

Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 50 (1998)
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>

The Rainmaker

Der Regenmacher

Regie: Francis Ford Coppola
USA 1997

Franz Ulrich

Die sechste Verfilmung eines John-Grisham-Romans, einer David-und-Goliath-Geschichte im Gerichtssaal, wie Hollywood sie ähnlich schon zu Dutzenden produziert hat, erweist sich in der routiniert-soliden Inszenierung von Francis Ford Coppola überraschend frisch und spannend. Dabei geht es Coppola nicht einmal in erster Linie um den Thrill, sondern um eine Story mit sozialem Hintergrund, um Machenschaften eines mächtigen Versicherungskonzerns und um eine (reichlich globale) Kritik am amerikanischen Rechtssystem.

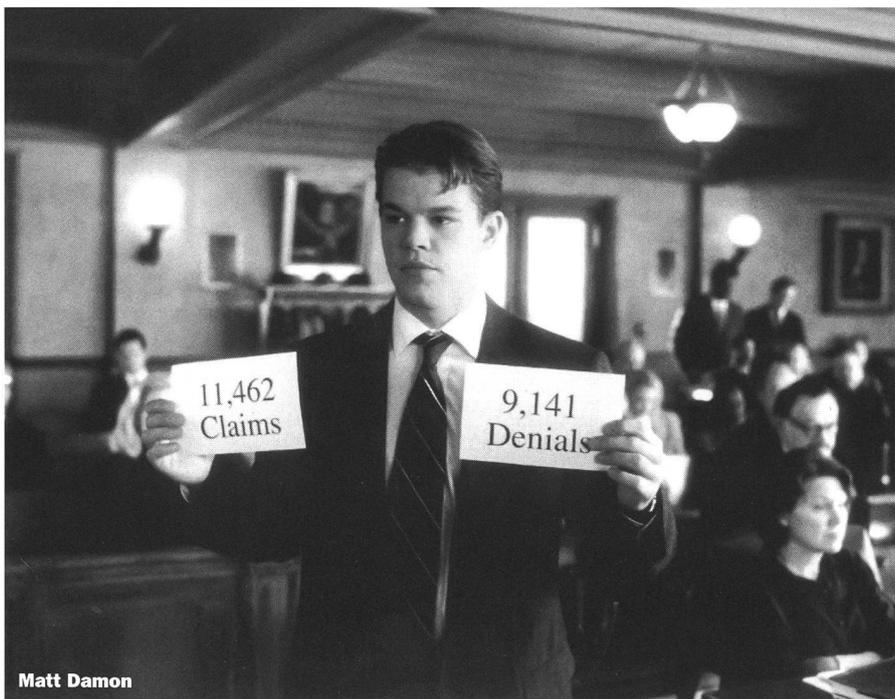
Im Mittelpunkt der Geschichte mit einem Hauptstrang und zwei Nebensträngen, steht Rudy Baylor (Matt Damon), ein ehrgeiziger Rechtsstudent in Memphis, der ein Star-Anwalt werden möchte, ein sogenannter «Regenmacher», dem wohlhabende Klienten nur so zuströmen. Da er einen Job braucht, um sein Leben bis zum Staatsexamen fristen zu können, sucht er die Kanzlei Bruiser Stones (Mickey Rourke) auf, eines zwie-

lichtigen Anwalts mit Kontakten zur Unterwelt und Besitzer eines Striplokals. Stones Spezialität sind Versicherungsfälle. Er engagiert Rudy auf prozentualer Basis und stellt ihm den erfahrenen Assistenten Deck Shifflet zur Seite (Danny DeVito in seiner besten Rolle seit langem). Shifflet ist, obwohl mehrmals durch die Anwaltsprüfungen gerasselt, ein mit allen Wassern gewaschener Spürhund und versorgt – eine Art Sancho Pansa der Justiz – Rudy, der schon bald in Spitälern herumsitzt, um Unfallopfer aufzureissen, mit jeder Menge Ratschläge und sarkastisch-witzigen Bemerkungen.

Rudy kümmert sich ausserdem um Fälle, die er sich zum Teil bereits früher gesichert hat: Donny Ray (Johnny Whitworth), ein an Leukämie erkrankter junger Mann aus mittelloser Familie, dessen Versicherung sich weigert, die Kosten der lebensrettenden Therapie zu bezahlen; die scheue Kelly Rider (Claire Danes), die von ihrem Gatten brutal misshandelt wird; und schliesslich die schrullige Miss

Birdie (Teresa Wright), deren Sohn und Schwiegertochter die alte Dame für unmündig erklären wollen, um an ihr Erbe heranzukommen. Ins Zentrum rückt schliesslich der Fall von Donny Ray, der während der Verhandlungen mit der Versicherung stirbt. Rudy, der inzwischen das Staatsexamen erfolgreich bestanden hat, vertritt die Familie des Toten im Prozess gegen den mächtigen Versicherungskonzern. Unerfahren wie er ist, glauben die Versicherungsanwälte, an ihrer Spitze der zynische, arrogante Leo F. Drummond (ein brillanter Jon Voight), mit Rudy leichtes Spiel zu haben. Ihre Rechnung scheint zunächst aufzugehen, aber nachdem ein neuer Richter (Danny Glover) den Vorsitz übernommen hat und Geduld und Verständnis hat für den jungen Anwalt, der sich öfters in Formalitäten verheddert, gelingt es Rudy, die üblen Machenschaften des Konzerns, dem der *shareholder value* wichtiger ist als die Verpflichtungen gegenüber den Versicherungsnehmern, zu beweisen. Wie nicht anders zu erwarten, findet Rudy auch für Miss Birdie und Kelly Lösungen, wobei sich zur letzteren nicht nur berufliche Beziehungen entwickeln ...

Obwohl nicht frei von Klischees und Stereotypen, fesselt «The Rainmaker» dank der gerechten, abwechslungsreichen und unaufdringlichen Regie und dem hervorragenden Darstellerensemble, das Höchstleistungen erbringt. Coppola zeigt sich in Topform, allerdings nicht auf der Linie seiner gigantomanen Superproduktionen von «Apocalypse Now» bis «Bram Stoker's Dracula», sondern eher auf jener von «The Conversation» und den «Godfather»-Filmen, allerdings – bis auf eine Szene – ohne die Gewaltexplosionen der letzteren. ■



Matt Damon

Wag the Dog

Regie: Barry Levinson
USA 1997

Hans Messias

«W

edle den Hund», das bedeutet der enigmatische Titel von Barry Levinsons neuestem Film, denn «wenn der Schwanz cleverer als der Hund wäre, würde er mit ihm wedeln». Um umgekehrte Verhältnisse geht es also, um eine auf den Kopf gestellte Welt. Es geht um Macht und die Frage, wer letztlich am längeren Hebel sitzt, wer der Realität seine eigene Wirklichkeit diktieren darf. Als Levinsons Projekt Anfang 1997 in Angriff genommen und in nur 29 Drehtagen realisiert wurde, mag den meisten Beteiligten die Geschichte wie ein zynisches Planspiel mit einem ahnungsvollen Blick hinter die Kulissen der politischen Macht vorgekommen sein. Knapp ein Jahr später, angesichts der losgetretenen Sexaffäre um US-Präsident Bill Clinton und des Irak-Konflikts, haben sich Wirklichkeit und Fiktion zu eben jener Melange vermischt, die in «Wag the Dog» lustvoll angeprangert und vorgeführt wird.

Elf Tage vor der Wiederwahl steckt der amerikanische Präsident (Michael Belson) in der Klemme. Eine Sexaffäre mit einer Schülerin, ein dreiminütiges Tête-à-tête im *Oval Office*, wird ihm nachgesagt, sorgt für Schlagzeilen und mindert seine Chancen. Der Krisenstab ist wie gelähmt, doch als Conrad Brean (Robert De Niro) zum Berater der Mannschaft berufen wird, ändert sich die Sachlage ebenso wie die Stimmung im Präsidentenlager. Zeitgewinn und Ablenkung sind dringend nötig. Und was



Dustin Hoffman
Anne Heche
Robert De Niro

könnte besser von den kleinen Schmutzdelgeschichten ablenken als eine wirklich schmutzige Geschichte: ein Krieg beispielsweise. Brean ist in seinem Element, erfindet einen geheimnisvollen B-3-Bomber, eine albanische Kofferatombombe, eine albanische Kommandoeinheit in Kanada, die es auf Washington abgesehen hat. Geschickt werden diese Meldungen an die nachrichtenlüsternen Medien vermittelt, und angesichts dieser existenzbedrohenden Lage der Nation hat der Präsident natürlich besseres zu tun, als der Öffentlichkeit über Sexaffären Rede und Antwort zu stehen: Er, der über die ganze Geschichte telefonisch auf dem Laufenden gehalten wird, erklärt Albanien den Krieg.

Doch ein Krieg ohne Medienpräsenz ist spätestens seit dem Golfkrieg undenkbar, und so geht Breans Plan in die zweite Phase. Mit Stanley Motss (Dustin Hoffman) ist rasch ein ebenso hilfsbereiter wie von sich eingenommener Hollywood-Produzent ge-

funden, der mit seinem Stab eine Medienkampagne entwickelt und die ersten Bilder eines vor dem mordenden Mob fliehenden albanischen Mädchens nebst Kätzchen liefert. Winifred Ames (Anne Heche), die Präsidentenberaterin, die dem Ränkespiel anfänglich verständnislos gegenüber stand, kommt nun auf den Geschmack und die drei Verschwörer wittern, dass sie in der Lage sind, Weltgeschichte zu schreiben. Der Haken an der Sache ist allerdings, dass die CIA den Krieg wenige Tage vor der Präsidentenwahl für beendet erklärt und nun wieder die lästigen Fragen auf den Spickzetteln der Journalisten stehen. Die Geschichte scheint verfahren, aber nicht aussichtslos, wenn man Motss an seiner Seite weiss. Der legt nach, erfindet einen hinter den feindlichen Linien versprengten Kriegshelden, setzt dessen Befreiung medienwirksam in Szene und will die Ankunft des Helden als nationales Schauspiel inszenieren. Fast macht die Realität dem Spektakel einen Strich durch die Rechnung, doch dann kommt der Zufall zu Hilfe, und es stellt sich einmal mehr heraus, dass der beste Held ein toter Held ist. Ende gut, alles gut! Wäre da nicht die Geltungssucht des Produzenten, der end-



Dustin Hoffman

lich einmal so etwas ähnliches wie den Oscar gewinnen möchte.

Es ist müßig, darüber zu spekulieren, was zuerst da war, der Film oder die Clinton-Affäre, zumal der dem Film zugrundeliegende Roman von Larry Beinhart («American Hero», 1993) doch schon einige Jahre auf dem Buckel hat. Ein glücklicher oder unglücklicher Zufall (je nach Betrachtungsweise) hat die beiden Ereignisse zusammengeführt, und es ist wahrscheinlich, dass in der Postproduktionsphase die Fiktion von der Wirklichkeit inspiriert wurde. Aber eigentlich geht es in dem sarkastischen Spiel ja um den Zynismus der Medien und eine nachrichtengläubige Öffentlichkeit, um Manipulierbarkeit der Realität und deren Vermittlung durch unkontrollierbar gewordene Mediennetzwerke. Selbst der angeblich mächtigste Mann der Welt ist vor diesem weltumspannenden Hintergrund nur noch ein kleines Licht.

So ist nicht verwunderlich, dass Drahtzieher und Oberstratege Brean,

wunderbar abgebrüht dargestellt von Robert De Niro, immer wieder die Erinnerung an den Golfkrieg heraufbeschwört, der als erster Krieg rund um die Uhr und weltweit übertragen wurde – allerdings erst nach Freigabe der Bilder durch das Pentagon, quasi als Planspiel der Militärs. Wenn sich zu diesem zynisch-ideologischen Hintergrund technisches Know-how gesellt, dann ist alles mach- und vermittelbar – so die zum Nachdenken anregende Botschaft. Wie Bilder manipuliert und Realitäten hergestellt werden können, dazu liefert «Wag the Dog» sehr anschauliche Beispiele. Da wird aus einem leeren, blauen Studio eine albanische Trümmerlandschaft, deren Dramatik per Computer gesteigert werden kann, und die Kartoffelchips-Tüte in den Händen einer Schauspielerin wird im nachhinein zum verstörten Kätzchen. Eine (Schein-)Welt von Gnaden eines ebenso infantilen wie machtbesessenen Impresarios, den Dustin Hoffman überzeugend als einerseits lächerlichen, andererseits genialen Zeremonienmeister in Sachen öffentli-

cher Inszenierung darstellt.

Eine Karikatur seiner selbst liefert gleichsam Country-Star Willie Nelson, der für die musikalische Erzeugung patriotischer Gefühle auserkoren ist. Doch trotz aller Pluspunkte, die den Film auszeichnen – die guten Darsteller, die zum Teil furiose Inszenierung, eine elegante Kameraführung durch Oliver Stones Hauskameramann Robert Richardson – kann der Film am Ende nicht halten, was er über weite Strecken verspricht. Hier wirkt «Wag the Dog», als wäre er selbst seiner Überfülle an Gags und Einfällen müde geworden. Die Inszenierung verliert an Tempo, der Schluss wirkt abgehakt, bewusst kurz gehalten. Dennoch bietet Levinsons Film heitere Unterhaltung, die mit ihrem schwarzen Humor den Zuschauer immer wieder darauf hinweist, wer die eigentliche Macht in unserem «globalen Dorf» hat und wie eine vollends mediengesteuerte Zukunft aussehen könnte, wenn die richtigen/falschen Interessen zusammenfinden. ■

Inserat

**Woody Allen's
Deconstructing Harry**

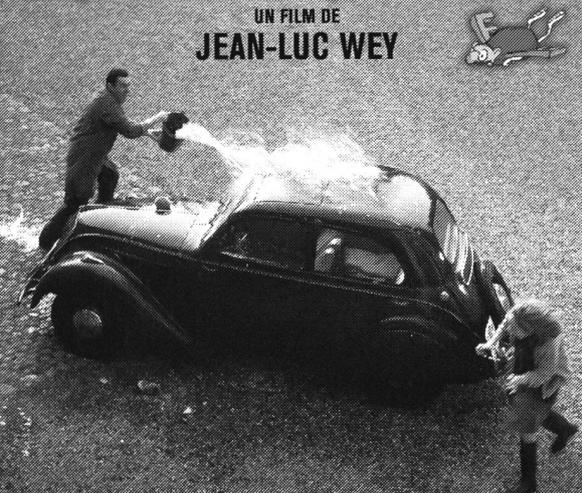


Billy Cristal • Demi Moore
Robin Williams • Elisabeth Shue

AB 17. APRIL IN IHREM KINO

L'ANNÉE DU CAPRICORNE

UN FILM DE
JEAN-LUC WEY



CLAUDE-INGA BARBEY MARIA BLANCO
KÁROLY EPERJES

AB ANFANG APRIL IN IHREM KINO!

Carne tremula

Regie: Pedro Almodóvar
Spanien/Frankreich 1997

Live Flesh

Christoph Rácz

Der Spanier Pedro Almodóvar ist eine der schillerndsten Regie-Persönlichkeiten des europäischen Kinos. Seine Filme erzählen in satten Farben von Liebe und Hass, sexuellen Obsessionen und rächender Gewalt, von Schicksal und Tod. Seine Figuren hetzt er zuweilen in überdreht klischierten Situationen aufeinander los.

In «Carne tremula», den er basierend auf dem Kriminalroman «Live Flesh» der britischen Erfolgsautorin Ruth Rendell in Szene setzte, erscheint all dies in abgemilderter, gereifter Form. In seinem flüchtig erzählten Melodrama lässt Almodóvar dennoch den Sinn für Ironie und seine autoritätskritische Haltung nicht vermischen.

Zu diesen Aspekten setzt bereits die Eingangssequenz starke Akzente. Während in der Weihnachtsnacht des Jahres 1970 die spanischen Medien Diktator Francos Entschluss bekanntgeben, den Ausnahmezustand über das Land zu verhängen und fundamentale Bürgerrechte ausser Kraft zu setzen, bringt die Prostituierte Isabel (Penelope Cruz) in einem Stadtbus auf dem Weg zum Spital durch Madrids menschenleere Strassen einen gesunden Knaben zur Welt.

Diesen weihnachtsmärchenhaften Beginn durchzieht Almodóvar mit deftigem Humor, getragen von Pilar Bardem als Isabels Puffmutter Doña Centro, die mitten in der Nacht den Buschauffeur zum Anhalten zwingt, mit praktischer Intelligenz begabte Geburtshilfe leistet und schliesslich dem Säugling Victor voller Stolz die imposante Kulisse des nächtlichen Madrid zeigt.

Zwanzig Jahre später bleibt das Pathos dieser Geste vorerst vergessen. Victor (Liberto Rabal) ist zu einem durchschnittlichen jungen Mann herangewachsen, der Pizzas ausfährt. Nach einem *one-night-stand* mit der verwöhnten Diplomaten-tochter Elena (Francesca Neri) besucht der verliebte Victor sie ein zweites Mal. Doch



Francesca Neri
Liberto Rabal

während des konfliktgeladenen Rendezvous' ruft ein Pistolenschuss die Polizisten David (Javier Bardem) und Sancho (Pepe Sancho) auf den Plan. Ein chaotisches Handgemenge bricht aus, und ein zweiter Schuss verändert das Leben von fünf Menschen nachhaltig.

Almodóvar hat mittlerweile eine hohe Meisterschaft für erzählerisches Timing und das effektvolle Setzen von Handlungs- und Stimmungsumschwüngen entwickelt. In «Carne tremula» kommt dies nicht zuletzt dank Affonso Beatos exzellenter Kameraführung zum Tragen. Der überdrehte Charakter, den Almodóvar entscheidenden Szenen verleihen kann, kontrastiert – neben einer Fülle witziger Details – ein zuweilen aufkommendes Pathos.

Die Wege von Victor, Elena und David, Sancho und seiner Frau Clara (Angela Molina) verstricken sich auf überraschende Weise ineinander, aber auf einen erahnbaren melodramatischen Schluss zu. Dass die Namen der Hauptfiguren – David, Elena, Victor – bedeutungsvolle Assoziationen auslösen, gibt Almodóvar Gelegenheit, zusätzlich zu verwirren. Denn biblische Bedeutungen

und Bezüge zur antiken Literatur werden vom Regisseur manchmal ausgespielt, manchmal ironisiert.

Weniger verwirrend ist jene «Mord»-Szene aus Luis Buñuels antibürgerlicher Mordsatire «Ensayo de un crimen – la vida criminal de Archibaldo de la Cruz» (1955), die während des erwähnten Rendezvous' auf Elenas TV-Schirm zu sehen ist. Sie macht auf den politischen Gehalt von Almodóvars Film aufmerksam, der in seinen Charakteren das alte und das neue Spanien aufeinandertreffen lässt: Sancho, der Clara schlägt, und Clara, die ihn trotzdem nicht verlässt, verkörpern dieses alte, machistisch-heuchlerische Spanien. Victor und Elena andererseits werden von fast unbändigem Wahrheitswillen getrieben. Ob diese Haltung Almodóvars neuem Spanienbild entspricht oder ob er seinem Sarkasmus hier freie Bahn lässt? Immerhin exakt 26 Jahre nach Victor's Geburt fährt erneut eine hochschwangere Frau durch Madrids Strassen in Richtung Spital. Doch diesmal sind die Strassen nicht leergefegt, sondern voller fröhlicher Menschen. Eine Fröhlichkeit, nach deren Ursachen zu fragen Almodóvar schelmischerweise dem Publikum überlässt. ■

Connu de nos services

Claude Muret – unseren Diensten wohlbekannt

Regie: Jean-Stéphane Bron
Schweiz 1997

Franz Ulrich

Im Januar 1995 erhielt der Lausanner Linksaktivist Claude Muret von den Behörden sein Fichendossier zugestellt: 500 Seiten, 300 Dokumente, total zwei Kilogramm schwer. Von 1964, als der Sechzehnjährige an einem Friedensmarsch gegen die atomare Rüstung teilnahm, bis zu seiner Hochzeit 1977 waren 13 Jahre seines Lebens von der Polizei registriert worden. Als Sohn des Gründers des «Parti ouvrier populaire» (der waadtländischen Sektion der kommunistischen Partei der Arbeit) wurde Muret Mitglied bei den «Jeunesses progressistes» und später verschiedener linksextremer Organisationen. Im Dossier fanden sich aber nicht nur die Spuren seiner politischen Engagements und Kämpfe, sondern auch solche seines Privatlebens: mit welchen Frauen und in welchen Wohngemeinschaften er verkehrte, welche Reisen er machte, wann er die Uni schwänzte etc.

Auf einen Schlag sah sich Claude Muret – als Drehbuch-Koautor u. a. von Yves Yersins «Les petites fugues» (1979), Alain Klarers «L'air du crime» (1984) und Frédéric Gonseths «Le ciel et la boue» (1994) spielte er eine nicht unwichtige Rolle in der Westschweizer Filmszene – in seine jungen Sturm- und Drang-Jahre zurückversetzt und mit Episoden und Ereignissen konfrontiert, von denen sein Gedächtnis viele Details nie in solcher

Genauigkeit hätte festhalten können. Da gab es zum Beispiel die wörtliche Abschrift eines Telefongesprächs, das er am 30. Mai aus Paris mit seiner Mutter geführt hatte. Plötzlich stand ihm seine Beziehung zur inzwischen verstorbenen Mutter wieder vor Augen, in einer Deutlichkeit und Lebendigkeit, die jedes Erinnerungsvermögen übertrifft – ein aufwühlendes Erlebnis für den bald Fünfzigjährigen. Entsprechend wechselten denn auch seine Gefühle angesichts seines Dossier zwischen Empörung, Wut, Staunen, Amüsement und Rührung.

Es waren diese differenzierten, widersprüchlichen Reaktionen, die Jean-Stéphane Bron (Jahrgang 1969) bewogen, für seinen Dokumentarfilm Claude Muret und einige seiner Gefährtinnen und Gefährten über jene bewegten Jahre zu befragen, als eine aufmüpfige Jugend gegen die etablierte Ordnung Sturm lief. Zu Brons Konzept gehörte von Anfang an die Absicht, die Verfasser der Fichen zur Mitwirkung einzuladen. Es brauchte allerdings neun Monate, um nur die Namen der Polizisten in Erfahrung zu bringen. Diese waren nach einigem Zögern schliesslich bereit, Aussagen zu machen. Indem Bron die Statements der einstigen jugendlichen Aktivisten mit denen der Vertreter der polizeilichen Überwachungsdienste, die auf manchmal lächerliche und absurde

Weise Details über das Leben der «Staatsfeinde» sammelten und dadurch für die Bespitzelten unfreiwillig heute kostbare Erinnerungen festhielten, zusammenmontierte, ergibt sich ein spannendes, aufschlussreiches und zeitweise auch komisches Gespräch zwischen den einstigen Fronten.

In dieser Gesprächsmontage herrscht eine Art Symmetrie: Dem Wortführer Claude Muret auf der Seite der einstigen «Revolutionäre» entspricht auf der Seite der Ordnungshüter Ernest Hartmann, inzwischen pensionierter Beamter der Lausanner Kripo, der bei allen Demonstrationen dabei war, alle beim Namen kannte – ein pffiffiger Dandy, leicht erkennbar an seinem Filzhut, seinen Lederhandschuhen und einer Zigarre im Mund. Murets Berichte werden ergänzt durch Aussagen seiner Freunde und Gesinnungsgenossinnen und -genossen, jene Hartmanns durch ein Gespräch einer Handvoll Polizeibeamter des Überwachungsdienstes. Von diesen hat Bron fast nur Detailaufnahmen des Kopfes – Augen- und Stirnpartie, ein Ohr mit Schläfe, sprechender Mund mit Kinn – gemacht, als wollte er damit demonstrieren, dass zu grosse Nähe und aufdringliche Details das Bild eines Menschen bis zur Unkenntlichkeit verzerren.

Jean-Stéphane Brons Dokumentarfilm ist ein facettenreiches, stellenweise ebenso erstaunliches wie empörendes und oft auch komisches Zeitdokument über ein unrühmliches Kapitel jüngster Schweizer Vergangenheit. Er ist geprägt von leiser Melancholie und Nostalgie. Die Kontrahenten von einst sind zwar noch immer Gegner, aber sie sind älter, weiser und milder geworden. Claude Muret und seine Gefährten sinnieren über eine wichtige Zeitspanne ihres Lebens voller Ideale, Träume und Utopien und deren teilweises Scheitern, und Ernest Hartmann bedauert den «mangelnden Enthusiasmus und die Bravheit» der heutigen Jugend ... ■



Jackie Brown

Regie: *Quentin Tarantino*
USA 1997

Dominik Slappnig

Mit diesem Film hat Tarantino alle im Sack. Er beweist, dass er ein Meister ist. Aber er macht es so, wie es niemand von ihm erwartet hat.

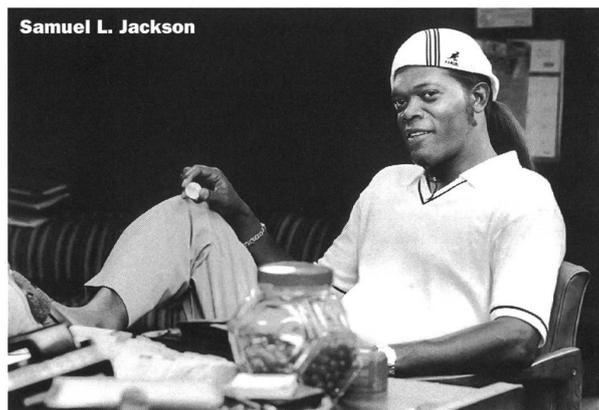
Wenn der Film beginnt, versucht die Stewardess Jackie Brown (Pam Grier) das Beste aus ihrer verfahrenen Situation zu machen. Als Angestellte der Billig-Chartergesellschaft Cabo Air schmuggelt sie für den Waffendealer Ordell Robbie (Samuel L. Jackson) gewaschenes Geld von Mexiko nach Los Angeles, damit sie ihr mieses Gehalt aufbessern kann. Ordell arbeitet mit dem Ex-Häftling Louis Gara (Robert De Niro) zusammen, der fünf Jahre wegen eines Banküberfalls sitzen musste. Als Jackie von der Polizei geschnappt wird, hinterlegt Ordell eine Kaution beim Anwalt Max Cherry (Robert Forster). Denn sobald Jackie aus dem Gefängnis raus ist, will Ordell sie umlegen, da er fürchtet, sie könne ihn bei der Polizei verpfeifen.

Mit der indirekten Hilfe von Max schafft es Jackie, das Vertrauen von Ordell zurückzugewinnen. Einem Balanceakt zwischen einem Polizeiermittler auf der einen und Ordell auf der anderen Seite ausgesetzt, gelingt es Jackie schliesslich, sich mit einem riskanten Plan aus den Klauen beider zu befreien.

Tarantino legt mit «Jackie Brown» einen grossartigen *film noir* der siebziger Jahre vor, der weniger von der Handlung als von den vielschichtigen Charakteren lebt, die darin gezeichnet sind, und den Schauspielern, welche sie verkörpern. Allen voran *blaxploitation*-Star Pam Grier (*blaxploitation*-Film = Film mit ausschliesslich schwarzer Besetzung). Bekannt wurde diese als feministische Domina in den Filmen «Black Mama, White Mama» (1972), «Coffy» (1973) oder «Foxy Brown» (1974), ehe sie sich in den achtziger Jahren mehr dem Theater zu-

wandte. Grier gelingt mit «Jackie Brown» ein ähnliches Comeback, wie es vor ihr schon John Travolta mit «Pulp Fiction» (ZOOM 9/94) schaffte.

Tarantinos Stärke war von Beginn weg der Blick für die richtige Besetzung. In «Reservoir Dogs» (USA 1991) beispielsweise wählte er mit seinen sechs Darstellern, angeführt von Mr. White (Harvey Keitel), ein homogenes Team von Charakterköpfen, die einander ideal



Samuel L. Jackson

ergänzten und doch jederzeit skrupellos jeden an die Wand spielen konnten. In «Jackie Brown» hat er mit Robert Forster, Star in einer TV-Zweitklass-Serie der siebziger Jahre, dessen Karriere nach eigenen Angaben «die ersten drei Jahre aufwärts ging, und dann dreissig Jahre nur noch den Berg runter», einen weiteren Charakterkopf auch für den moralisch integren Anwalt Max gefunden. «Jeder in Hollywood hat diese Rolle gewollt. Ich war arbeitslos. Niemand wollte mich», meint Forster, der es noch in einem Gespräch in London anfangs Januar kaum fassen konnte, dass er diesen Part wirklich bekommen hat. «Als mir Tarantino die Rolle anbot, habe ich einen Monat mit niemandem darüber gesprochen, aus Angst, dass sich plötzlich alles in Luft auflöst».

Nach «Pulp Fiction» wieder mit dabei ist Samuel L. Jackson, diesmal als Waffen- und Drogendealer. Eigentlich

hat Tarantino diese Rolle für sich selber geschrieben. Doch drei Monate vor Drehbeginn habe er realisiert, dass ihn die Schauspielarbeit auf dem Set zu sehr von der Regie ablenken würde. In kleineren Rollen spielen die Stars Robert De Niro, meisterhaft als Bankräuber Louis mit der emotionalen Intelligenz einer Bratkartoffel, Bridget Fonda als potrauchende Göre Melanie, sowie Michael Keaton als Polizist Rey. Trotz der Starbesetzung wurde der Film für bloss 12 Millionen Dollar realisiert. Die Kosten konnten laut Produzent Lawrence Bender, der schon Tarantinos «Reservoir Dogs» und «Pulp Fiction» gemacht hat, nur deshalb so tief gehalten werden, weil die Stars auf die üblichen Gagen in Millionenhöhe verzichteten. Im Gegenzug hat ihnen Bender eine Gewinnbeteiligung versprochen.

Was Tarantino über die andere Regisseure seiner Generation erhebt, ist seine subtile Drehbucharbeit, sein Timing für die einzelne Szene, sein Fingerspitzengefühl für den Dialog. «Jackie Brown» hat mehrere Szenen zum Schwärmen. Beispielsweise wenn Max die Pistole, die sich Jackie für die Nacht «ausgeliehen» hat, zurückholt. Sie bittet ihn zu sich herein und bietet ihm im weissen Morgenrock und mit frisch gewaschenen Haaren Kaffee an. Sie legt eine Platte von den Delfonics auf und setzt sich zu ihm an den kleinen Tisch. Sie unterhalten sich übers Älterwerden und darüber, wie schwer es für einen Mann ist, wenn er allmählich seine Haare verliert. Die Szene berührt den Zuschauer, weil sich die beiden so natürlich geben, als wenn sie bei sich zu Hause wären. Und sie berührt, weil man aus allernächster Nähe den Anfang einer Liebesbeziehung miterlebt. Noch nie war Tarantino so einfühlsam.

Sensationell ist auch die Kamera von Guillermo Navarro. Er unterstützt mit



wenig Aufwand und verschiedenen Beleuchtungskonzepten die Eigenheiten der einzelnen Szenen. Beispielsweise in der Nacht, als Ordell zu Jackie nach Hause geht, um sie umzubringen. Sie mixt ihm einen Screwdriver, wobei für einen kurzen Moment das kalte Licht des offenen Kühlschranks die einzige Beleuchtung im Raum ist. Oder als Jackie und Max zum ersten Mal zusammen in einem Restaurant einen Drink nehmen. Sie sitzen in den tiefen roten Lederpolstern des Cockatoo Inn. Rotes Licht beleuchtet beide Gesichter, so dass schliesslich der Unterschied zwischen der schwarzen Hautfarbe von Jackie und der weissen von Max aufgehoben wird. So klar wie das Licht im ersten Beispiel Jackie und Ordell trennt, so schön verbindet es im zweiten Jackie und Max. Form und Inhalt werden eins.

Tarantino lässt sich Zeit, seine Figuren in Stellung zu bringen. Er baut sie sorgfältig auf, gibt ihnen Hintergrund und Motiv, und legt erst los, wenn man die Figuren kennt und mag. Jackies Plan sieht vor, dass sie vor den Augen der Polizei und Ordell eine halbe Million Dollar von Mexiko nach Los Angeles schmuggelt. Doch während die Polizei

denkt, es wären bloss 50'000, und Ordell meint, die halbe Million gehe direkt auf sein Konto, will Jackie das ganze Geld für sich behalten. Den einzigen, den sie halbwegs in ihren Plan einweiht, ist Max. Soweit die Vorbereitungen. Dann kündigt ein Zwischentitel im Film den Geldaustausch an, und das Feuerwerk beginnt. Nun wird aus verschiedenen Perspektiven der Ablauf der Geschichte erzählt. Das erste Mal sieht man den Transport des Geldes aus Jackies Sicht, dann mit den Augen von Melanie und Louis, die das Geld in Empfang nehmen, und schliesslich aus dem Blickwinkel von Max, der es auch tatsächlich bekommt. Wie in «Pulp Fiction», den Tarantino von Anfang an so aufgebaut hat, dass er die Geschichte aus Teilen einzelner Sichtweisen seiner Personen zusammenstellt, ergeben in «Jackie Brown» erst die drei Perspektiven die ganze Handlung der Geschichte. Das Puzzle und seine Teile fügen sich zu einem Gesamtbild zusammen. Dieser Prozess ist etwas vom Spannendsten, was das Kino im Moment zu bieten hat. Es ist ein neues Konzept des Erzählens. Und Tarantino ist sein Meister.

«Jackie Brown» basiert auf dem Bestseller «Rum Punch» von Elmore Leonard.

Beim Drehbuch weicht Tarantino von der Vorlage insofern ab, als er die Handlung von Miami nach Los Angeles verlegt sowie die weisse Hauptdarstellerin im Buch zur schwarzen Jackie Brown umwandelt. Dieser Schritt, aber vor allem die Dialoge, die Tarantino für die Rolle von Samuel L. Jackson geschrieben hat, lösten in den USA eine Kontroverse darüber aus, ob ein weisser Regisseur überhaupt Dialoge für Schwarze schreiben dürfe. Regisseur Spike Lee, der in letzter Zeit eher mit schlechten Filmen auf sich aufmerksam gemacht hat, klagte Tarantino an, zu oft das Wort *nigger* verwendet zu haben.

Dessen ungeachtet spielte «Jackie Brown» in den USA bereits ein Mehrfaches seiner bescheidenen Produktionskosten ein. Der Film ist zwar nicht so *hip*, wie das «Pulp Fiction» war, dafür ist er subtiler und geht tiefer. Er macht klar, dass Tarantino nicht jener masslos überschätzte *independent* Hollywoods ist, der vor allem mit exzessiven Gewaltorgien Erfolge feiern kann, sondern das Zeug zum subtilen Regisseur hat. Quentin Tarantino hat mit «Reservoir Dogs» und «Pulp Fiction» zwei gute Filme vorgelegt. Mit «Jackie Brown» gelang ihm ein Meisterwerk. ■

Sreda

Regie: Victor Kossakowski
 Russland/D/GB/Finnland 1997

Wednesday 19. 7. 1961

Gerhart Waeger

Es gehört zu den Eigenheiten dokumentarischer Langzeitbeobachtungen, dass der Filmmacher ihr Resultat nicht im voraus kennen kann. Nun ist Victor Kossakowskis «Sreda» zwar nahezu das Gegenteil einer Langzeitbeobachtung – man könnte überspitzt sogar von einer «Langzeit-Nichtbeobachtung» sprechen –, doch die Ungewissheit über den Ausgang der vierjährigen Recherchen und der einjährigen Dreharbeiten prägt auch seinen Film. «Sreda» besteht aus einer kontrastreich montierten Folge dokumentarischer Aufnahmen von Menschen, die zweierlei gemein haben: ihren Geburtstag, den 19. Juli 1961 (wie der Filmtitel andeutet, war dies ein Mittwoch), und ihren Geburtsort Leningrad (heute wieder St. Petersburg). Es sind dies auch die Geburtsdaten des Filmautors, der herausfand, dass an diesem Tag ausser ihm in Leningrad noch 100 andere Menschen, 50 Knaben und 50 Mädchen, geboren worden waren. Sie alle wollte Kossakowski mit der Kamera besuchen, um sie (in einem ersten Anlauf telefonisch) zu fragen, wie es ihnen gehe, und um im Bild festzuhalten, wie sie sich ihr Leben eingerichtet hatten. Natürlich konnte er keine Vollständigkeit erwarten. Einige der damals Geborenen waren ausgewandert, zwei waren eines natürlichen Todes gestorben, zwei hatten ihr Leben im Krieg in Afghanistan verloren. Und da sich einzelne weigerten, im Film mitzuwirken, konnte er nicht einmal mit den rund 70 Betroffenen rechnen, die überhaupt noch in der Stadt lebten ...

Anders als die Personen jener (Spiel-) Filme, die ein Klassentreffen zum Ausgangspunkt von Betrachtungen über die Launen des Schicksals nehmen, hatten die von Kossakowski aufgespürten Menschen keinen Kontakt untereinander, bevor sie der Filmmacher zum Dank für ihre Mitwirkung zu einer Party einlud. Das Geburtsdatum des 19. Juli 1961 wurde zu einer Art «Zufallsgenerator» für



die Auswahl einer Gruppe von Personen, die alle «unter dem gleichen Stern» geboren worden sind. Wie sich im Verlauf der Dreharbeiten erweisen sollte, scheint es kein guter Stern gewesen zu sein. Zu relativem Reichtum jedenfalls scheint es nur ein einziger gebracht zu haben: Gutgekleidet und selbstbewusst zeigt er in Begleitung seiner blondgefärbten Frau der Filmequipe seine Yacht.

Die meisten von Kossakowskis Jahrgängern schlagen sich mehr schlecht als recht durchs Leben. In wenigen Worten berichten sie von den Sorgen, die sie gerade bedrücken, von verlorenen Hoffnungen und einer Resignation, die den trostlosen Häuserfassaden entspricht, über welche die Kamera zuweilen schweift. Kossakowski kommentiert die kleinen Szenen und Stimmungsbilder nicht, sondern lässt sie und die auftretenden Personen für sich selber sprechen. Die ungestellten Aufnahmen hat er im nachhinein zu einem tristen Alltagspanoptikum montiert. «Bis jetzt läuft alles ganz normal. Was kommt, ist ungewiss», erklärt ein Mann in depressiver Tonlage und spricht damit aus, was viele der andern fühlen – ein Zahnarzt mit seiner vorsintflutlichen Bohrmaschine etwa, eine Frau, die den Schnee vom Grab

ihres Kindes wischt, ein Mann, der von der Polizei brutal behandelt wurde, einer, der im Gefängnis sass, der Insasse einer Irrenanstalt, der sich mit einfachsten Mitteln vor einem Fenster rasiert, ein uniformierter Stationsbeamter, der sich rühmt, schon einige Menschen erschossen zu haben, ein Alkoholiker, der Blut erbricht, nachdem er schlechten Wodka getrunken hat. Auch eine der beiden Frauen, die Kossakowski beim Gebären filmen durfte, ist Alkoholikerin und Kettenraucherin. «Ich habe nur an der Tür geläutert, und was ich gesehen habe, habe ich gefilmt», erklärt der Filmautor sein Vorgehen. Einmal wurde ihm die Tür vor der Nase zugeschlagen, doch meist durfte seine Equipe die Wohnungen betreten.

So vermittelt «Sreda» ein hautnahes Bild des Petersburger Alltags von heute. Mit diesem kontrastiert der aufgesetzte Optimismus in den Ausschnitten alter Dokumentarfilme, die Kossakowski da und dort dazwischengeschritten hat. Dass viele der Szenen ein winterliches Petersburg zeigen und dass der Film mit Aufnahmen der eisbedeckten Neva beginnt, obwohl der Stichtag der 19. Juli ist, charakterisiert dieses melancholische Psychogramm der russischen Grossstadt in überzeugender Weise. ■

Die Kinder von Furna Jahre später

Regie: Christian Schocher
Schweiz 1975/1997

Regie: Christian Schocher
Schweiz 1997

Franz Ulrich

1974/75 hat der Bündner Christian Schocher, gelernter Fotograf und Film-Autodidakt, «Die Kinder von Furna», seinen ersten langen Film, mit bescheidenen Mitteln und praktisch im Alleingang realisiert. Unterstützt von seinem Jugendfreund Heinz Lüdi, der Lehrer in Furna, dem Bergbauerdorf hoch über dem Prättigau, geworden war, filmte Schocher das Schulleben, die Aufführung eines von Lüdi geschriebenen und mit den Schülern aufgeführten Theaterstücks und liess die Kinder aus ihren Aufsätzen vorlesen, in denen sie von ihrem Alltag, ihren Wünschen, Träumen und Zukunftserwartungen berichteten. Vor allem die direkten, ungeschminkten Aussagen der Kinder ergaben ein eindrückliches Bild ihrer Situation. Sie sahen sich mit Problemen der Berufswahl und Weiterbildung konfrontiert, da ihr Dorf weitab von der industrialisierten und kommerzialisierten Welt mit ihren Bildungsmöglichkeiten lag.

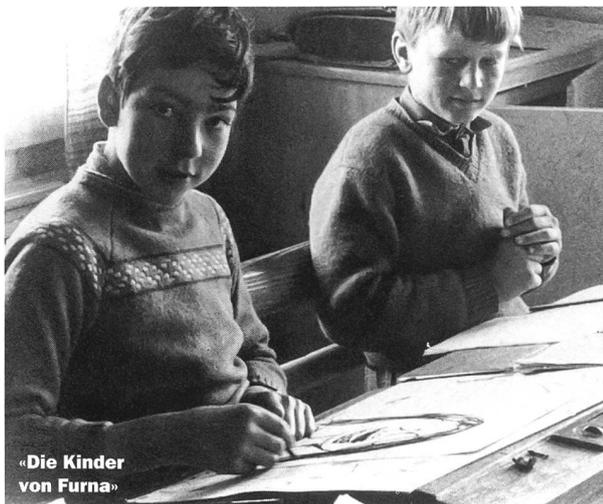
Schochers Film stiess damals nicht nur wegen seines Themas auf ein recht grosses Interesse. Trotz einiger Mängel überzeugte er auch durch seine formale Gestaltung. Die dem Film unterlegte indische Musik (Ravi Shankar) liess keine

Heimattümelei aufkommen. Die Schlichtheit der Gestaltungsmittel korrespondierte mit der Einfachheit und Kargheit des Dorfes. Dank dieser Übereinstimmung besass der Film eine grosse atmosphärische Dichte und Poesie: Unvergesslich blieben die Bilder von den ziehenden Nebelschwaden, die Landschaft und Häuser verschlucken.

«Meine Zukunft besteht aus einem Fragezeichen», hatte eines der Kinder aus seinem Aufsatz vorgelesen. Dieses Fragezeichen hat offenbar Christian Schocher keine Ruhe gelassen. Als sich die ehemaligen Schüler von Heinz Lüdi, der inzwischen reformierter Pfarrer im katholischen Kanton Freiburg geworden ist, zu einer Klassenzusammenkunft trafen, an der sie sich «ihren» Film anschauten, wurde dies für den Regisseur zum Anlass, sich einen alten Traum zu erfüllen und einen zweiten Film über die «Kinder von Furna» zu drehen, um zu erfahren, was aus den einstigen Schülern geworden ist. In dem diesmal farbig gedrehten Film «Jahre später» sind jene schwarzweissen Szenen aus «Die Kinder von Furna» eingefügt, in denen die Kinder von ihren Zukunftsplänen sprachen. Hans, der Mechaniker werden wollte, ist Ingenieur geworden und überwacht

den Bau einer Zementfabrik in Mexiko; Menga, die in die Bäuerinnenschule gehen wollte, arbeitet als Krankenpflegerin in einem Altersheim; Luzi, der wunschgemäß Elektromonteur wurde und in der halben Welt herumkam, ist heute Versicherungsagent; Klara wollte nach Toronto reisen, aber es ist ihre Schulfreundin Erika, die samt Familie nach Kanada auswandert, um eine Farm zu bewirtschaften. Diese und andere Schicksale ergeben einen vielschichtigen Bericht über Träume und Realitäten, über erreichte und gescheiterte Ziele, über Heimweh und Fernweh, über Dableiben und Fortgehen.

Um die beiden Filme im Kino in einem Programm zeigen zu können, hat Christian Schocher «Die Kinder von Furna» restauriert, technisch verbessert und um zwölf Minuten gekürzt, wobei nichts vom «naiven Charme» (Schocher) und von der ursprünglichen Poesie verlorengegangen ist. Die Möglichkeit, beide Filme hintereinander zu sehen, eröffnet ungewöhnliche Bezüge zwischen zwei Epochen und den seither erfolgten Veränderungen und Entwicklungen – eine seltene Gelegenheit, sich die Wechselfälle des Lebens sehr realitätsnah vor Augen zu führen. ■



«Die Kinder von Furna»



«Jahre später»

On connaît la chanson

Regie: Alain Resnais

Frankreich/Schweiz/Grossbritannien 1997

Pascal Trächslin

Das französische Chanson erfreut sich einer zeitlos grossen Popularität. Weiterum werden die witzig-ironischen Lieder von Gilbert Bécaud, Jacques Brel, Jacques Dutronc, Yves Montand, Edith Piaf oder France Gall, um nur einige der bekanntesten zu nennen, gerne gehört. Ihre eingängigen und einfachen Melodien sind Ohrwürmer. Wer die Glanznummern einmal gehört hat, vergisst sie kaum.

Mit dem Wiedererkennungseffekt der Lieder spielt Alain Resnais' Film «On connaît la chanson», einer grossartigen Hommage an das französische Chanson. Schon der Prolog lässt erahnen, mit welcher spielerischer Leichtigkeit der Regisseur im weiteren Verlauf die Lieder und das Leben zusammenführt. Im von den Deutschen besetzten Paris erhält der Stadtkommandant General von Choltitz (Götz Burger) von Adolf Hitler telefonisch den Befehl, die Stadt zu zerstören. Der Stadtkommandant weigert sich, die Order zu befolgen, weil er Paris liebt. Seine Liebe gesteht er aber nicht etwa in Worten, sondern im unerwartet über seine Stimme gelegten Chanson «J'ai deux amours» von Josephine Baker.

Der erfrischende Auftakt zeigt, mit welcher ungewöhnlichem Stilmittel Resnais seine Komödie ausgeschmückt hat: Die realistisch angelegten Figuren beginnen oftmals unvermittelt Lieder ihrer Epoche im Playbackverfahren zu singen. Dieses von Dennis Potter übernommene Stilmittel – dem 1994 verstorbenen britischen Autor von bekannten Fernsehserien wie «Pennies from Heaven» (1978), «The Singing Detective» (1986) oder «Lipstick on Your Collar» (1993) ist der Film gewidmet – ist der eigentliche Motor des Films. Die verwendeten Chansons, ausnahmslos Hits bekannter französischer Chansonniers und Chansonnières, ziehen sich wie ein roter Faden durch die ganze Geschichte. Von Charles Aznavours «Et moi dans mon coin» über «Nathalie» von Gilbert

Bécaud bis hin zu Edith Piafs «J'm'en fous pas mal» oder Silvie Vartans «La plus belle pour aller danser» trifft man auf bekannte Melodien, die allesamt zum mitsummen animieren und vielleicht sogar Erinnerungen hochkommen lassen. Dieses Stilmittel funktioniert besonders effektiv, da man viele Chansons kennt und die Pointe schon nach wenigen Takten erahnen kann.

Doch was für eine Geschichte wird erzählt? Eine federleichte, in Paris spielende Komödie über die Liebe und den kleinen, aber feinen Unterschied zwischen Schein und Sein, wie man sie in solcher Perfektion bis anhin nur von Woody Allen zu sehen bekommen hat. Resnais präsentiert Menschen, die sich hinter einem Lügegebäude verstecken, sich darin verstricken und trotzdem versuchen, so gut wie möglich damit über die Runden zu kommen. Im Drehbuch von Agnès Jaoui und Jean-Pierre Bacri, die schon Resnais' «Smoking/No Smoking» (ZOOM 5/94) verfassten, werden gekonnt glaubhafte Figuren entwickelt, die in einem komplexen Beziehungsnetz untereinander verknüpft

sind. Die jeweiligen Verknüpfungen erschliessen sich dem Zuschauer jedoch erst im Verlauf der weiteren Handlung, so dass neben den immer wieder unerwartet einsetzenden Chansons auch das Freilegen der Beziehungsstrukturen für grosses Amusement sorgt.

In diesem Figurenkabinett gibt es zum Beispiel den einfachen älteren Angestellten eines Maklerbüros Simon (André Dussollier), der sich aber gerne als Autor von Hörspielen ausgibt. Im stillen liebt er die als Fremdenführerin tätige Studentin Camille (Agnès Jaoui), an deren Führungen durch Paris er des öfteren teilnimmt. Durch sein angelerntes Wissen, dass er an die anderen Teilnehmer weitergibt, stört er die Vorträge der Angebeteten, weckt aber auch deren Aufmerksamkeit.

Trotzdem verliebt sich Camille, die an ihrer Dissertation arbeitet, in den smarten Wohnungsmakler Marc Duveyrier (Lambert Wilson), als ihre Schwester Odile (Sabine Azéma) verspätet zu einer Wohnungsbesichtigung erscheint. Sie weiss aber weder, dass der auf den ersten Blick so nette Marc als berechnender,



Pierre Arditi
Sabine Azéma

kaltschnäuziger Geschäftsmann ihrer Schwester eine angebliche Traumwohnung andrehen will, noch dass er Simons Chef ist. Das führt insbesondere zu Komplikationen, als Marc herausfindet, warum Simon seine Mittagspause regelmäßig verlängert: Anschliessend an Camilles Führungen lädt er sie noch ins Café ein, weil sich die beiden doch allmählich freundschaftlich nähern. Simon seinerseits ist schockiert, als er realisiert, dass die Angebotene mit seinem Chef befreundet ist, weil er nicht verstehen kann, wie eine solch sensible Frau sich auf einen derart rüden Macho einlassen kann.

Sein Herz kann Simon bei Nicolas (Jean-Pierre Bacri) ausschütten, einem Kunden, der vorgibt, ein reicher Geschäftsmann zu sein und für sich und seine reiche Frau ein Luxusappartement zu suchen. Bei den unzähligen gemeinsamen Wohnungsbesichtigungen entwickelt sich langsam eine Freundschaft zwischen den beiden Männern, obwohl dem Kunden keine Wohnung gefällt. Es kann ihm auch gar keine Wohnung gefallen, denn in Tat und Wahrheit sucht er gar keine. Er arbeitet nur als einfacher Chauffeur und ist vornehmlich mit seinem hypochondrischen Charakter und den sich daraus ergebenden Arztbesuchen beschäftigt. Immerhin gelingt es Nicolas, mit der gleichen Lügengeschichte auch seine Exfreundin Odile, bei der er sich

nach Jahren wiedersehen lässt, nachhaltig zu beeindrucken.

Odile ihrerseits ist eine erfolgreiche Geschäftsfrau, die sich gerne von ebensolchen Männern beeindrucken lässt – oder zumindest von solchen, die vorgeben, erfolgreich zu sein. In ihrer eigenen Oberflächlichkeit lässt sie sich sowohl von Marc, dem ihrer Meinung nach idealen Ehemann für ihre jüngere Schwester, wie auch von Nicolas blenden. So versucht sie mit grossem Engagement, ihrem ehemaligen Freund zu helfen, und sorgt sich rührend um dessen Frau. Sie ist richtiggehend schockiert, als sie Nicolas mit einer anderen Frau sieht, weil sie die anscheinende Untreue des ehemaligen Schürzenjägers aufs tiefste missbilligt. Ihr Verhalten spricht aber eher für die eigene Eifersucht als für echte Anteilnahme an seiner Frau. In ihrer Blindheit bemerkt sie auch nicht, wie sie sich immer stärker von ihrem Ehemann Claude (Pierre Arditi) entfremdet.

Claude seinerseits erweckt den Eindruck eines liebenswerten, aber langweiligen Pantoffelhelden ohne jeglichen Pep, der sich willenlos allen Befehlen seiner Frau unterwirft. Die Aufforderung zu mehr Eigeninitiative beantwortet er mit einem unschlüssigen Schulterzucken. Doch hinterrücks betrügt er seine Frau mit einer anderen und will sie verlassen. Aber dazu ist er zu feige.

So wird ein feines Netz von verschiedenen Geschichten gespannt, dessen Maschen für die darin verstrickten Figuren immer enger werden. Aber erst am Ende des Films, als Odile in ihrer vermeintlichen Traumwohnung zur grossen Einweihungsparty lädt, fallen im Zusammentreffen der Personen die Masken. Ohne überzogene dramaturgische Kniffe steuert die Geschichte auf diesen Höhepunkt zu, an dem zwar einige Dinge geklärt, andere aber trotz gegenteiligen Vorsätzen weiter im Verborgenen bleiben.

Das Verstecken hinter der Maske, die Wahrung des Scheins beziehungsweise die bruske Demaskierung wirken insbesondere dank dem beachtlichen Spiel der hervorragenden Schauspieler sehr glaubhaft. Wohl nur wegen der grossen Vertrautheit zwischen Darstellern und Regisseur – Resnais arbeitet gerne mit einem festen Schauspieler-Ensemble – konnten die heiklen Playbackszene so überzeugend auf die Leinwand gebannt werden. Dass die Schauspieler jedoch auch hervorragend singen können, stellten sie am Filmfestival von Berlin unter Beweis, als sie nach der Vorführung des Films die Bühne betraten und zur Freude des anwesenden Publikums statt einer langen Rede gleich einige Chansons zum besten gaben. Schade eigentlich, dass dem gewöhnlichen Kinzuschauer dieser Genuss vorenthalten bleibt. ■



Agnès Jaoui
Jean-Paul Roussillon
Sabine Azéma
Lambert Wilson

U-Turn

Regie: Oliver Stone
USA 1997

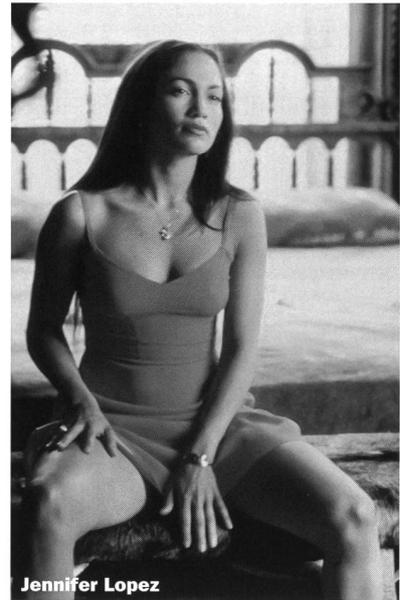
Franz Everschor

Kein Film von Oliver Stone ohne Rückverweis auf Vietnam, den Krieg aller Kriege, der Menschen in Tagen statt in Jahren an die Grenze ihrer Existenz gebracht hat, auch wenn sie ihn überlebt haben. In «U-Turn» ist der Vietnamveteran ein (scheinbar) blinder Indianer, der die Lebensweisheit seiner Vorfahren ausspuckt wie schales Bier. Wenn die «Schicksale», die sich um ihn herum abspielen, überhaupt einen Sinn haben, dann ist er so etwas wie die Seele des Ganzen. Aber das ist fast schon zuviel der Interpretation für einen Film, der nichts als chaotisch sein will, um das Chaos einer Welt auszubreiten, die einem etwa auch aus Romanen (und Verfilmungen) von Jim Thompson vertraut ist.

Superior (Arizona) ist ein in der Sonne brütender Müllberg, dessen Einwohner allesamt zu ihrer Umgebung passen. Ausgerechnet vor diesem Kaff bricht Bobbys (Sean Penn) Mustang Convertible zusammen. Auf die Dienste eines suspekten Mechanikers angewiesen, bleibt er in dem verkommenen Nest zwischen alten Indianermythen und verrostetem Zivilisationsschrott länger hängen als beabsichtigt. Er versteht es, sich einem be-

gehrlichen Teenager zu entziehen, nicht aber der Femme fatale (Jennifer Lopez) des Ortes, die mit einem Immobilienmakler (Nick Nolte) der zweifelhaftesten Kategorie verheiratet ist, der ihr Vater sein könnte (was im Verlauf des Films noch seine besondere Bedeutung bekommt). Bobby braucht Geld, um die Reparatur bezahlen zu können, und diese Angebote, es zu verdienen, gibt es in Superior erstaunlich viele. Entschlusslos wie er ist und eigentlich nur darauf bedacht, nicht noch mehr Finger zu verlieren, als seine linke Hand unlängst schon gewaltsam eingebüsst hat, geht er allen am Weg liegenden Versuchungen widerstandslos ins Netz.

Von Anfang an ist Bobbys Story von einer Aura latenter Gewalttätigkeit umgeben. Doch bis zu deren blutroter Manifestation lässt sich Oliver Stone eine Menge Zeit. Diese füllt er mit einem Scherbenhaufen seines fraglosen Talents, indem er ein furios zusammengestückeltes Porträt der amerikanischen Gesellschaft als menschliche Müllkippe liefert, das in seiner Überspitztheit und ironischen Pointierung, aber auch mit seinen schamlosen filmischen Plagiaten oft unweiger-



Jennifer Lopez

lich komisch ist. Dennoch nimmt das Drama seinen unaufhaltsamen Lauf. Aasgeier kreisen immer häufiger über den Protagonisten und erweisen sich schliesslich als die besseren Überlebenden. Die Menschen – man ahnte es von Anfang an – sind nichts als *natural born killers*.

Wenn immer Oliver Stone seine kontroversen, aber faszinierenden Politsujets

verlässt, rennt er wie ein wütender, halbblinder Stier im Kreis herum. Er dreht Restbestände des Westernkinos durch den Fleischwolf, mischt etwas Existenzphilosophie und Debität hinzu und verpackt alles in die Attrappe eines *road movies*. Dank seiner zweifellosen Begabung hat das Ergebnis gelegentlich durchaus den Anschein von Bedeutung, doch in seiner plakativen Hartnäckigkeit und in seiner absichtsvollen Perspektivenlosigkeit ist es letztlich nichts anderes als belanglos. ■



Claire Danes
Joaquim Phoenix
Sean Penn

Deconstructing Harry

Regie: Woody Allen

USA 1997

Michael Lang

Ob man die Filme des Autorenfilm-Urgesteins Woody Allen nun vorbehaltlos noch dem elitären Kunstkino zurechnen soll, ist eine Ermessensfrage. Schliesslich ist der kleine Grosse aus Manhattan, das bohèmehafte, neurotische New-Yorker-Wesen an sich, durch alle Zuschauerschichten hindurch populär und sogar für einen kommerziellen Erfolg gut.

Zumal wenn er sein Genie derart forsch und luftig ausspielt wie neuerdings. Dem notorischen Vielschaffer hat eine intellektuell-artistische Entkrampfung qualitativ nicht geschadet. Im Gegenteil, wie sein Schelmenstück «Deconstructing Harry» beweist, eine äusserst amüsante, augenzwinkernde Annäherung an die eigene Biografie. Die Hauptfigur ist der erfolgreiche Romanautor

Harry Block (Woody Allen), der als Mann im besten Alter (oder einen halben Schritt darüber hinaus) immer noch so unreif ist wie ein schwerpubertierender Jüngling. Harry hat noch ein anderes Problem, weil er den monetären Vorschuss für sein neues Buch verjubelt hat und dem Verleger nun ein taugliches Manuskript schuldig ist. Block, der Name ist kein Zufall, hat jedoch eine akute Schreibhemmung: Es fällt ihm nichts Gescheites mehr ein.

Kunststück, denn der Kerl hat wichtigere Dinge im Sinn, als am Computer verbale Handlungsgerüste zu bauen. Das Ewigweibliche zieht in fatal hinan. Frauen, Frauen, Frauen, von ihnen ist Harry besessen und sexuell betört. Dreimal ist er verheiratet gewesen, sechs Psychoanalytikerinnen und Psychoanalytiker haben ihn von Seelennöten befreien wollen, eine Seelendoktorin hat er, ohne Dauererfolg, geehlicht. Im Ganzen gesehen ist Harrys

Libido vernarbt von zahllosen Liebesaffären und Seitensprüngen und dem unausweichlichen Beziehungsstress.

Der Filmplot, Realdarstellung und phantastische Reise in verborgene Welten, weist Parallelen zu Ingmar Bergmans «Smultronstället» (Wilde Erdbeeren, 1957) auf. Was nicht erstaunt, denn der schwedische Filmmaestro gehört zu Al-



Woody Allen
Elisabeth Shue
Billy Crystal

lens geistigen Leitvätern. Klar aber auch, dass Allen sein eigenes Filmsüppchen kocht, bildmässig mit deftigen erotischen Zutaten würzt, auf der Dialogebene mit eindeutig zweideutigen Pointen freizügigst operiert.

Erzählt wird, wie ein Schwerenöter just dann von einer Konfliktlawine nahezu verschüttet wird, als ihn ein Provinzcolleague für das Lebenswerk auszeichnen will. Ein Freund, der als Begleiter zum Festakt tauglich wäre, erleidet leider eine Herzattacke, dann verbietet ihm eine der gewesenen Gattinnen, den gemeinsamen Sohn Hilly auf den Trip mitzunehmen. Schliesslich taucht eine bewaffnete Ex-Schwägerin auf, die Harry völlig zurecht vorhält, er habe in einem seiner Bücher ihre Liaison schamlos detailgetreu beschrieben. Und die aktuelle Geliebte (Elisabeth Shue) offenbart, dass sie Larry (Billy Crystal) heiraten will, Harrys besten Freund. Das tut sogar einem Filou

weh. Was Wunder, wenn so einer von Alpträumvisionen, Höllenängsten, Todesfurcht gebeutelt wird ...

Woody Allen nutzt nun, zwecks Visualisierung der emotionalen und psychischen Angeschlagenheit seines Alter ego, alle Tricks seiner mittlerweile perfekt auf stilistisch-formale Unperfektion getrimmten Filmkunst. Er zitiert interpretierend

Fellini, Buñuel, den oben genannten Bergman und andere mehr. Auf der illustren Besetzungsliste finden sich wieder prominente Namen (Demi Moore, Eric Bogosian) die sich für köstliche Kurzauftritte gerne bereithielten. Einer dieser Gaststars schießt allerdings den Vogel ab: Robin Williams, der einen Akteur verkörpert, den Block als Romanfigur einst erfunden hat und der ihm traumähnlich bildlich er-

scheint. Oder fast. Williams bleibt auf der Leinwand nämlich als einziger unscharf, kehrt verstört heim, wo ihn die Familie ebenso auch nur noch verschwommen wahrnimmt. Gegen das Malheur helfen die vom Augenarzt eilig verschriebenen Hilfsbrillen nichts: Der Unglückliche muss *out of focus* bleiben. Ein brillanter, symbolträchtiger Einfall und in seiner Originalität symptomatisch für die Struktur dieses Films, der ein groteskes Finale bereithält.

«Deconstructing Harry» ist eine glänzende, von schwärzestem, selbstironischem Humor (der weder das Tabuthema Holocaust noch das Hollywood-Establishment ausspart) durchtränkte Komödie. Passend unkonventionell führt Carlo Di Palma die Kamera, der Soundtrack bringt Jazzstandards der Extraklasse, hinter jedem Gag lauert Allens jüdischer Witz. Und Woody selber ist meistens im Bild, ein Kinokobold in Hochform. ■

L'année du capricorne

Regie: Jean-Luc Wey
Schweiz/Österreich 1997

Franz Ulrich

Im Januar 1957, einige Monate nach dem Ungarnaufstand, tut sich Seltsames in einer Kleinstadt der Romandie: Im Haus der beiden Schwestern Gauthier bricht der Parkettboden im Musikzimmer ein – das Werk des ganz kommunen Hausbockkäfers (frz. *capricorne*). In der Stadt sind Ungarnflüchtlinge eingetroffen, für deren Betreuung an einer Pfarreiveranstaltung geworben wird. Die einen zeigen sich hilfsbereit, andere sind skeptisch bis abweisend – und gut schweizerisch erwarten sie erst einmal, dass sich die Flüchtlinge nützlich machen. So kommt Károly (Károly Eperjes), empfohlen von der Pfarrersfrau, ins Haus Gauthier, um den Boden zu reparieren. Károly, der aus Budapest flüchtete, ist Trickfilmer. Eine seiner Figuren hat sich mit ihm in die Schweiz gerettet und kobolzt fortan im Haus (und im Film) herum. Károly wird sozusagen zum Katalysator des weiteren Geschehens – oder vielleicht besser: zum «Hausbock», der heimlich sein Wesen treibt, was nicht ohne Einfluss auf die beiden Schwestern und ihren Familienbetrieb bleibt.

Dieser Familienbetrieb ist ein aufop-

praktische Präzisionsinstrumente spezialisiertes Unternehmen. Der Vater von Clara (Claude-Inga Barbey, die auch Drehbuch-Koautorin ist) und Thérèse (Maria Blanco) lebt – nach einem Schlaganfall nicht mehr ganz bei Sinnen – in einem Pflegeheim, wo er den schlafenden Zimmernachbarn die Brillen klaut. Er war bisher die Seele des Betriebes. Sein Sohn studiert in den USA und denkt an alles andere, als sich um den Familienbetrieb zu kümmern. So obliegt den beiden etwa dreissigjährigen Schwestern die Leitung des Unternehmens. Diese könnten charakterlich kaum gegensätzlicher sein: Clara, die dunkle, verschlossene, ist nüchtern, sachlich, vernünftig und zielstrebig. Sie leitet die wenigen Mitarbeiter, führt die Verhandlungen und macht die Geschäfte, sie ist die kaufmännische Leiterin. Thérèse, die blonde, musisch begabte, ist die künstlerische Leiterin. Sie arbeitet kreativ im Labor, berechnet als begnadete Mathematikerin komplexe optische Verbindungen, hat eine Zoom-Optik erfunden, die den Fortbestand der kriselnden Firma sichern könnte. Daneben betreut sie die väterliche Musikdosen-Samm-

lung, wahre technische Kleinode, deren Email-Miniaturen sie kunstvoll restauriert.

Thérèses neue Zoom-Linse kann jedoch der Betrieb wegen mangelnder Finanzen nicht allein zur Serienreife entwickeln, die Firma braucht einen starken Partner. Clara verhandelt mit einem Interessenten aus dem Wehrbereich, der mit der neuen Zoom-Optik Waffensysteme optimieren möchte. Thérèse sträubt sich hartnäckig gegen eine solche Lösung, und so kommt es zwischen den beiden Frauen zu immer heftigeren Konflikten, von denen auch die Angestellten betroffen sind. Beispielsweise der langjährige Mitarbeiter Pierre Pélichet (Patrick Lapp), dem die Astrophysiknäher liegt als die Waffentechnik und der eine Schwäche für Thérèse hat.

Die Familiengeschichte um zwei Frauen in einem traditionell männlichen Milieu und zu einer Zeit, als die Emanzipation noch in zaghaften Anfängen steckt, ist Jean-Claude Weys erster Spielfilm. Es ist ihm gelungen, einen Mikrokosmos zu inszenieren, der ständig in Bewegung und voller Überraschungen, manchmal aber auch etwas umständlich geraten ist. Es ist ein spielerischer Film über Geschäftspraktiken, Gefühle, über eine unterschiedliche Sicht der Welt, über Utopien. Er wirkt auch deshalb sympathisch, weil er bei aller Dramatik und Ernsthaftigkeit, die er besitzt, heiter und unpräzise daherkommt. Er mündet in einen Schluss, der in seiner utopischen Surrealität verblüffend wirkt. Und es bleibt den Zuschauerinnen und Zuschauern überlassen, die metaphorische Bedeutung von *capricorne* (Hausbock) und *capricorne* (Sternzeichen Steinbock) und deren Beziehung zu entschlüsseln. ■



Károly Eperjes
Maria Blanco