

Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 48 (1996)
Heft: 8

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: 26.11.2024

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

Mission: Impossible

Regie: Brian De Palma
USA 1996

Thomas Binotto

«Der Film zur Melodie» – so liesse sich «Mission: Impossible» auch vermarkten. Die Titelmelodie hat Lalo Schifrin nämlich bereits in den sechziger Jahren für die gleichnamige Fernsehserie komponiert. Dieses Thema ist Schifrin derart zündend und prägnant gelungen, dass es schon fast zwingend auch einmal auf der «grossen Leinwand» erklingen musste.

Genau dies haben nun Tom Cruise, dessen Produktionsfirma hier ihr erstes Projekt verwirklicht hat, und Brian De Palma geschafft. Offensichtlich ist die Titelmelodie auch das Beste, was die Fernsehserie zu bieten hatte, denn schon nach fünf Filmminuten haben Serie und Kinofilm kaum mehr etwas gemeinsam.

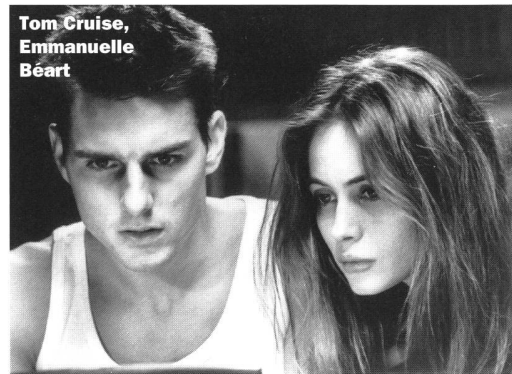
Die verwirrende Handlung von «Mission: Impossible» wiederzugeben – das ist schon fast ein unmöglicher Auftrag: Ein Team von Spezialagenten soll verhindern, dass in der Prager US-Botschaft eine Liste mit den Codenamen verdeckter Topagenten an eine unbekannte Organisation weitergegeben wird. Der Einsatz misslingt, und der junge Agent Ethan Hunt (Tom Cruise) verliert drei seiner Kollegen, unter ihnen auch seinen Chef und Freund Jim Phelps (Jon Voight). Als scheinbar einziger Überlebender wendet sich Hunt verzweifelt an einen Kontaktmann der CIA. Von ihm erfährt er, dass er und seine Leute Opfer eines Doppelspiels geworden sind. Aber es kommt noch schlimmer: Hunt selbst wird des Verrats verdächtigt und von nun an gejagt. In dieser scheinbar ausweglosen Situation sieht Hunt keine andere Möglichkeit, als selbst an die geheime Agentenliste zu gelangen und diese Max, einer Waffenhändlerin, im Tausch gegen den Namen des Verräters anzubieten. Gemeinsam mit seiner Kollegin Claire (Emmanuelle Béart), welche die Prager-Mission überraschend auch überlebt hat, und den zwei Ex-Agenten Luther (Ving Rhames) und Krieger (Jean Reno) dringt er ins Hauptquartier der CIA ein, um die geheime Liste zu kopieren.

Bereits diese knappe Inhaltsangabe macht deutlich, dass «Mission: Impossible» sicherlich kein origineller Stoff ist. Alles an dieser Geschichte ist schon einmal dagewesen. Die Qualitäten des Films liegen vielmehr in der Art und Weise, wie er seine Story erzählt. Und in dieser Hinsicht ragt er weit aus dem Mittelmass gängiger Action-Thriller heraus.

Zu verdanken ist dies einmal der Besetzung, die für dieses Genre ungewöhnlich hochkarätig und in den Nebenrollen mit renommierten Charakterdarstellern besetzt wurde. Der besondere Clou ist den Produzenten natürlich mit der Verpflichtung von Vanessa Redgrave als Waffenhändlerin Max gelungen. Diese hat sich hier zwar zweifellos für eine Charge hergegeben, aber wie sie diese genüsslich auskostet, ist derart hinreissend, dass sie sämtliche James-Bond-Drahtzieher in den Schatten stellt. Wie die bald sechzigjährige Diva mit Tom Cruise alias Ethan Hunt flirtet, das hat Stil und Klasse.

Dass «Mission: Impossible» darüber hinaus auch formal ein sehenswerter Thriller geworden ist, verdankt er zweifellos der handwerklichen Meisterschaft Brian De Palmas. Er, der sich ja immer als Bewunderer und Schüler Alfred Hitchcocks zu erkennen gibt, zeigt hier nach einer Reihe von Misserfolgen wieder seine Klasse. Bezeichnenderweise jedoch ausgerechnet in einem Film, der ihm wenig Raum für seine sonst bevorzugten Themen lässt. Zum Glück, denn ein begnadeter Geschichtenerzähler war De Palma nämlich nie und seine Vorliebe für bluttriefende Vulgärpsychologie hat schon manchen seiner Filme ungeniessbar gemacht. Davon ist in «Mission: Impossible» nichts zu spüren.

Aber De Palma beweist einmal mehr, dass er zu den wenigen gehört, welche die Regeln des Suspense beherrschen. Mit dem Einbruch im CIA-Hauptquartier ist



ihm eine brillante Suspense-Szene gelungen, die schon fast das Eintrittsgeld wert ist. Wie hier De Palma virtuos Spannung und Witz verbindet und dem Zuschauer dazu noch ein optisches Vergnügen bereitet, das verrät seine grosse handwerkliche Meisterschaft.

So hat «Mission: Impossible» mehr zu bieten als biedere Action-Kost. Dazu trägt unter anderem auch ein MacGuffin bei, der nicht schwergewichtig auf dem Magen liegt und die Kolportage ungeniessbar macht. Für einmal geht es nämlich weder um die Zerstörung ganzer Landstriche noch um die Beherrschung der Welt, sondern lediglich um eine nebulöse Namensliste. Diese aber scheint im Grunde niemanden wirklich zu kümmern. Sie dient lediglich als Katalysator, um den Thriller zu initialisieren.

Natürlich, es darf nicht verschwiegen werden, dass die Geschichte zahllose logische Löcher aufweist. Sicher, Wahrscheinlichkeit und Psychologiesierung werden hier vernachlässigt. Die Wahrscheinlichkeitskrämer, wie Hitchcock sie nannte, sie werden an «Mission: Impossible» also zweifellos eine ganze Menge auszusetzen haben. Wer aber auf ein leichtverdauliches Stück Unterhaltung Appetit hat, der wird hier bestens verköstigt. Mit einem Thriller, der bei aller Spannung und Brillanz nie ein Geheimnis daraus macht, dass Agentenfilme und Logik unversöhnliche Gegensätze sind, und gerade deshalb – weil mit viel Selbstironie serviert – bestens unterhält. ■

Trainspotting

Regie: Danny Boyle
Grossbritannien 1996

Michel Bodmer

«Choose life. Choose a career. Choose a family. Choose a fucking big television...» Diese ironische Litanei über bürgerlich-kapitalistische Werte erklingt im Off, über Iggy Pops pulsierendem Rocksong «Lust for Life» und einer rasanten Verfolgungsjagd durch die Einkaufsstrasse von Edinburgh, wo Mark Renton gerade grinsend diverse Konsumgüter aus einem Laden stibitzt hat.

Ein dynamischer Einstieg in einen kühnen und temporeichen Film. Regisseur Danny Boyle, Drehbuchautor John Hodge und Produzent Andrew Macdonald, das Team hinter dem makaberen kleinen Thriller-Hit «Shallow Grave» (ZOOM 5/95), hat sich einen Wunsch erfüllt und «Trainspotting», den fulminanten Romanerstling des schottischen Ex-Junkies Irvine Welsh, auf die Leinwand gebracht und sich dabei selbst übertrumpft.

Welshs Buch, eine Art Collage von Kurzgeschichten aus den Perspektiven diverser Randexistenzen im Edinburgher Underground, ist in mehrfacher Hinsicht eine (willkommene) Zumutung: Der obszönitätenschwangere schottische Dialekt, der das Buch durchdringt, ist für Aussen-seiter zumindest gewöhnungsbedürftig, trägt aber viel zu Situierung und Witz des Buches bei und kann von keiner Übersetzung wiedergegeben werden. Wie kaum ein Buch über die Drogenszene wagt «Trainspotting» ausserdem, nicht nur das von Schmerzen, Impotenz und Körperausscheidungen dominierte Elend, sondern auch die Ekstase des Heroinkonsums zu schildern. Auch meint Welsh zynisch, die Droge vereinfache das Leben des Süchtigen, da sie alles auf ihren Erwerb und Konsum ausrichte. In einer

hoffnungs- und aussichtslosen Welt bietet sie somit eine perverse Art von Krücke.

Der Film bewahrt die Qualitäten des Romans im wesentlichen, gestattet sich aber auch Freiheiten. Im Interesse der Linearität konzentriert sich Autor Hodge auf die Emanzipation Mark Rentons (Neo-Star Ewan McGregor), der sich aus seiner Clique von Fixern, Säufern, Schlägern und Kleinganoven von Mitte zwanzig lösen muss. Die erste Hälfte des Films erzählt Rentons mehr oder weniger komische Erlebnisse mit

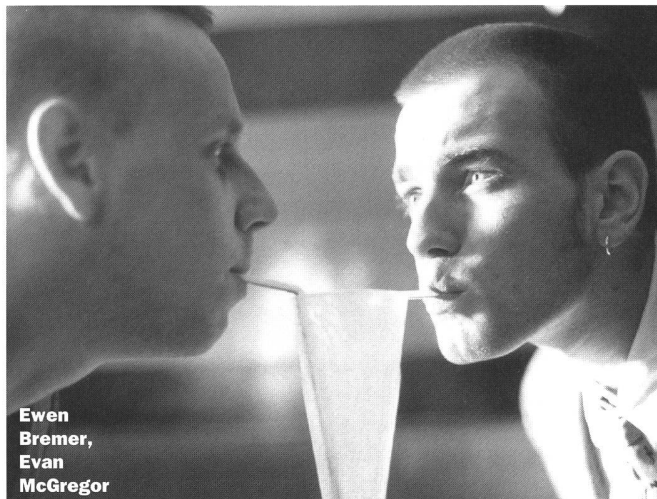
düstert. Der plötzliche Kindstod des Babys seiner Wohngenossin Alison; eine Überdosis, die zur Hospitalisierung und einem traumatischen kalten Entzug samt grausigen Halluzinationen führt; Begbies immer ärgere Gewaltakte; Tommys von Renton mitverschuldeter Absturz ins Junkie-Elend, der mit dem Aids-Tod endet – das alles bewegt Renton dazu, den Ausstieg aus der Droge und dem ebenso giftigen Umfeld von Edinburgh zu versuchen. Er zieht nach London, um ins Geschäftsleben einzutreten, aber seine

Freunde folgen ihm und verwickeln ihn in einen dubiosen Drogen-deal. Will Renton sich endgültig von seinen Kumpanen trennen, geht das nicht ohne schmerzlichen Verrat.

Wenn Renton am Ende wieder die bürgerlichen Werte herunterleiert und verspricht, «I'm gonna be just like you», ist das kein reines Happy-End, sondern klingt mehr wie eine Drohung oder eine Denunziation, selbst wenn er die Junkie-Existenz ver-

worfen hat. Soziale oder ethische Werte fehlen nach wie vor; Renton kümmert sich nur um sein Überleben (nur mit Spud zeigt er etwas Mitgefühl). Auch von daher ist «Trainspotting» kein Loblied auf den Konformismus, sondern eine Diagnose der Orientierungslosigkeit.

230 Szenen in 93 Minuten, eine äusserst bewegliche Kamera (Brian Tufano), die expressionistisch bunten Dekors von Kave Quinn, die von John Hodge kaum verdünnten, teils Tarantino-würdigen Dialoge aus Welshs Roman und starke Darsteller, die unter Danny Boyles Regie zur Geltung kommen, machen «Trainspotting» zu einem der intensivsten britischen Spielfilme aller Zeiten. Jenseits des *kitchen sink realism* hebt der Film streckenweise ab in



Ewan Bremner, Evan McGregor

seinen Spezis, dem manischen Naivling Spud, dem Frauenhelden und Sean-Connery-Fan Sick Boy, dem (zunächst) cleanen Bodybuilder Tommy und dem streitsüchtigen Psychotiker Begbie («He doesn't do drugs, he only does people»). Um etwa einen Entzug zu lindern, führt Renton Opiumzäpfchen ein, die eine grausige Fäkaliepisode auf der «schlimmsten Toilette Schottlands» auslösen – eine Ekelszene, die sich in eine surreale Tauchfahrt in die psychischen Tiefen des Heroinsüchtigen verwandelt. Ein sexuelles Abenteuer mit der jugendlichen Diane, Bubenstreich mit dem Luftgewehr und absurde, zum Scheitern verurteilte Jobinterviews zählen zu den heiteren Momenten in Rentons Leben, das sich in der zweiten Hälfte des Films ver-

surrealistische Sphären und findet zu einem psychischen Realismus, der ein zeitgenössisches Lebensgefühl authentisch wiedergibt. Einzelne Kritiker werfen dem Film vor, die Droge zu verherrlichen. Aber just der Verzicht auf gängige Vorurteile und Rhetorik macht die emanzipatorische Grundrichtung der Geschichte hin zu Ausstieg und Autonomie glaubwürdiger. Freilich lässt sich der Film auch als Trip genießen; er macht über weite Strecken Spass, und der Soundtrack tut das seine dazu, doch im (oft bemühten) Vergleich zum ethisch tatsächlich fragwürdigen Vorläufer «A Clockwork Orange» schneidet «Trainspotting» diesbezüglich mehr als gut ab. ■



Kelly Macdonald, Evan McGregor

«Der soziale Realismus ist müde»

Gespräch mit Danny Boyle (Regisseur), John Hodge (Drehbuchautor) und Andrew Macdonald (Produzent).

Michel Bodmer

Sie bestreiten die Promotion zu dritt. Ist das ein Ausdruck dafür, dass Sie den Film als das Ergebnis von Teamwork und nicht als das Werk eines Autorenfilmers betrachten?

John Hodge: Genau. Wir sind völlig gegen so was.

Andrew Macdonald: Für mich liegt da der Grund, weshalb niemand europäische Filme anschaut. Die erfüllen alle zu sehr die Wünsche einer Einzelperson. Solche Leute sollten Gedichte schreiben. Die könnten sehr gut sein, und ich mag Gedichte. Aber Filmemachen muss immer die Balance halten zwischen Kommerz und Kunst. Wenn man zu sehr in die eine Richtung geht, wird es furchtbar. Genauso schlimm ist das andere Extrem, wie etwa «The Flintstones». Wir wollen irgendwo dazwischen bleiben, mit demselben Kameramann arbeiten, demselben Ausstatter. Viele Autorenfilmer, die von «a film by ...» reden, tun das auch. Sie geben es nur nicht zu.

Was hat Sie an Irvine Welshs Buch so fasziniert, dass Sie es verfilmen wollten?

Danny Boyle: Die Lektüre war ein unglaubliches Erlebnis. Du hältst dich für irgendwie trendy, meinst, du bist auf dem laufenden, du hättest Verständnis für diese Art von Szene, und da macht dir dieses Buch klar, dass du in Wirklichkeit eingeschlafen bist. Ich finde immer, das Leben und die Menschen sind so komplex, immer einen Schritt voraus, und die Kunst strengt sich an, sie einzuholen. Ein Buch wie dieses holt sie für eine Weile wieder ein, man hat das Gefühl wieder zu leben, wieder auf der Höhe des Lebens zu sein, und dann entgleitet es einem natürlich wieder. Aber es ist ein phantastisches Buch.

«Trainspotting» weicht ab vom traditionellen sozialen Realismus des britischen Kinos...

Andrew Macdonald: Wir wollten die Geschichte eben auf diese Weise erzählen. Andere würden dieselbe Geschichte, oder was sie dafür halten, anders erzählen. Ich glaube nicht, dass man den Geist von Irvines Buch im Stil von Mike Leigh, Ken Loach oder auch nur Stephen Frears vermitteln könnte.

John Hodge: Das Buch ist sehr trotzig und auf vernünftige Weise unverantwortlich, und so muss auch der Film sein.

Andrew Macdonald: Der soziale Realismus ist müde. Er ist nicht mehr eine so wirksame Waffe wie in den fünfziger Jahren, vor dem Aufkommen des Fernsehens. Im Kino will man etwas Grosses, Extremes, Phantastisches sehen, etwas, das die Emotionen ausdehnt, in welche Richtung auch immer.

Danny Boyle: Es war seinerzeit sicher aufregend, diese Form von Realismus im Kino zu sehen und im britischen Fernsehen, aber für mich hat sie sich totgelaufen und ist für uns zur Falle geworden. Wir schränken uns ein, indem wir uns zu sehr darauf verlassen. Beim Filmemachen ist man sich bewusst, wie sehr jedes einzelne Ding, das man macht, künstlich ist. Jede Entscheidung, die man fällt, ist künstlich. Es läuft darauf hinaus, dass man etwas will, der Ausstatter besorgt es, und dann gibt man vor, es sei real. In unserem Film haben wir versucht, das einzugestehen. Wir geben gar nicht erst vor, diese Dinge seien real und der Film sei fast ►

► dokumentarisch. Wir sagen den Zuschauern: Es ist künstlich – lasst euch darauf ein, wenn ihr wollt. Was ihr da durchmachen werdet, beruht auf Einbildungskraft. Am Ende will man darauf zurückkommen, dass man reale Menschen zu zeigen versucht, denn das ist, was Kinogänger meiner Ansicht nach letztlich wollen. Es ist bloss eine andere Art, dieses Ziel zu erreichen.

Der Roman enthält auch bizarre Elemente und beschränkt sich nicht nur auf rohen Realismus.

Danny Boyle: Das stimmt. Aber als Irvine das Drehbuch las, sagte er unter anderem, er wüsste, er hätte den Roman auch zu jenen surrealen Momenten hochgepusht, wie John das mit dem Drehbuch tat. Das hat Irvine in seinem späteren Buch «The Acid House» gemacht. Latent war es schon da, aber John hat es im Drehbuch in den Vordergrund gerückt, und das hat dazu beigetragen, den Film eigenständig zu machen und etwas zu vermeiden, das ebenfalls eine Folge des sozialen Realismus in Grossbritannien ist: Die Gefahr bei einem dokumentarischen Ansatz im Milieu der Heroinsüchtigen ist, dass diese Leute als Opfer angesehen werden. Dann muss man anfangen, von Mietskasernen zu reden, davon ob die Leute schlechte Eltern hatten, ob sie in einer schlechten Schule waren. Und eines der deutlichsten Merkmale des Romans ist, dass Irvine mit aller Schärfe darauf besteht, dass man es nicht so sagen soll. Denn sonst bleibt man in dieser Denkweise gefangen, dann zeigt man entweder Mitgefühl oder nicht. Er sagt: Schaut es euch mal von innen an. Und von innen betrachtet ist es so: Wer eine Behinderung hat, will nicht als Opfer angesehen werden, sondern sich behaupten. Renton behauptet immer, er habe die Wahl und treffe seine Entscheidungen selbst. Darum fängt der Film so an: «Wähle dies, wähle das...» Da hilft unser Ansatz auch, diese Falle zu vermeiden, die besonders im britischen Filmschaffen droht.

«Trainspotting» als Metapher scheint im Buch nur kurz auf, und im Film fehlt es ganz. Was ist für Sie damit gemeint?



Andrew
Macdonald,
John Hodge,
Danny Boyle

John Hodge: Der Titel bezieht sich auf das Hobby britischer Männer, die Lokomotiven beobachten, deren Nummern aufschreiben und sich immer an einen Fahrplan halten. Und hier geht es um eine Gruppe von jungen Männern, die alle auf ihre Weise versuchen, eine Form von Ordnung in ihr chaotisches Leben reinzubringen, mit Hilfe irgendeiner Obsession, zum Beispiel Sick Boy mit seinem Sean-Connery-Fimmel, oder dann mit Drogen.

Erzählen Sie von Ihrer Arbeitsweise. Verwenden Sie ein Storyboard?

Danny Boyle: Nein, ich versuche das zu vermeiden. Für technisch schwierige Sequenzen machten wir ein Storyboard, weil viele Leute Bescheid wissen mussten. Aber am besten ist es – das geht allerdings nur bei Low-Budget-Produktionen –, möglichst viele Entscheidungen möglichst lange aufzuschieben. Je näher man dem Zeitpunkt kommt, wo man die Szene drehen muss, um so stärker fließt das Adrenalin, man verspürt Angst, Schrecken, Aufregung, und dann kommen einem bessere Ideen. Beim Storyboard ist das Problem, dass man sich den Film vorstellen muss, bevor viele wichtige Mitwirkende dabei sind, insbesondere die Schauspieler. Und dann muss man die in das Storyboard hineinzwingen. Ich meine, es sollte umgekehrt sein, so dass sich das Storyboard aus der Art und Weise ergibt, wie die Darsteller die Szene spielen. Besonders wenn man gute Schauspieler hat; die wollen Freiheit. So wird die Atmosphäre auf dem Set viel besser, und es kann mehr Kreativität daraus her-

vorgehen; viele Ideen bekommt man von den Schauspielern.

Warum haben Sie ein so lukratives Angebot wie «Alien 4» abgelehnt?

Danny Boyle: Wir waren ursprünglich interessiert, weil das Drehbuch sehr gut war. Und ein Teil von mir ist fasziniert von diesen gewaltigen Filmen. Die ersten beiden «Alien»-Filme sind toll, besonders der allererste, ein echtes Kammerspiel-Meisterwerk. Wir trafen Winona Ryder und Sigourney Weaver und flogen in der ersten Klasse nach Los Angeles, das war alles sehr schön. Sie wollen dich, weil sie optimistisch und positiv eingestellt sind und hoffen, dass Leute wie wir die Formel etwas auffrischen werden. Aber je näher du der Sache kommst, um so mehr siehst du, dass es im Grunde nur ein Storyboard-Alptraum ist. Sie wollen den ganzen Film storyboarden, jede einzelne Einstellung wird im Storyboard festgelegt, und die Schauspieler triffst du überhaupt nur, weil es ein unglückliches Verfahren ist, aber irgendwie müssen sie ja die Schauspieler auf das Zelluloid kriegen. Der Rest sind Computer, Spezialeffekte usw. Es gibt keinen kreativen Prozess. Es ist ein Markenartikel, und die Lizenz muss reaktiviert werden. Also dachten wir, das ist bescheuert, wir sollten aussteigen.

Das hat sich zum Glück bewährt, denn John hatte inzwischen sein Drehbuch «A Life Less Ordinary» beendet. Das drehen wir als nächstes in den USA. Ewan McGregor ist hoffentlich wieder dabei. Es wird so etwas wie ein britischer Blick auf die USA sein, nicht etwa umgekehrt. ■

Angels and Insects Regie: Philip Haas Grossbritannien 1995

Pierre Lachat

So können das halt einzig die Engländer, die mit ihren Filmen anhaltend klug operieren, auch wenn ihnen die Sache nicht mit jedem Mal gleich glatt von der Hand gleitet, wie sich gerade am Beispiel des stilistisch noch etwas unsicheren Philip Haas zeigt. Trotz offensichtlicher Schwächen ist der Zweitling des gelernten Theatermachers von kultivierter Qualität, thematisch packend, literarisch gewandt, sprachlich glänzend, mit einem Wort: *british made*. Bemerkenswert, dass der Regisseur, wie James Ivory, ein Amerikaner ist. In einem solchen Fall darf natürlich, auf der andern Seite, der Stoff nur von einer Britin stammen. A.S. Byatts 1992 erschienene Novelle «Morpho Eugenia» diente als Vorlage.

Wohlverstanden, noch ist Haas ein ansehnliches Stück davon entfernt, die Nachfolge des alternden Ivory anzutreten. Aber der Ton ist schon aufs genaueste getroffen, die Geschichte plausibel, die Besetzung gelungen, die Führung der Schauspieler mindestens korrekt. Kamera, Schnitt, Rhythmus, Licht und Dekor, so viele entscheidende Feinheiten der Erzählweise wirkten bei den frühen Arbeiten Ivorys kaum besser. Kurzum, die erzählerische Kraft der Vorbilder greift auf den dankbaren Haas über, ohne dass er auf Anheb deren Eleganz zu erreichen vermöchte.

In frühviktorianischer Zeit strandet nach einem Schiffbruch, den er auf der Rückreise aus Südamerika erlitten hat, ein mittelloser Entomologe bei vermögenden Edelleuten vom Land. Die Alabasters nehmen den gescheiterten William Adamson (Mark Rylance) auf, füttern ihn durch und geben ihm nach anfänglichem Zögern ihre Tochter Eugenia (Patsy Kensit) zur Frau. Die Verbindung stösst auf die von Hass und Verachtung geprägte Gegnerschaft Edgars (Douglas Henshall), des Bruders der Braut. Er lässt

nicht ab, die niedrige Herkunft des unerwünschten Schwagers zu beklagen.

Was sich zunächst wie eine unwahrscheinliche *Mésalliance* ausnimmt, findet Jahre später, da schon Nachwuchs aufwächst, eine Erklärung, und zwar auf eine Weise, die überrascht, desillusioniert und entmutigt. Adamson verlässt daraufhin die scheinbar gastlichen, in Wahrheit ausbeuterischen Alabasters wieder, und zwar in Begleitung einer ihrer armen Ver-

prägung überhaupt. Dafür hat sie einen sehr hohen Preis zu bezahlen, und noch immer ist die angestrebte Stabilität nicht wirklich erreicht.

Wird nämlich Adamson in die sonst so dicht geschlossenen Reihen der Alabasters vorgelassen, dann drückt sich darin nicht etwa Liberalität und Beweglichkeit aus, sondern das genaue Gegenteil davon. Die Sechziger (unseres Jahrhunderts) sprachen wissend von repressiver

Toleranz, mit einem mittlerweile etwas abgenutzten Begriff, den zu aktualisieren sich aber mindestens im vorliegenden Fall lohnt. Die Kaste der Engel, der Alabastermenschen, bedient sich lediglich der Angehörigen der Insektenkaste, der Adamsons oder Söhne Adams, mit denen sichtlich die gewöhnlichen Sterblichen gemeint sind. Auf solche Weise wird immer dann verfahren, wenn es (tatsächlich oder vermeintlich) die Unverrückbarkeit der Verhältnisse verewigen hilft. Die Herren müssen etwas tun, damit nichts geschieht. Sie sind in der gleichen Lage wie der Leopard von Tommasi di Lampedusa.

Der arglose Held kommt seinen Wohltätern auf eine Weise zupass, auf die er von allein niemals verfallen wäre. Mit ihm stehen wir vor dem gleichen undurchdringlichen Rätsel und erleben im nämlichen Tritt, wie's ihm dann von den Augen fällt wie Schuppen und er, nach einer Weile hamletschem Zauderns, zu handeln gezwungen wird. Die grösste Verblendung, die er sich leistet, ist die zu glauben, er könne sich auf die neutrale Position des Forschers zurückziehen, um sich der Dekadenz, der spiralförmig abwärts gerichteten Dynamik der Hochplazierten zu entziehen. Doch gibt es Korrekturen für derlei Irrtümer. Adamson ist Wissenschaftler. Er sollte wissen, wann er falsche Schlüsse gezogen hat. ■



Kristin Scott Thomas (rechts)

wandten. Ähnlich wie er selbst schien Matty Crompton (Kristin Scott Thomas) von der Grosszügigkeit des Hauses zu leben, fiel ihr aber im Grunde zum Opfer. Reiseziel der beiden Abgängigen ist der Amazonas mit seinen Wilden, die vom *Homo britannicus modernus* aus gesehen stammesgeschichtlich am entgegengesetzten Ende der Skala stehen.

Die vornehmste Stärke des Films liegt in der atmosphärischen Spannung, die sich herausbildet zwischen einer scheinbar kühlen, eben entomologischen, nahezu wissenschaftlichen Betrachtungsweise und den schwülen, lastenden Geheimnissen des Hauses Alabaster. Aufgestaute Leidenschaften brechen durch die Dämme übergesitteter Lebensart und richten Verheerungen an. Was auf diese Weise zustande kommt, ist eine Parabel auf die Formierung der Gesellschaft. Im Sozialgefüge viktorianischen Typs erreicht sie, einem Ameisenstaat vergleichbar, ihre wohl starkste Aus-

They Teach Us How to Be Happy – Lernen glücklich zu sein

Schweiz 1996
Regie: Peter von Gunten

Rober Richter

Von den Biertischen bis hinein in die Parlamente bedienen sich Menschen oft umfangreicher Statistiken und feuriger Erklärungen, als ginge es beim Thema Asylpolitik um Milchkontingente oder um grassierende Seuchen. Zahlen und Thesen verleiten zu Distanz und Wahrheitsverlust und stellen die Wahrnehmung der Wirklichkeit auf den Kopf. Indem Peter von Gunten dem Wesentlichen den ihm zustehenden Platz zurückgibt, von dem es durch parteipolitische Diskussionen und den Verwaltungsapparat verdrängt wurde, stellt er die Asyldiskussion wieder auf die Füße. Im Mittelpunkt seines neusten Films steht der Mensch mit seiner individuellen Not und seinen Gefühlen, wobei von Gunten den präzisen Blick auf die behördliche Mechanik nie aus den Augen verliert. Und er gibt die Einsicht zurück, dass jedes System, jeder von Menschenhand gebaute und geformte Apparat, einzig dem Menschen und seiner Würde zu dienen hat.

Ausgangspunkt war Peter von Guntens Entschluss, Flüchtlingsfamilien auf ihrem individuellen «Weg der Schweiz» zu begleiten, von ihrer Ankunft an der schweizerischen Grenze bis zum Eintreffen des Briefes, in dem ihnen das Bundesamt für Flüchtlinge Monate später den Entscheid zu ihrem Asylgesuch eröffnet. «Es sollten Menschen sein», so Peter von Gunten, «die das Asylrecht aus echter, in ihrer Lebensgeschichte begründeter Not beanspruchen und die eine Chance auf einen positiven Entscheid haben».

Entstanden ist der Film gemeinsam mit vier sudanesischen Familien; er ist das Resultat zufälliger Begegnungen, aus denen gegenseitiges Vertrauen wuchs. Packend, wie Peter von Gunten das dokumentarische Material über eine Montage verdichtet hat, wie sie dem Spielfilm eigen ist. Die Übergänge, die Ablauf und

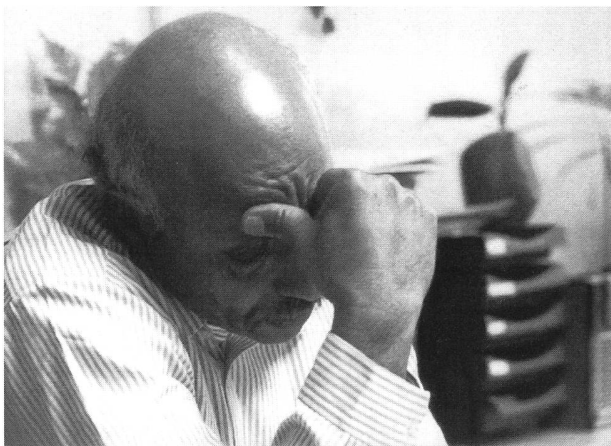


Wahrnehmung vorantreiben, sind so präzise gesetzt, wie wir sie von Spielfilmen mit durchdachtem Drehbuch und Schnittkonzept erwarten. Offensichtlich gelohnt hat sich, dass von Gunten ein Jahr in die Montage investiert hat, um die Authentizität des Dokumentarmaterials optimal zu bündeln.

«Was passiert mit mir, wenn man mir den Schutz verweigert», fragt der scheidende stadtbernische Rabbiner zu Beginn des Films. Mit dieser Frage im Hinterkopf, begibt sich Peter von Gunten auf die Reise mit ungewissem Ausgang, die die vier sudanesischen Familien, alle arabische Christen koptischen Glaubens, antreten. Spannend und erhellend ist der Film weil er diese Reise aus zwei Perspektiven zeigt: Zum einen erlebt man die Familienmitglieder in den Befragungen des Bundesamtes für Flüchtlinge, wobei hier allein jene Facetten der Biografien und des Verhaltens wahrzunehmen sind, die die Beamtinnen und Beamten in den kurzen Begegnungen erkennen. Zum andern sind die Familienmitglieder im Privaten und im Alltag zu erleben, beim Passbildautomaten,

im Asylbewerberheim, in der Schule oder beim Tanzen; kurzum dort, wo sich ihre Ehrlichkeit erst offenbart. Zuschauerinnen und Zuschauern wird ein Wissensvorsprung geschenkt, den sie politisch umzusetzen verpflichtet sind.

«Ich glaube, wir müssen das wagen», schrieb Peter Arbenz, damals Direktor des Bundesamtes für Flüchtlinge, bei der Erteilung der umfassenden Dreherlaubnis, die den Filmschaffenden unter anderem ermöglichte, mit der Kamera bei den Befragungen der Asylbewerber und -bewerberinnen dabei zu sein und dies zu veröffentlichen. Peter von Gunten, dessen Filme seine Aufrichtigkeit als Dokumentarfilmautor belegen, hat es als unabdingbare Grundlage für das Gelingen dieses höchst authentischen und packenden Films geschafft, sowohl bei den Flüchtlingen wie auch beim Bundesamt und seinen Beamten grosses Vertrauen aufzubauen. Die verantwortungsvolle und belastende Position zwischen Flüchtlingen und Dienststellen haben von Gunten und seine Mitarbeiter mit respektvollem Scharfsinn genutzt. Sie meiden den Weg des geringsten Wider-



stands, sie urteilen nie und sie klagen nie an, sondern halten Momente der Wirklichkeit fest und fügen diese im Sinne eines humanistischen Diskurses zu einem Zeitdokument schweizerischen Asylalltags zwischen Ende 1993 und Anfang 1995 zusammen.

Leicht könnte ein solcher Film grossen Schaden anrichten, zuallererst bei den Asylsuchenden, deren Lebenslauf und Not durch den Film veröffentlicht werden. Deshalb hat Peter von Gunten allen Flüchtlingen das Recht eingeräumt, zu bestimmen, welche der mit der Kamera festgehaltenen Aussagen im fertigen Film nicht verwendet werden sollen.

Partei ergreift Peter von Gunten nicht für oder gegen einzelne Menschen, sondern für die Auseinandersetzung mit Asylrecht und Asylapparat, mit denen Flüchtlinge wie bei einem Hindernislauf konfrontiert sind. Nicht den Griff nach Sündenböcken hat von Gunten gewählt, sondern die Befragung des Systems, dieses Lügendetektors, von dem unsere Ohren und Augen nur die technische Peripherie wahrnehmen können. So klappt die Computertastatur und rattert die Speicherschreibmaschine hemmungslos über die Aussagen der Asylsuchenden hinweg. Und ein Beamter des Erkennungsdienstes erklärt, wie die auf den Bildschirm gescannten Fingerabdrücke eines Asylsuchenden minutenlang mit den im Zentralcomputer abgelegten 480'000 Sätzen an Fingerabdrücken verglichen werden.

Neben diese Maschinerie stellt der Film analytische, einem Kommentar verwandte Exkurse: So fragt Flüchtlings-

helfer Peter Zuber nach den Wurzeln des schweizerischen Asylverfahrens, das mit allen zur Verfügung stehenden Mitteln herauszufinden sucht, wer bei der Befragung lügt und das Asylrecht missbrauchen will und damit auch

kein Recht auf Asyl hat. Der Alltag und die berechtigte Angst vor sozialem Abstieg liessen bei schweizerischen Bürgerinnen und Bürgern am unteren Ende der gesellschaftlichen Hierarchie die menschlichen Qualitäten oft verkümmern. Peter Zuber meint dazu: «Ein glücklicher Mensch ist nie rassistisch».

Menschliche Qualitäten lässt uns der Film da und dort auch bei den Beamten erkennen. Pflichtbewusst versuchen sie, ihre Arbeit korrekt auszuführen, so wie dies der sudanese Henker im eingefügten Archivmaterial beteuert. Auch die Flüchtlingsbeamten sind eingeklemmt in ihre Biografie, im System, das ihnen Arbeit und Lebensunterhalt, nicht aber die Umsetzung ihrer Vorstellung von Menschlichkeit garantiert. Den ganzen Zwiespalt menschlichen Verhaltens in einem konkreten System bringt jene

Einstellung auf den Punkt, in der ein Beamter, der sich lakonisch den Titel «Rückkehrorganisator» verleiht, fragt, ob die Kamera noch laufe, weil er sich mit seiner Aussage nicht selber «verbrennen» wolle. Schliesslich wagt er bloss zu sagen, seine Arbeit werde von der Bundesverwaltung hoch eingeschätzt.

«Wir kommen nicht als Bettler, wir bitten bloss um Schutz», sagt ein sudanese Mann, während seine Frau unter der psychischen Belastung zusammenbrechend den Schluss zieht, auf dieser Welt gebe es kein Erbarmen mehr. Nach mehreren Filmen über politisch und wirtschaftlich Unterdrückte in ihren, von Europa weit weg liegenden Ländern, hat Peter von Gunten nun einen Blick auf seine Heimat und ihren Umgang mit Unterdrückten geworfen, die die Fluchtreise bis zur schweizerischen Grenze geschafft haben. So behutsam sich von Gunten unter die Flüchtlinge mischt und mit ihnen nach dem humanitären Bild der Schweiz sucht, so rücksichtslos stellt er die Frage, ob das Recht auf Asyl und der Umgang mit Asylsuchenden eine Frage der Moral oder der Politik, der Gerechtigkeit oder der juristischen Ordnung sei. «They Teach Us How to Be Happy» – der Filmtitel ist dem ironischen Kommentar eines Flüchtlings zum schweizerischen Asylrecht entlehnt – ist ein gleichermassen brisanter wie spannender Film: die dokumentarische Version eines Politthrillers. ■



Er nannte sich

Surava

Ein Film von Erich Schmid

Jetzt auf Video – Bestellschein

Ich bestelle ... Video(s) "Surava".
VHS, 80 Min., pro Stück Fr. 39.-
plus Fr. 3.50 Versand.

Name.....
Strasse.....
Ort.....
Unterschrift.....

Senden oder faxen an:
Redaktion ZOOM, Postfach 147,
8027 Zürich, Fax 01/202 49 33.

MON-DÉSIR

Christliche Pension
CH-6644 Orselina
Ticino
Telefon 091 743 48 42
Fax 091 743 31 02
Fam. P. u. H. Salvisberg

Ferienhotel an sonnigem Südhang
über dem Lago Maggiore
"Die grüne Oase"

Ruhige Lage
Naturpark
Eigener Schräglift



Panorama-Terrasse
Tägliche Abendandachten
49 Betten
Geöffnet ab 1. März bis
Ende Oktober.

Entspannung und Erholung hier,
im heimeligen MON-DESIR.

Mitglied der

VCF HOTELS
Liebenswert - mit Tradition



Festival int. du film de Locarno

Perspectives Suisse:

Compétition

CAPITAINE AU LONG COURS
Bianca Conti Rossini

PESSOA
Heinz Büttler

SCHWARZE TAGE
Benno Maggi

BLUE MOUNTAIN
Thomas Tanner

**MARKUS JURA SUISSE - LE FILS
PRODIGE / DER VERLORENE SOHN**
Edgar Hagen

NACHT DER GAUKLER
Michael Steiner / Pascal Walder

ERHÖHTE WALDBRANDGEFAHR
Matthias Zschokke

LERNEN GLÜCKLICH ZU SEIN
Peter von Gunten

Hors Compétition

FOURBI
Alain Tanner

BESSER UND BESSER
Alfredo Knuchel / Norbert Wiedmer

OH! QUEL BEAU JOUR
Jacqueline Veuve

LES AGNEAUX
Marcel Schüpbach

KRÄUTER UND KRÄFTE
Jürg Neuenschwander

NOEL FIELD - DER ERFUNDENE SPION
Werner Swiss Schweizer

A TICKLE IN THE HEART
Stefan Schwietert

IL GIRASOLE-UNA CASA VICINO A VERONA
Christoph Schaub / Marcel Meili

JEAN ZIEGLER
Ana Ruiz

TAKE OFF FROM THE SAND
Wageh George

Schweizerisches Filmzentrum
Neugasse 6, Postfach, 8031 Zürich, Tel. 01/272 53 30
In Locarno:
im Hof der Sopracenerina, Tel. 091/752 32 24

Unzipped

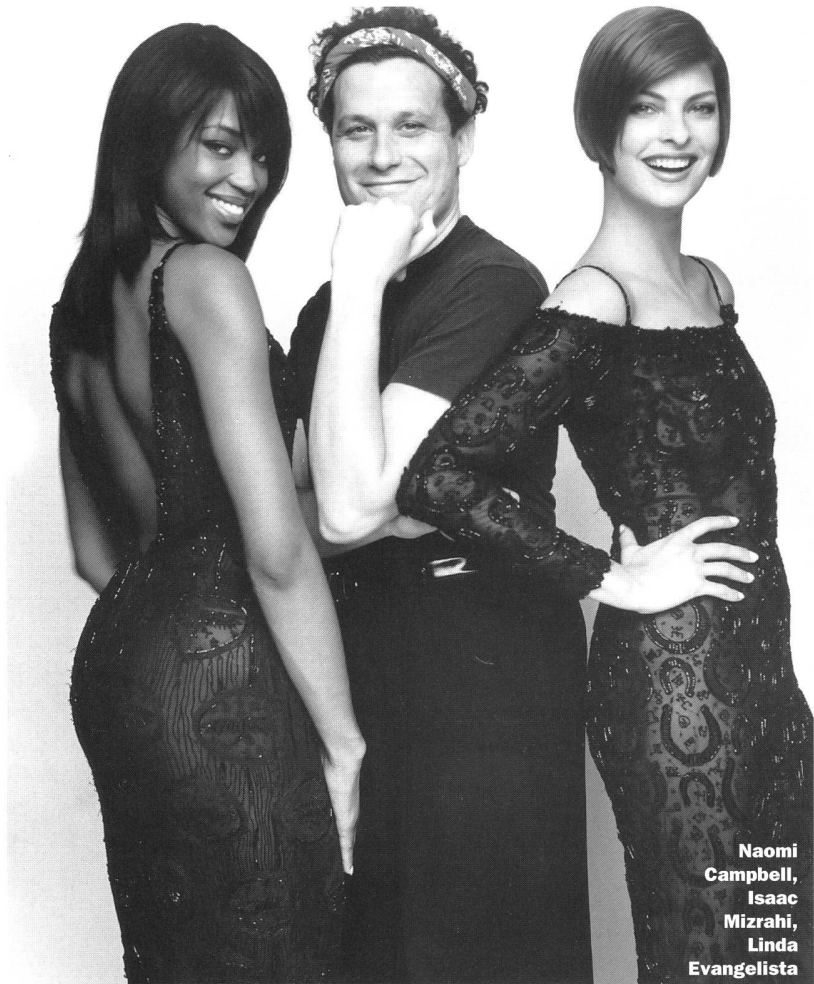
Regie: Douglas Keeve
USA 1994

Daniel Däuber

Hatte letzten Frühling Robert Altman mit dem von sämtlichen Medien vielbeachteten «Prêt-à-porter» (ZOOM 3/95) doch nicht ganz die beissende Satire auf die scheinheilige (Pariser) Modeindustrie abgeliefert, versucht es der amerikanische Regisseur und ehemalige Modefotograf Douglas Keeve auf eine andere Art. In meist verwaschenen, grobkörnigen und oft zittrigen Schwarzweiss-Bildern (Kamera: Ellen Kuras) – dabei jedoch nie in langatmigen Dokumentarismus abdriftend – bringt er uns den New Yorker Modedesigner Isaac Mizrahi näher, ohne uns mit statischen Interviews mit allerlei Mitarbeitern und Bekannten die Laune zu verderben.

Gerade hat der junge Designer die vernichtenden Kritiken für seine letzte Kollektion halbwegs verdaut, als schon die nächste ansteht, mit der er sich wieder einen Platz in der oberen Liga derer verdienen will, die mit wohltrapierten Stoffen die gutbetuchten Kundinnen einzuwickeln pflegen. Collageartig hüpfert die Kamera nun von den Inspirationsquellen (darunter überraschenderweise Robert Flahetys Stummfilm «Nanook of the North» von 1921), ersten Skizzen und Gesprächen mit Beratern über die Anprobe mit Topmodels bis zur pompösen Show vor versammelter Mode-Schickeria. Doch niemals gerät Keeve dabei in Versuchung, sich jenes Stilmittels zu bedienen, das schliesslich auch Altmans Satire den Biss nahm: des Glamours.

Natürlich bezieht auch Mizrahi einen beachtlichen Teil seiner Inspirationen aus Hollywoods Universum der zurechtgestylten Realität, das aufzuzeigen sich «Unzipped» einen lustvollen Spass macht; sei es nun Loretta Young, wie sie in «Call of the Wild» (1935) trotz Frostbeulen mit einwandfreiem Make-up ihrer Feldecke entsteigt, sei es Bette Davis' unnachahmliche Aussprache in «Whatever Happened to Baby Jane?» (1962). Doch der quirlige Mizrahi, der sein störrisches Lockenhaar gern mit einem Band aus Tuch bändigt, bringt



Naomi
Campbell,
Isaac
Mizrahi,
Linda
Evangelista

trotz beträchtlichen selbstdarstellerischen Anflügen auch genug Distanz mit gegenüber dem aufgebauchten Modezirkus.

Auch vor selbstironischen Bemerkungen schreckt er nicht zurück; lieber allerdings parodiert er das leere Geschwafel der Mode-Journaille («that's major!»), die katzenhafte Eartha Kitt oder Albert mit der Komödiantin Sandra Bernhard herum. Wer also eine Anleitung zu Mizrahis Herbst-Kollektion 1994 erwartet, liegt falsch; «Unzipped» greift sich Dialoge, Bilder und Szenen aus dem Entstehungsprozess heraus und mixt sie zu einem leichten, witzigen Cocktail, ohne die Absicht aus den Augen zu verlieren: «Ich war an der Wahrheit überhaupt

nicht interessiert, es ging mir einzig und allein darum, den Geist der Liebe und der Leidenschaft, der von Isaac und der Modewelt ausgeht, auf Zelluloid zu bannen», äusserte Regisseur Keeve.

An der clever inszenierten Modeschau zum hämmernden «Miss Me Blind» von Culture Club gestattet sich der Film dann ganz kurz, nachdem wir die Topmodels Linda Evangelista in ernüchternder Ungeschminktheit und gespielter Hysterie, Naomi Campbell als kindisches Mädchen und Cindy Crawford als wortgewandte Professionelle kennengelernt haben, ein wenig (farbigen) Glamour. So ganz wollen wir uns die Illusion von den schönen, guten Menschen ja auch nicht nehmen lassen. ■

Le huitième jour Regie: Jaco van Dormael Frankreich/Belgien 1996

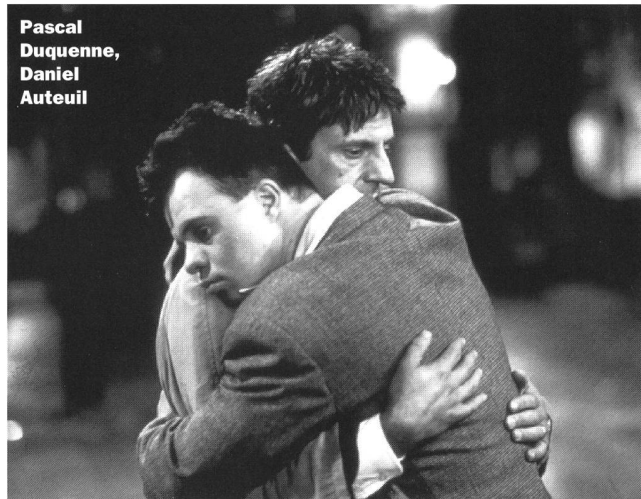
Matthias Rüttmann

In sechs Tagen erschuf Gott die Welt mit allem Drum und Dran. Am siebten Tag ruhte er. Alles war da, die Sonne, die Erde, der Wind, die Musik, die Schallplatte, das Fernsehen und Menschen in allen Farben. Und dennoch sah Gott, dass die Welt noch immer unvollständig war, und so schuf er am achten Tag Georges. Die ersten zehn Minuten macht der gewitzte belgische Filmemacher Jaco van Dormael in seinem neuen Film all das wahr, was er mit seinem ersten langen Spielfilm «Toto le héros» (ZOOM 21/91) vor fünf Jahren offenbart hatte: freches, witziges und zugleich inniges, anrührendes Kino.

Diese ersten zehn Minuten gehören Georges und der Welt, wie er sie sieht. Georges hat einen kurzen, festen Nacken, einen runden, vollen Kopf und borstig abstehendes Haar. Seine Lippen sind auffallend fleischig, die Nase scheint aufgequollen, und die Augen laufen in Schlitzeln zusammen. «Ich weiss nicht, wo ich geboren bin», sagt Georges mit gepresst flüsternder Stimme, «ich glaube, es war in der Mongolei.» Seit dem Tod seiner Mutter lebt er in einem Heim für Behinderte.

Mit der humorvoll liebenswürdigen Eingangssequenz gewinnt ein Film sofort für Georges, der von dem mongoloiden Schauspieler Pascal Duquenne mit Hingabe verkörpert wird. Der Stil, in dem Georges' Welt eingeführt und bebildert wird, ist unverkennbar die Handschrift des Schöpfers von «Toto le héros». Sogleich erinnert man sich an Totos Kindheit, wie dieser die Erwachsenenwelt erklärte, wie er behauptete, sein Bruder Céléstine sei in der Waschmaschine zur Welt gekommen und deshalb wirr im Kopf. Den erwachsenen Céléstine in

«Toto le héros» hatte ebenfalls Pascal Duquenne gespielt. Aus der Nebenrolle ist nun eine Hauptrolle geworden, für die Pascal Duquenne in Cannes gemeinsam mit seinem Filmpartner Daniel Auteuil ausgezeichnet wurden. Die mitreissende Leinwandpräsenz und die emotionale Ausdruckskraft haben ihnen diesen Preis eingebracht.



Pascal Duquenne, Daniel Auteuil

Im Gegensatz zu «Toto le héros» gibt es in «Le huitième jour» zwei Helden. Neben Georges ist Harry (Daniel Auteuil) der «Normale». Er repräsentiert die geordnete, durchorganisierte und geplante Welt, nach deren Kriterien die Plätze in der Schöpfung verteilt werden. Harrys Platz ist in einer Grossbank, wo er lehrt, wie man sich erfolgreich verkauft: «Strengt euch an, euren Klienten zu gleichen. Beobachtet sie. Nehmt ihre Gesten, ihre Haltung und ihre Art zu reden an. Zwei ähnliche Individuen treten leichter in Kontakt als zwei verschiedene. Die Ähnlichkeit fällt nicht auf. Nur der Unterschied schockt.» So wahr und dienlich solche Erfolgsrezepte für die Karriere sein mögen, in Harrys Privatleben haben sie versagt. Statt Frau und Kinder, die ausgezogen sind, wecken Toaster und Strassenzustandsberichte den ehrgeizigen Marketingexperten in seiner gestyl-

ten Villa. Im Vergleich mit Georges poetischer, phantasievoller Welt ist die von Harry so glatt und eintönig, wie die konturlose, abweisende Fassade des Bank-Towers, in dem er arbeitet.

Auf dieser Gegensätzlichkeit von Harry und Georges baut das Szenarium auf. Damit die beiden in Kontakt treten können, müssen die Unterschiede über-

wunden werden, was Anlass für viel Situationskomik schafft – Filme wie «Rain Man» oder «Forrest Gump» (ZOOM 10/94) standen offenbar Pate. «Es ist der Zusammenstoss zweier Welten», beschreibt van Dormael die Begegnung. «Der Zusammenstoss zwischen Ordnung und Anarchie, zwischen Vernunft und Verrücktheit, zwischen dem Clown und dem dummen August. Es ist ein Paar im Stil von Laurel und Hardy.»

Was die beiden von Anfang an verbindet, ist ihre Einsamkeit. In der Verlassenheit einer stürmischen Nacht, auf offener Landstrasse stolpert der aus dem Heim ausgerissene Georges vor Harrys Auto. Alle Versuche, den sonderbaren Kerl loszuwerden, scheitern. Georges ist für Harry eine unberechenbare Urgewalt, an der die Lebenslügen und -strategien zerbrechen. Harry hat gelernt, seine Gefühle und Launen zu beherrschen. Georges kann nicht anders, als ihnen nachgeben. Gegenüber den Ansprüchen der Gesellschaft ist Georges der Behinderte, gegenüber dem Leben ist es aber Harry.

Georges klammert sich anfänglich eigennützig und wie ein ausgehungertes Tier an seinen unfreiwilligen Gastgeber. Erst als er merkt, dass Harry vielleicht noch einsamer als er selbst ist, lässt er ab, eine Freundschaft zu erzwingen. Harrys Faszination schlägt dabei um in Achtung

für den Sonderling, in dessen geheimnisvoller Welt er seine wahren Bedürfnisse entdeckt. Schliesslich flüchtet er mit Georges und den andern Heiminsassen, und einen kurzen Tag lang feiern alle zusammen die Narrenfreiheit, bevor die Gesellschaft dem Treiben ein Ende setzt. Die Verrückten werden wieder versorgt, und nur Harry und Georges gelingt es, sich den Ordnungshütern zu entziehen.

So verklärt sich die Geschichte ins Märchenhafte. Hätte van Dormael nicht eine Erzählweise gewählt, die bewusst augenzwinkernd und fabulierfreudig die Realität durchbricht, müsste ein grosses Fragezeichen hinter den Schluss gesetzt werden. So fällt es etwas kleiner aus. Leider krankt das Szenario an der zu durchschaubaren Charakterisierung und Entwicklung von Harry. Der Figur fehlt die Tiefe, das Lebendige. Sie bleibt weitgehend ein Konstrukt, das in Funktion zu der ausdrucksstarken Persönlichkeit von Georges erfunden ist und sich nah am Klischee bewegt. Ein Grund dafür

liegt in der unentschiedenen Erzählperspektive. Mit Erfolg hat van Dormael in «Toto le héros» den exzentrisch subjektiven Blick von Toto absolut gesetzt. In «Le huitième jour» liegen dagegen zwei Erzähler im Clinch. Ganz deutlich wird Georges als Erzähler eingeführt und seine Perspektive lenkt anfänglich den Zuschauer. Doch dann kommt mit dem Blick auf Harry eine zweite, äussere Perspektive dazu. Die Ironie, mit der Harrys Alltag geschildert wird, entspringt nicht der Wahrnehmung von Harry, sondern verweist auf einen Dritten, den Autor des Films. Georges hat seine eigene Schöpfungsgeschichte, seine Innenwelt, die sich in Bildern auslebt. Harry dagegen fehlt diese Dimension, er wird fast ausschliesslich als ein Produkt seiner Aussenwelt im Film behandelt. Damit vergibt van Dormael die Chance, eine echte, gleichwertige Begegnung zwischen zwei Welten stattfinden zu lassen.

«Le huitième jour» sei kein Film über Mongoloide, sagt Jaco van Dormael.

Aber er wäre glücklich, wenn die Leute nach seinem Film beim Anblick eines Mongoloïden sagen würden: «Toll, ein Mongoloïder!» Dank dem hervorragend agierenden Pascal Duquenne öffnet sich dem Zuschauer eine ungewöhnliche Welt. Daraus bezieht der Film seinen Charme, seinen Humor und seine Warmherzigkeit. Es steckt eine Liebe zum Leben darin, die ansteckend wirkt, die Lust macht, die einengenden Bahnen zu sprengen, auf die einen der Alltag immer wieder führt. Ohne die Situation der Behinderten zu beschönigen, verweist der Film auf den Reichtum des Andersartigen. Van Dormael ist besetzt von dem Glauben an das Gute im Menschen und an die Möglichkeit, sich zu wandeln und das Gute zu verwirklichen. Die Botschaft ist klar, und weil sie so sympathisch vermittelt wird, verführerisch. Sie weckt den Wunsch, in die verplante Sieben-Tage-Woche einen achten Tag einzuführen. Einen Tag für Georges! ■

Inserat



Filme, die überzeugen. Wir wählen sie aus.

**Brot für alle, Caritas Schweiz, Fastenopfer, HEKS, KEM,
Missio, Bethlehem Mission, Schweizer Kapuzinerprovinz,
Weisse Väter**

Verleih / Verkauf: ZOOM Film- und Videoverleih, Tel. 031 / 301 01 16

The Celluloid Closet

Regie: Rob Epstein, Jeffrey Friedman
USA 1995

Michael Lang

Wenn es Hollywood über die Jahrzehnte hinweg beliebte, schwule Männer oder lesbische Frauen in seinen Filmen aufscheinen zu lassen, dann hatten diese Charaktere nicht selten etwas Behindertes an sich. Homosexualität musste schliesslich als Seuche, als Krankheit wahrgenommen werden, ihre Repräsentanten konnten demnach kaum mehr sein als perverse Monster, elendig-sterbende Märtyrer, bare Witzfiguren: Sharon Stone in «Basic Instinct» (1991) steht auf Frauen, trägt aber psychopathische Züge, der Edelschwule Tom Hanks wird in «Philadelphia» (1992) mit der Geissel Aids bestraft, Scherzkeks Robin Williams gibt in «The Birdcage» (1996) die Tunte so, wie es sich nur Heteros ausmalen können. Der rosarote Liebe offenbart sich im Hollywoodfilm natürlich neben diesen Klischeeformen auch differenzierter, sprich verklemmter. Verdeckte Anspielungen, verschlüsselte Spielarten sind auszumachen, wurden trotz Repressionen von freidenkenden, raffinierten Drehbuchautoren in die Filmhandlungen hineingeschmuggelt. Und das nicht selten an argwöhnischen, puritanischen Produzenten oder Zensurbeamten vorbei. Oder an den empfindlichen Stars selbst,

die um ihren Ruf fürchteten. Künstlerische Zivilcourage im Bereich des Allzumenschlichen wollten sich vorab in den fünfziger und sechziger Jahren viele Schauspieler nicht zumuten und auf dem heiklen Feld der gleichgeschlechtlichen Liebe schon überhaupt nicht.

Dass es gerade im Artistenzirkus Hollywood seit jeher reichlich Damen und Herren gab und gibt, die privat keineswegs hetero waren und sind, das ist spätestens seit dem unwürdigen Aids-Tod des Kino-Frauenhelden an sich, Rock Hudson (1985), ein offenes Geheimnis. Es war also an der Zeit, dass sich kompetente Kenner der Szene aufmachten, in filmischer Form abzuhandeln, was es mit den Schwulen und Lesben leinwandbreit tatsächlich auf sich hat. Als Basis für diese anspruchsvolle, aufwendige, spannende Recherche diente das Buch «The Celluloid Closet: Homosexuality in the Movies» (erschienen 1981) des 1991 an Aids verstorbenen Filmhistorikers Vito Russo. Seine Beziehung zu den erfolgreichen Dokumentarfilmern Rob Epstein und Jeffrey Friedman («The Times of Harvey Milk», 1985; «Common Threads: Stories from the Quilt», 1990) führte ab Mitte der achtziger Jahre dazu, das ehrgeizige Projekt zu entwickeln. Das Resultat ist der



Marlene Dietrich

Kinofilm «The Celluloid Closet», ein kecker Streifzug durch die schwul-lesbische amerikanische Filmgeschichte seit ihren Anfängen. Aus über 100 Werken haben die Autoren Beispiele herausdestilliert, mit Originalaussagen von Autoren und Schauspielern ergänzt, mit einem übergreifenden Kommentar des Schriftstellers Armistead Maupin («Tales in the City») versehen.

Was dabei herauskam, ist eine schwungvolle Clip-Kompilation, ein bei aller Ernsthaftigkeit, bei allem Respekt vor dem Thema augenzwinkernd inszeniertes Lehrstück über den seltsamen Umgang der US-Filmindustrie mit zwar attraktiven, aber tabubeschwerten sexuellen Minoritäten. Verfahren wurde dort gemäss dem Motto: Hollywood lehrte normalempfindende Leute, was sie über Schwule denken sollen, und sagte den Schwulen selber, was sie von ihresgleichen zu halten haben!

Der Bilderbogen reicht also weit zurück, bis ins erste Jahrzehnt dieses Jahrhunderts. Dort sieht man zum Beispiel Charlie Chaplin in «The Floorwalker» (1916) als frisierende Schwuchtel. Aber «The Celluloid Closet» streift auch durch die besonders diskriminierenden dreissiger Jahre, wo der Zensurpapst Will H. Hays seinen ersten *Production Code* erliess oder *The Catholic Legion of Decency* aktiv



Doris Day, Rock Hudson

wurde. Aus den Beispielen von «Morocco» (1930) mit Marlene Dietrich, «Queen Christina» (1933) mit Greta Garbo, «Call Her Savage» (1932) mit der wohl ersten filmischen Gay-Barszene überhaupt, Hitchcocks «Rebecca» (1940) und «Rope» (1948) oder John Hustons «The Maltese Falcon» (1941) wird klar ersichtlich, wie Autoren mit Raffinesse und Schlitzohrigkeit die Moralapostel auszutricksen imstande waren.

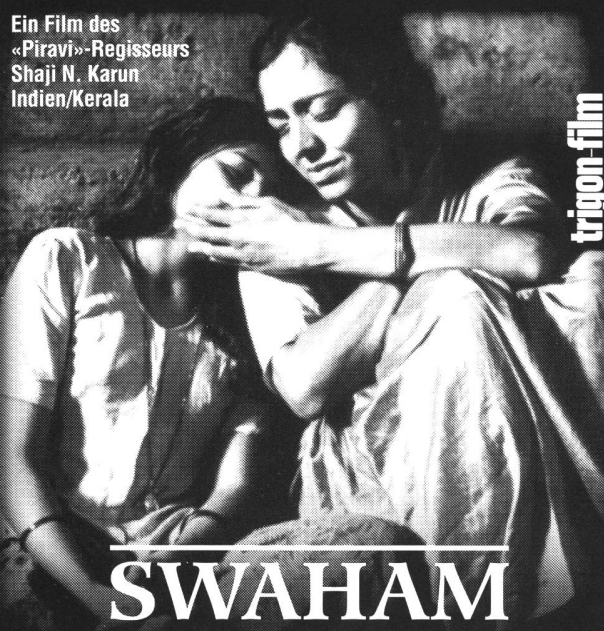
Weiter führt der *tour d'horizon* in die vierziger, fünfziger, sechziger Jahre, mit sehr entlarvenden Blicken auf Filme wie «Rebel without a Cause» (1955) oder die Paarszenen zwischen Tony Curtis und Laurence Olivier im Historiendrama «Spartacus» (1960), in «Ben Hur» (1959) oder Howard Hawks' Western «Red River» (1948). Manches, was Epstein und Friedman hier zutage gefördert haben, ist für ergötzliche Aha-Erlebnisse gut. Das Publikum erkennt da und dort erst bei ganz genauem Hinsehen, dass sich hinter dem vermeintlich Normalenganz anderes versteckt! «The Celluloid Closet» hält sich, um Missverständnissen vorzubeugen, fast durchgehend an den «echten», an den bekannten, populären Hollywoodfilm. Das bewusstseinsfördernde, unabhängige Kinoschaffen wird also bewusst ausgeklammert. Demzufolge fehlen in «The Celluloid Closet» wichtige Autorennamen wie Kenneth Anger, Jacky Smith, Andy Warhol und andere. Man mag diese Absenzen bedauern, aber man sollte sich im selben Zug freuen am Auftauchen von progressiven Regisseuren wie Stephen Frears («My Beautiful Laundrette», 1985), Gus Van Sant («My Own Private Idaho», 1990) oder Todd Haynes («Poison», 1990).

Zu den unbestreitbaren Qualitätsmerkmalen von «The Celluloid Closet» gehört aber auch die formale und dramaturgische Leichtigkeit, mit der Verpöntes, Verdrängtes, Verteufeltes vorgeführt wird. Momente von Peinlichkeit stellen sich nie ein, einige kräftige Überraschungsmomente sind aber garantiert und damit auch die Erkenntnis: Im Kino ist immer manches anders als im wahren Leben. Dass aber sogar im scheinbar wohlvertrauten Kino einiges ganz anders gemeint ist, als es dem aufmerksamen Betrachter jahrzehntelang erschienen ist, das machen uns Epstein und Friedman klar. Auf charmante, intelligente Weise notabene, ganz ohne hollywoodianische Scheuklappen. Dieser Dokumentarfilm wird somit zum filmhistorischen Akt, zum Lehrstück über die oft verlogenen Mechanismen der Hollywood-Maschinerie einerseits, aber auch zur famosen Sozialstudie und vor allem zum erfrischenden Plädoyer für einen entspannteren Umgang mit Menschen, die anders lieben, als es moralinsaure Konventionen vorschreiben. Nachtrag: Wie irritierend «The Celluloid Closet» für Hollywood trotz bester Kritiken ist, zeigt die Tatsache, dass er – ganz im Gegensatz zum hochgejubelten Aids-Melodrama «Philadelphia» – nicht für die Oscar-Auszeichnung nominiert worden ist. ■

EN COMPETITION - SELECTION OFFICIELLE - CANNES

MIT SWAHAM BEGINNT DAS KINO NEU ZU ZÄHLEN

Ein Film des
«Piravi»-Regisseurs
Shaji N. Karun
Indien/Kerala



trigon-film


SWAHAM

Die Geschichte einer Familie, die zur Geschichte von uns allen wird.

Von berückender Schönheit, phantastischer Musik und eindringlicher Kraft. *Le Monde*

Valerie Solanas, die Frau, die auf Andy Warhol schoss und sein Leben für immer veränderte.

Lili Taylor Stephen Dorff Jared Harris
Beste Schauspielerin
Sundance 1996



★★★★

Provokativ
Bewegend
Humorvoll
Brillant

I SHOT ANDY WARHOL
Ein Film von Mary Harron

ORION *Kenneth Golding* Spezialausstattung DO NOT REMOVE FRENETIC

Jetzt im Kino

Kreativ

Das Digital Power Production System.

sein.

schaft Zeit

Statt warten.

für mehr Kreativität.

Zeit ist kostbar. Besonders die kreative Zeit.

Mit dem neuen Digital Power Production System von Sony können Sie kreativ sein, ohne Zeit zu verlieren.

Digital Power Production: Einzigartiges Hybrid-Editing mit der EditStation™. Dazu die neue Kamera mit digitaler Signalverarbeitung. Und eine ganze Reihe von DVCAM™ Videorekordern. **DVCAM™**

Signalübertragung von Band auf Festplatte mit vierfacher Geschwindigkeit. Background-Uploading mit normaler Geschwindigkeit bei gleichzeitigem Bearbeiten von Grafiken und Titelanimationen.

Hochwertige Effekte wie Captions, Keys, Wipes, Mischen, 2D- und 3D- Effekte sind selbstverständlich – und alles in Echtzeit natürlich.

Das revolutionäre ClipLink™ System speichert Indexbilder bereits beim Dreh. Sie schneiden damit Ihr Videomaterial visuell nach Bildern und nicht wie bisher nach Zeitcode-Werten.

Und dank unserem engagierten Support-Center verschwenden Sie Ihre kreative Zeit auch nicht mit der Technik. Ihr Anruf genügt.

Sie wollen kreativ sein statt warten? Dann warten Sie nicht länger. An der IBC '96 in Amsterdam (12.-16.9.) können Sie sich erstmals überzeugen lassen, was effiziente und kreative Videoproduktion bedeutet. Mit dem Digital Power Production System von Sony.

DIGITAL
POWER
PRODUCTION



Ich kann überhaupt nicht mehr warten. Senden Sie mir bitte Unterlagen zum Digital Power Production System von Sony.

Name/Vorname _____

Firma _____

Straße/Nr. _____

Ort/PLZ _____

Tel. _____

Coupon einsenden an: Sony (Schweiz) AG, Broadcast & Professional, Rütistrasse 12, CH-8952 Schlieren oder per Fax an 01/733 31 43

Conte d'été

Regie: Eric Rohmer
Frankreich 1996

Matthias Rüttimann

Die Jahreszeiten rücken voran. «Conte d'été» ist die dritte Episode in Eric Rohmers Zyklus «Contes des quatre saisons». Die saisonale Zuordnung der Filme ist wesentlich eine thematische. Der «Frühling» handelte von der Versuchung, der «Winter» vom Warten, und der «Sommer» fokussiert die Zeit der Ferien als eine offene, spielerische Zeit.

Rohmer liebt es, seine Filme durch Gegensätze, Ähnlichkeiten und Symmetrien in Beziehung zueinander zu bringen. «Conte d'hiver» hatte mit Erinnerungen an einen Sommer begonnen. Félice hatte in ihren Ferien am Atlantik ihre grosse Liebe getroffen, auf die sie fünf Jahre später im winterlichen Paris noch immer wartet. «Conte d'été» kehrt zu diesem Sommer zurück, an dieselbe bretonische Atlantikküste mit ihrer Badeferienstimmung. Stand damals eine Frau zwischen drei Männern, so rückt die sommerliche Variante einen Mann in den Mittelpunkt, den drei Frauen umkreisen. Alle vier sehr jung, sehr undefiniert gegenüber dem Leben und ohne klares Ziel vor Augen.

Gaspard (Melvil Poupaud) ist ferienhalber nach Dinard gekommen. Er gibt vor, auf seine Freundin Léna (Aurélia Nolin) zu warten. Die Zeit vertreibt er sich mit Flanieren und Gitarrespielen. Am Strand lernt er die Ethnologiestudentin Margot (Amanda Langlet) kennen. In langen Spaziergängen und ausgiebigen Gesprächen tändeln sie mit der Gelegenheit einer Ferienromanze, ohne jedoch wirklich darin voranzukommen. Ohne Umschweife macht sich die mehr sinnlich veranlagte Solène (Gwenaëlle Simon) an den großen, dunkellockigen Jungen heran und erklärt ihn zu ihrem Sommerliebhaber. Geschmeichelt ob dem unerwartet und mühelos zugefallenen Glück – gerade erst hat er Margot geklagt, dass er bei Frauen keine Chance habe –, lässt sich Gaspard vorsichtshalber auf das Angebot ein. Da taucht aber Léna doch noch auf und bringt dem unentschlossenen Musiker sein diffuses Uni-



Melvil
Poupaud,
Amanda
Langlet

versum von Idealen, Vorstellungen und Wünschen restlos durcheinander. Wie das Meer unter dem Einfluss der Gezeiten pendelt Gaspard scheinbar willenlos zwischen den drei unterschiedlichen Frauen hin und her, vor und zurück. Zuletzt hat er allen dreien denselben Ausflug versprochen und dem ungeschickten Hasardeur bleibt nur noch die Flucht.

Es bereitet grosses Vergnügen zu sehen, wie dieser unerfahrene Junge von den jungen Frauen mit ihren ebenfalls noch unklaren Bedürfnissen umgarnt und bedrängt wird. Und man staunt, wie es dem 76jährigen Rohmer gelang, den Nerv des Jungseins so lebendig und genau zu treffen. In einem Interview gegenüber den «Cahiers du cinéma» hat Rohmer bekannt: «Dieser Film ist der persönlichste. Alles in ihm ist wahr. Entweder sind es Dinge, die ich in meiner Jugend selbst erlebt habe, oder solche, die ich beobachtet habe.» Und Melvil Poupaud verrät, das er sich für die Interpretation seiner Rolle, zu der er kaum Hinweise erhalten habe, ganz durch die Persönlichkeit Rohmers habe inspirieren lassen.

Wie oft bei Rohmer wirkt der Film ein bisschen aus der Hüfte geschossen. Die Belanglosigkeit der Orte (Strand, Meer, Bistro und wieder Strand) ist kaum zu überbieten. Das Licht ist meist dasselbe etwas fade dunstige Nachmittagslicht ohne Schatten. Um jeden

Postkarteneffekt zu vermeiden, verwendete seine Kamerafrau Diane Baratier Cooksche Objektive, die weniger gestochene Farben ergeben. Die Einstellungen sind Variationen dazu, wie zwei sprechende Personen ins Bild gesetzt werden können. Dabei fällt auf, dass für einen Film von Rohmer die Kamera aussergewöhnlich viel bewegt wird. Dies begründet einmal die Notwendigkeit, um einen natürlichen Ton zu erhalten, mit den spazierenden Paaren in Hörweite bleiben zu müssen. Zum anderen ist das bewegte Bild Ausdruck von Gaspards ungestimmtem Welt- und Selbstbild.

Gaspard ist vielleicht Rohmers rätselhafteste Figur. Einen Moment hat man ihn in Verdacht, dass er sein Spiel hinterlistig treibe, um dreifach zu profitieren. Aber die Komödie, die sich daraus ergäbe, bleibt auf halbem Wege stecken. Denn Gaspard weiss wirklich nicht, wer er ist und was er will. Da Gaspard noch jung ist, haftet dieser Unwissenheit keine besondere Schwere an. Im Spiel erprobt er vielmehr seine vage Identität.

In «Conte d'hiver» und «Le rayon vert» (1985) haftete den Sommerferien etwas Magisches an, hier sind sie eher von der leichten, ernüchternden Art. Rohmer: «Ich hatte Lust, Ferien zu zeigen, die zu nichts führen. Ferien, die eine Lücke, einen Moment des Nicht-Seins beinhalten, was dem Sommer gut entspricht.» ■

Swaham

Regie: Shaji N. Karun
Indien/Kerala 1994

Robert Richter

Die Übersetzung eines Filmtitels kann grundfalsche Fährten legen. Solches tut die von Filmfestivals verbreitete Übersetzung von «Swaham» mit «Schicksal». Wer sich mit diesem Titel im Hinterkopf auf die traurige Familienchronik einlässt, mag darin eine bildgewordene Schicksalsgläubigkeit erkennen, welche die Vorstellung vieler von der Lebenshaltung in Ländern grosser Armut bestätigt. Brennpunkt des Films ist aber nicht die Schicksalsergebenheit, sondern der gesellschaftliche Ist-Zustand, zementiert von einer verhängnisvollen Legierung aus politischer und wirtschaftlicher Macht. Gefangen sind in diesem Ist-Zustand alle Menschen des Films, die Shaji N. Karun mit dem Titel «Swaham» als «die Meinen», als seine ihm nahestehenden Mitmenschen bezeichnet. Ihnen schenkt er über die aufrichtige und poetisch geklärte Beschreibung der gesellschaftlichen Verhältnisse die Fähigkeit, in der Realität Visionen wahrzunehmen.

Im südindischen Kerala singen, kochen und lachen Ramayyar (Haridas), Annapoorna (Aswani) und ihre beiden Kinder. Das gemietete Haus ist Ort ihres Lebens, des Wohnens, des Arbeitens und der Begegnung mit Mitmenschen. Hier betreiben sie ein bescheidenes Restaurant, das wie eine Imbissstube aussieht, aber mit der Hingabe geführt wird, wie sie einen Gasthof auszeichnet. Die aus Holzstäben gefügten, offenen Aussenwände der Gaststube lassen Licht und Luft frei zirkulieren, so wie ihre Familienkneipe allen offensteht, vom Bahnhofsvorsteher über den Viehhändler bis zum aussätzigen Bettler.

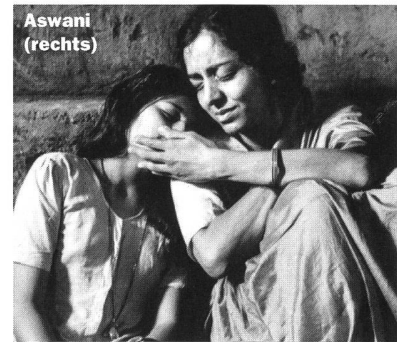
Diese Harmonie erleben wir nur in der Erinnerung der Frau und Mutter. Denn der Film beginnt mit dem Tod Ramayyars; mit weit offenen Augen japst er ein letztes Mal nach Luft. Ramayyars Tod bringt die Wende im Leben seiner Frau und seiner Kinder, eine Wende von lebensfroher Farbigkeit zu ödem Schwarzweiss. Die soziale Hierarchie und vor allem die Macht des Leben ein-

engenden Geldes stürzen Witwe und Halbwaisen in eine ausweglose Spirale nach unten, die ihrer Würde das Genick brechen wird. So wie die Ratte im Teig ertrank, wo sie Nahrung zu finden hoffte, werden Annapoorna, ihre Tochter und ihr Sohn Kannan (Sarath) auf der Suche nach letzten Überlebensebenen von der gesellschaftlichen Situation ertränkt werden.

Annapoorna, die mit Brechts Mutter Courage verglichen wurde, versucht zu halten, was sie zusammen mit ihrem Mann aufgebaut hat. Trotz Hilfe von verschiedener Seite misslingt dies. Das Restaurant wirft nach Ramayyars Tod zu wenig ab, Annapoorna sieht sich gezwungen, Kuh und Kalb zu einem Spottpreis zu verkaufen, und schliesslich muss die Familie das Haus verlassen, weil der Besitzer unter dem sozialen Druck steht, seiner Tochter eine gute Mitgift bereitzustellen. Annapoorna setzt ihre letzte Hoffnung auf den Sohn, der auf Empfehlung des Bahnhofsvorstehers und eines Unteroffiziers einen Platz in der Armee finden und die Familie ernähren soll.

Das Erschreckende an «Swaham» ist nicht, dass alle Versuche scheitern, sondern dass Shaji N. Karun keine «bösen» Figuren in seine Geschichte einbaut, auf die wir unsere Entrüstung und Wut bequem projizieren könnten. Die «Schuldigen» bleiben unsichtbar; unsere Augen können das «Böse», das Annapoorna Steine in den Weg legt, nicht wahrnehmen. Erst der Zustand des Trauerns, in den uns «Swaham» gut zwei Stunden bannt, verschafft diese Klarsicht.

«Swaham» wäre noch kein Meisterwerk des indischen Filmschaffens, besässe der Film bloss diese, ohne «böse» Figur funktionierende Geschichte, die von einem unseren Intellekt fordernden politischen Scharfsinn geprägt ist. Shaji N. Karuns Komposition – und darin liegt die Qualität des Films – spricht gleichermassen unser Denken wie auch unsere Sinne und Emotionen an. Jedes



Aswani
(rechts)

Bild, jedes Geräusch und jeder Ton ist höchst präzise komponiert und phrasiert und versieht im Ablauf des Films vielmals die Funktion, die Ereignisse in einen geschlossenen Atembogen zusammenzufügen und assoziativ Querbezüge zu schaffen. So arbeitet das in seiner Découpage perfekte Drehbuch mit wiederkehrenden Motiven, allen voran die Blicke von einem Menschen zum andern und über zeitlich und räumlich weit auseinanderliegende Situationen hinweg. Gegenwart und Erinnerung, Realität und Vision werden durch den lyrischen Bilderfluss überwunden und assoziativ erhellend nebeneinandergestellt. Hinzu kommen Motive wie Feuer und alle Sorgen überstrahlendes Sonnenlicht oder die Holzstäbe der Hauswände, die einmal Offenheit, ein andermal Gefängnis versinnbildlichen. Und der Kameraarbeit von Hari Nair hat es Shaji N. Karun zu verdanken, dass diese aus dem alltäglichen Lebensumfeld herausgeschälten Motive sich in der Montage verdichten und in ihrer Bedeutung variieren liessen.

Eine Aufforderung ans Publikum ist die letzte Einstellung. Isoliert und alleingelassen in schwarzer Umgebung schlürft Annapoornas Tochter ein Getränk. «Sei still», fährt eine Stimme dazwischen, als könnte der Ist-Zustand sprechen, und wir wissen, dass die Tochter nicht die geringste Chance auf etwas wärmendes Sonnenlicht und auf Selbstbestimmung haben wird, solange wir den Ist-Zustand dulden. ■