauer, Angst und Schrecken, aber auch Zärtlichkeit, Liebe und Hoffnung vermitteln. Hous Film, der seiner zersplitterten Struktur wegen streckenweise verwirrend wirkt, lässt sich nicht

leicht konsumieren, weil sich die einzelnen Teile des Puzzles nie zu einem Gesamtbild fügen.

Hou Hsiao-hsien, 1947 geboren und spätestens seit «Beiqing chengsi» (Eine Stadt der Traurigkeit, 1989) international anerkannt, sagt über sich selbst: «Von meinen Ursprüngen her fühle ich mich als Chinesen. Ich bin aber mit beiden Ländern, mit China und mit Taiwan, verbunden und gestehe mir das Recht zu, das eine wie das

andere zu kritisieren. Wir Entwurzelte bilden ein fremdes Volk, das etwas abseits steht. Wir leben zwischen zwei Traditionen und zwei Vergangenheiten, die sich immer wieder überschneiden.» Diese Überschneidungen sind das eigentliche Thema von «Hao nan hao nu». Darin spiegeln sich eine illusions- und rücksichtslose Gegenwart, der die ethischen Grundwerte abhandengekommen sind, und eine Vergangenheit, die die Menschen ideologischen Idealen opferte. Dass diese Konflikte zwischen einer konsum- und genussorientierten und einer ideologisch ausgerichteten Gesellschaft noch längst nicht ausgestanden sind, haben jüngst die kriegerischen Drohgebärden Chinas gegenüber Taiwan drastisch in Erinnerung gerufen. Hou Hsiao-hsiens Film hat damit eine zusätzliche, gewiss unwillkommene Aktualität erhalten. ■



Jack Kao,
Annie
Shizuka
Inoh

einandersetzungen mit ihrer Rolle, ihre Drogenprobleme und ihre Rivalität mit ihrer Schwester als auch ihre quälenden, durch einen Unbekannten, der ihr Seiten aus ihrem gestohlenen Tagebuch faxt, wachgehaltenen Erinnerungen an die Liaison mit ihrem Freund Ah-wei (Jack Kao), einem Gangster, der vor einigen Jahren ermordet wurde. Diese drei Zeit- und Handlungsebenen, die scheinbar nichts miteinander zu tun haben und dennoch wie durch unsichtbare Röhren kommunizieren, werden in einer virtuellen Montage verzahnt. Kaum erinnert noch etwas an das Bühnenstück, alles bloss romanhaft-linear oder dramatisch Erzählende ist eliminiert. Das Geschehen ist in eine Struktur gegossen, die musikalischen Gesetzen gehorcht und geprägt wird von visuellen und thematischen Assonanzen, Dissonanzen und Wiederholungen. Zum fiebrigen Chaos