

**Zeitschrift:** Zoom : Zeitschrift für Film  
**Herausgeber:** Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst  
**Band:** 40 (1988)  
**Heft:** 22

**Rubrik:** Film im Kino

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

### **Conditions d'utilisation**

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

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

**Download PDF:** 31.01.2025

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

schen Aussenministeriums, das Dokumentarfilme in die ganze Welt verschickt. Beim Wort Propaganda darf man da übrigens nicht etwa an Goebbels denken – was das COI macht, ist wirklich eher harmlos. In diesen Filmen geht es etwa darum, wieviele Schäferhunde es in Süd-Wales gibt oder wieviele japanische Restaurants in Ipswich existieren. Ich hatte dort also eine recht gut bezahlte Anstellung, und es wurde für mich auch zu einer Art Einführung in das Filmmachen und vor allem auch zu einer Einführung darin, inwieweit man allein durch die Montage die Bilder manipulieren kann. Das war sehr wichtig für mich, und meine ersten Filme handelten eigentlich vor allem davon: Was man mit Bildern einfach dadurch machen kann, indem man sie ganz verschieden montiert. Das hat mir gut gefallen, und auch noch «The Draughtman's Contract» handelt davon, was man mit dem Schnitt machen kann, wie man zum Beispiel Bilder und die Musik aufeinander bezieht.

*In «A Zed & Two Noughts» gibt es eine Einstellung auf eine Zeitung, in der der Leser erfährt, dass Stourley Kracklite, die Hauptfigur aus dem «The Belly of an Architect», gestorben ist. Haben Sie diesen Film damals schon vorbereitet? Und gibt es überhaupt innere Zusammenhänge zwischen Ihren Spielfilmen?*

Das kann ich auf verschiedene Arten beantworten. Jeder dieser Filme sollte für sich selber bestehen können, jeder bildet eine geschlossene Einheit. Aber natürlich gibt es stets einen Punkt, und auch das ist eine europäische Tradition, auch in der Literatur – denken Sie an Balzac und seine «Comédie humaine» –, in dem sich all diese Werke treffen. Es kommen Nebenfiguren

in einem Buch vor, die in einem anderen zu Hauptfiguren werden. Und das hat auch mit der Idee von Jean Renoir zu tun, der gesagt hat, dass Künstler grundsätzlich nur eine Idee haben, und dass sie dann den Rest ihres Lebens damit verbringen, diese zu variieren. Und er hat noch recht böse hinzugefügt, dass eine Idee schon mehr als genug ist für nur ein Leben. Und so ist das auch bei mir – meine Idee setzt sich von Film zu Film natürlich fort. Und das Gesamtwerk sollte dann auch als komplette Einheit betrachtet werden.

*Können Sie uns etwas über künftige Projekte sagen?*

Im Moment arbeite ich an einer Fernsehserie für «Channel Four», die als Grundlage Dantes «Inferno» hat – «Die göttliche Komödie». Das wird insgesamt wohl drei Jahre dauern. Wahrscheinlich im November werde ich mit einem neuen Film beginnen, der den Titel tragen soll «The Cook, the Thief, His Wife and Her Lover» (Der Koch, der Dieb, seine Frau und ihr Liebhaber). Das wird eine sehr schwarze Geschichte über Restaurants, Sex, Rache und Tod. Das wird so eine Art «jakobinische» Komödie, eine Rache-Tragödie also. Es gibt darin vier Hauptrollen, aber auch noch weitere 26 Sprechrollen, das wird eine ziemlich grosse Besetzung. Und zum ersten Mal werde ich versuchen, den ganzen Film im Studio zu drehen – das wird also vom Anfang bis zum Ende völlig künstlich werden. Und der zentrale Ausgangspunkt ist die Nahrung, und die Idee, dass alles essbar ist. Absolut alles! Und das hat ja eine lange Tradition: Denken Sie an «La grande bouffe». Und die Struktur wird diesmal sein, dass es zehn Menüs in zehn Tagen gibt. ■

Uwe Künzel

## Drowning By Numbers

Grossbritannien 1988.  
Regie: Peter Greenaway  
(Vorspannangaben  
s. Kurzbesprechung 88/331)

Ein Mädchen in einem prächtigen Phantasielkostüm übt sich zu nächtllicher Stunde im Seilspringen und zählt dabei von eins bis hundert. Was sie da tue, fragt sie ein seltsamer kleiner Junge. «Die Sterne zählen», sagt das Mädchen. «Und warum fängst du bei hundert wieder von vorne an?» – «Weil sich von da an alles wiederholt...»

So beginnt Peter Greenaway seinen neuen Film, und nach dieser merkwürdigen Einleitung beginnt auch er zu zählen – von eins bis hundert, und das Publikum kann sicher sein, dass sich nichts wiederholen wird, dass es vielmehr Dinge zu sehen bekommt, die so noch niemals zuvor auf einer Kinoleinwand zu betrachten waren.

Ich stelle mir fünf beliebige Zuschauer vor, die nach «Drowning By Numbers» erzählen sollten, um was es darin geht. Ich bin mir fast sicher, dass fünf völlig verschiedene Inhaltsangaben dabei zustande kämen, wobei allenfalls der «rote Faden» der Hauptgeschichte wohl von allen gleichermassen gesehen wird. Der besteht darin, dass drei Frauen, eine sehr junge, eine etwa dreissigjährige und eine ältere ihre Ehegatten auf



**Von links: Juliet Stevenson, Joan Plowright und Joely Richardson in «Drowning By Numbers».**

wenig feine Art vom Leben zum Tod befördern: Die drei Gatten werden ertränkt – einer in der Badewanne, ein zweiter im offenen Meer, der dritte im Swimmingpool. Der Zuschauer ist dabei stets auf der Seite der Mörderinnen, denn bei den Opfern handelt es sich um ausgesprochen unsympathische Kerle, die nicht nur alle nicht schwimmen können (!), sondern sich auch in jeder anderen Hinsicht als Versager erweisen.

Die Frauen sind dabei im Bunde mit dem Coroner, dem amtlichen Leichenbeschauer, der die doch eigentlich offensichtlichen Verbrechen vertuscht und dafür am Ende ausgerechnet von jenen bestraft

wird, die er gedeckt hat – aber hier beginnt eigentlich schon *meine* Interpretation, das kann man sehr wohl auch anders sehen. Zum reinen Inhalt muss man noch erwähnen, dass das seilhüpfende Mädchen vom Beginn gegen Ende brutal von einem Auto überfahren wird, und dass sich daraufhin der kleine Junge, der nebenbei auch noch der Sohn des Coroners ist, sich mit dem Springseil seiner Freundin an einem Baum erhängt – am Ende haben also nur die drei Frauen überlebt.

«Sex and Death», Peter Greenaways Lieblingsthemen seit «The Draughtman's Contract», «A Zed & Two Noughts» und «The Belly of an Architect», stehen also auch im vierten langen Spielfilm des Regisseurs im Mittelpunkt des Geschehens, es geht eigentlich um nichts anderes, doch die Form, die der vielleicht originellste Filmemacher,

der derzeit arbeitet, für seine haarsträubende Geschichte gewählt hat, ist so ganz und gar ungewöhnlich, dass man zwei Stunden lang buchstäblich mit offenem Mund (und selbstverständlich mit offenen Augen) vor der Leinwand sitzt.

Die Zahlen. Manche Zuschauer merken's schon ab der Nummer 1, manche erst ab 15 oder 20, einzelne gar nicht – und verpassen damit das, was ich den «Hauptgag» des Films nennen möchte. «Drowning By Numbers» ist systematisch von eins bis hundert durchnummeriert, nach einer Stunde, exakt in der Mitte des Films, steht unübersehbar eine riesige «50» wie ein Monolith auf einem Strand herum, mit «100» ist ebenso deutlich jener Kahn beschriftet, mit dem der Coroner in einem kleinen Teich absaufen wird – doch die meisten anderen Zahlen muss der Betrachter

wie auf einem Vexierbild suchen. Die «3» steht auf einer Badewanne, in der das erste Opfer ertränkt wird, «75» und «76» erscheinen in Gestalt von Joggern, deren Sweatshirts entsprechend beschriftet sind, und auch ein paar Kühe, die friedlich am Wegesrand grasen, hat Greenaway mit Nummern versehen. Doch manchmal «schummelt» er auch und bricht die Chronologie auf, was den Betrachter, der schon nach kurzer Zeit auf die Suche nach den in den Bildern versteckten Zahlen geradezu fixiert ist, in einige Verwirrung stürzt – bis der Regisseur die fehlenden Ziffern dann doch noch (manchmal sogar auf der Tonspur) nachreicht. Und was man alles numerieren kann! Tote Fische, aufgespiessete Insekten, Bäume, Pflanzen – und auch schon mal das Seil, an dem die Leiche eines toten Knaben baumelt (Nr. 99)...

Macht allein schon dieses Spiel den Film zum kurzweiligen Vergnügen (immer vorausgesetzt, dass man überhaupt einen Sinn für den englischen Humor der allerschwärzesten Sorte hat), gibt es noch unzählige weitere Anspielungen und Rätsel, die es wohl möglich machen, «Drowning By Numbers» gleich mehrmals hintereinander ohne Langeweile, sondern vielmehr mit wachsendem Genuss anzuschauen.

Die Regeln etwa. Immer wieder werden da auf der Tonspur Spiele erklärt – das reicht von Bridge übers Tauziehen bis hin zum Cricket, jener seltsamen Sportart, die ausschliesslich in Grossbritannien und einigen ehemaligen britischen Kolonien wie Australien und Indien betrieben wird, weil ausserhalb dieser Länder noch niemand recht verstanden hat, worum es bei diesem seltsamen Ballspiel eigentlich geht – selbst Engländer, die Woche für Woche begeistert diesem Sport frönen,

tun sich schwer, das etwa einem Kontinentaleuropäer zu vermitteln. Greenaway dagegen hat damit keine Mühe, weil er sowieso nichts wirklich ernst nimmt: In seinem Reglement hört sich alles nur noch absurd an – und klingt dadurch schon wieder ganz plausibel.

Hat «Drowning By Numbers» eine Aussage, die über das beispiellose intellektuelle Vergnügen, das man beim Anschauen empfindet, hinausreicht? Ich habe nicht die geringste Ahnung – womit ich mich allerdings in guter Gesellschaft befinde: Schliesslich sagt auch Greenaway selber (siehe das Interview mit ihm in dieser Ausgabe), dass wohl noch ein paar Jahre vergehen müssten, bis er selbst erklären könne, was er mit diesem Film letztlich habe zum Ausdruck bringen wollen.

Vielleicht dies als *eine* Idee für eine mögliche Interpretation: Der Film zeigt die Determiniertheit aller menschlichen Beziehungen, die den ehernen Gesetzen der Zahlen (und damit der Mathematik) folgt, einem Regelwerk also, das zugleich auch praktisch jeder Art von Spielen zugrunde liegt. Denn die mörderischen Frauen halten sich beim Exekutieren ihrer Männer streng an Regeln – der Tod nicht als Selbstverständlichkeit, sondern vielmehr als festgefügtes Ritual, vor dem es nicht wegen einer «natürlichen» Vergänglichkeit aller Lebewesen kein Entrinnen gibt, sondern weil «höhere» Gesetze als die uns verständlichen dies so bestimmen haben.

Was jetzt in diesem Text zu einem wahrlich aussergewöhnlichen Film alles nicht vorkommt (und das ist, ich bin sicher, einiges) muss sich der Zuschauer nun schon selber im Kino anschauen: Dass es da noch viel mehr zu entdecken gibt, als hier beschrieben wurde, sei ausdrücklich garantiert.

Nach dem Festival von Cannes, wo «Drowning By Numbers» uraufgeführt wurde, schrieb Andreas Kilb im renommierten deutschen Wochenblatt «Die Zeit», dass Peter Greenaway die «papierene Palme» für den an nichts, was es bisher gab, messbaren Film verdient habe, die dort aber leider nicht vergeben werde. Dem ist wenig hinzuzufügen. ■

Hans M. Eichenlaub

## Der Schuh des Patriarchen

Schweiz 1988.

Regie: Bruno Moll

(Vorspannangaben

s. Kurzbesprechung 88/338)

Der allererste Film des Oltners Bruno Moll – vor genau zehn Jahren – hiess «Gottliebs Heimat» und hatte ein Auswanderer-Schicksal zum Inhalt. Die Heimat, die der Titel anspricht, ist das Gösgeramt, jene Gegend zwischen Aarau und Olten, bevor Gottlieb dann in den Vereinigten Staaten eine neue Heimat fand. Gottlieb war Ballyaner – so nennt man in jener Gegend noch heute die Bally-Arbeiter – jedoch nicht ein Ballyaner aus Leib und Seele, eher gezwungenermassen. Weil es um die Jahrhundertwende weit und breit kaum anderswo Arbeit gab. Zur Auswanderung nach Amerika entschloss sich Gottlieb, weil er 1907 beim Streik mitgemacht hat und entlassen worden ist.

Weil Bruno Moll im Zusammenhang mit Gottliebs Geschichte, beziehungsweise beim Recherchieren der Hintergründe neben anderen Quellen sich auch im Bally-Firmenarchiv

umsah, stiess er auf umfangreiche Tagebücher. Verfasst von den Gründervätern, vor allem von den beiden ersten «Patriarchen», von Carl Franz Bally und seinem Sohn Eduard. Vielleicht ein Dutzend Bände, fein säuberlich maschinenge tippt, in Leder gebunden, selbst ein Registerband gehört dazu.

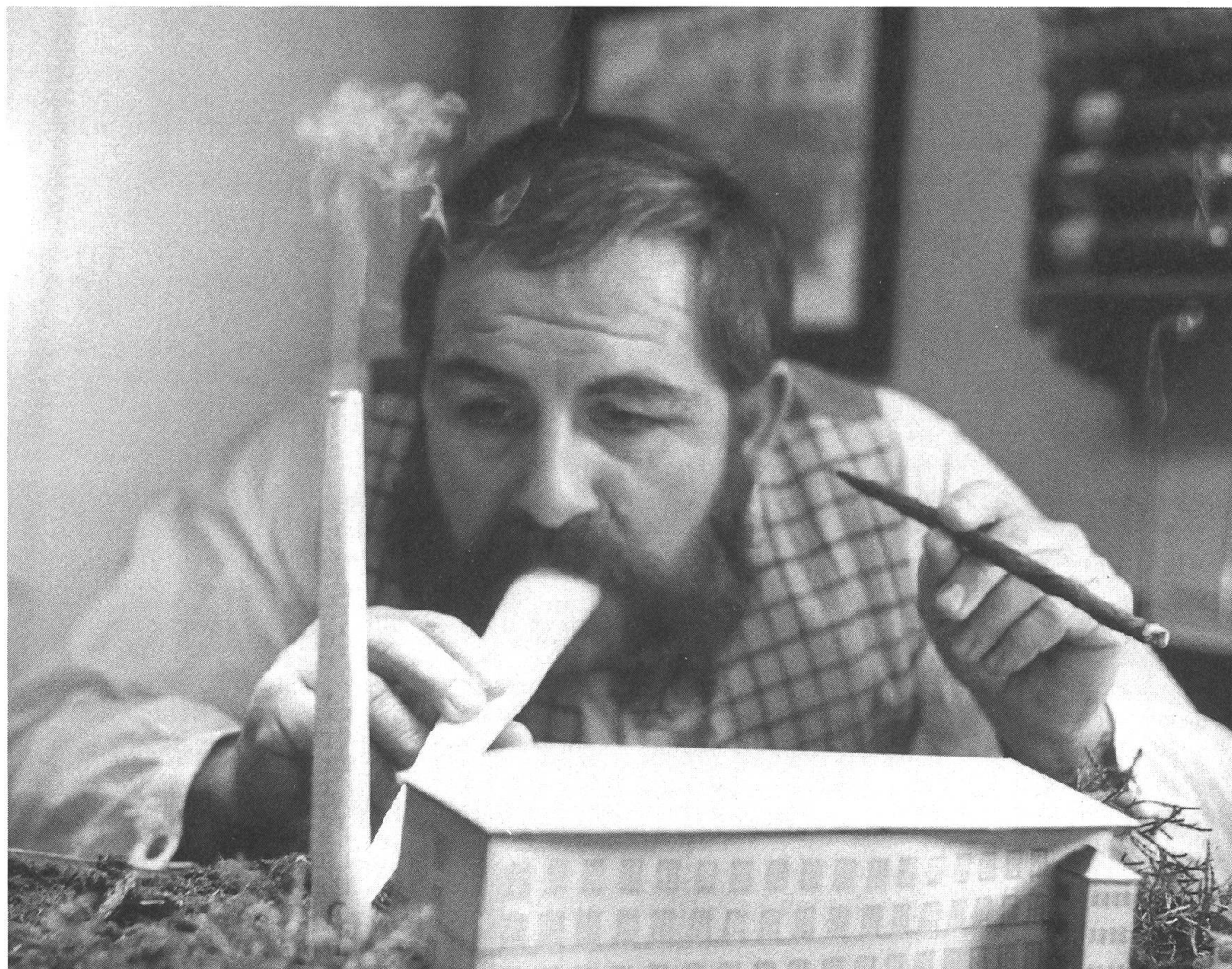
Seit jenen Vorarbeiten für den Film «Gottliebs Heimat» liess Bruno Moll das Thema Bally nicht mehr los. Ihm war klar, dass da ein Stoff vorhanden ist, der für eine filmische Aufarbeitung geradezu prädestiniert wäre. Die Idee eines Spielfilms tauchte auf, einer Familiensaga, denkbar aber auch als Film über eine Region, die seit Generationen von einem Unternehmen dominiert wird. Einer Region, in der es Arbeiterfamilien gibt, die

über Generationen Ballyaner waren. Einer Region schliesslich, in der kaum jemand nicht zur grossen «Bally-Familie» (wie es jeweils etwas zu pathetisch in den Festschriften hiess) gehörte oder zumindest jemanden kannte, der dazugehörte. Bruno Molls Mutter zum Beispiel. Oder mein Urgrossvater: ein Silberbecher neben meinem Schreibtisch erinnert daran, eine Auszeichnung für 40jährige Firmentreue, mit der Jahreszahl 1924 – er hat offenbar nicht gestreikt, damals zusammen mit Gottlieb.

Fast zehn Jahre also hat Bruno Moll verstreichen lassen, bis er eine geeignete Form fand, um dieses immens umfangreiche Material sinnvoll organisieren zu können. Handelt es sich doch immerhin um 140 Jahre Firmengeschichte.

«Der Schuh des Patriarchen» ist ganz aus der Optik der Unternehmer angelegt, von der Pionier-Generation bis hin zum heute aktiven Manager, der die Firma Bally als Teil des Bührl-Konzerns führt. Dabei wird im Verlauf des Films schon bald einmal deutlich, wie – vor allem bei den Gründerfiguren – die Unternehmer immer auch die Macht im Auge hatten. Schon der Firmengründer Carl Franz Bally war ein ausgesprochen erfolgreicher Politiker. Weil er für seine Arbeiter, die tagtäglich mit der Fähre nach Schönenwerd kamen, eine Brücke über die Aare bauen lassen wollte, der Bund jedoch jede finanzielle

**Eduard Bally in «Der Schuh des Patriarchen» von Bruno Moll.**



Unterstützung verweigerte, liess er sich kurzerhand in den solothurnischen Kantonsrat wählen. Einige Jahre später war die Brücke gebaut. Wobei das in keiner Weise nachträgliche Interpretationen sind, sondern Original-Ton Tagebuch. Im übrigen war sein Sohn, Eduard Bally, Nationalrat, und dessen Sohn Ivan dann wiederum später Ständerat. Ein anderes, illustratives Beispiel: Das Ende des Kulturkampfes. Eine gewonnene Verfassungsrevisionsabstimmung feiert Carl Franz Bally 1874 auf seine eigene Art und Weise, wobei er gleichzeitig den verhassten Pfaffen eins ans Bein gab: Er liess in Schönenwerd eine Viertelstunde lang mit allen Kirchenglocken läuten.

Bruno Moll arbeitet viel mit Originalzitate aus den Tagebüchern und mit anderen Firmen-Quellen, dazu zeigt er entweder Bilder aus der heutigen Schuhfabrik sowie aus der Umgebung, ergänzt durch historisches Fotomaterial. Immer wieder schneidet er inszenierte Szenen dazwischen, nachgestellte Tableaus von erlesener Schönheit, Szenen, in denen die jeweiligen Bally-Herren, alle mit auffallender Barttracht auftreten, in der Villa am Cheminée, unterwegs im Zug, später dann im herrschaftlichen Auto, oder auf der Hotelterrasse im Kurhaus.

Auf einer anderen Ebene kann der Betrachter des Films «Der Schuh des Patriarchen» die Produktion eines Schuhs verfolgen. Sämtliche Produktions-etappen, immer wieder sehen wir die Arbeiter an den Maschinen, Schritt für Schritt, am Schluss haben wir den fertigen Schuh vor uns. Es gibt in dieser unheimlich raffinierten Montage der diversen Ebenen von Bildern und Tönen noch einen weiteren Strang: das Interview mit Alfred M. Niederer, der als Manager die Firma Bally seit ein paar Jahren leitet.

Bruno Moll legt keinen The-senfilm vor. Aber auch keine Hochglanz-Firmengeschichte, wie ihm bei der Premiere beim Festival von Locarno etwas kurz-sichtig vorgeworfen worden ist. Auch der Einwand, die Arbeiter kämen im Film nicht vor, greift meiner Meinung nach zu kurz. Wer in diesem fast zwei Stunden langen Film sehen und hören kann (gerade die Töne, die filigrane Tonmontage, sind nicht zu unterschätzen), der spürt die Präsenz der Arbeiterinnen und Arbeiter auf Schritt und Tritt. Dass sie im Film nicht zu Wort kommen, dass stimmt allerdings. Aber sie hatten in der langen Geschichte der Firma auch nie etwas zu sagen. Weder Gottlieb damals beim Streik, noch die Belegschaft oder die Gewerkschaft bei der Übernahme der Firma durch Werner K. Rey, noch beim Weiterverkauf an den Bührle-Konzern. Nicht «Geschichtsschreibung von unten» – um dieses aktuelle Schlagwort zu verwenden – hatte Bruno Moll im Sinn, sondern eher eine Art Betriebs-oder Fabrikarchäologie von oben, aus der Sicht der Patriarchen eben.

Und das ist ihm zweifellos gelungen. Der Film ist – trotz seiner Länge – spannend dank der Montagetechnik (Schnitt: Georg Janett), dank der Art, wie die Fäden dieser verschiedenen Ebenen immer wieder an die Oberfläche kommen. Und es ist ein Film, der unheimlich viele Informationen transportiert, ein Film letztlich auch, der erst im Kopf des Betrachters seine endgültige Form findet.

Wenn man Bruno Molls Gesamtwerk anschaut, von «Gottliebs Heimat», über «Samba Lento» über eine Oltner Feierabend-Tanzmusik-Gruppe, bis zu «Das ganze Leben» über ein schwieriges Frauenschicksal, zu «Hammer», seinem letzten Film, das Porträt eines traditionsrei-

chen Oltner Hotelbetriebs, bis eben jetzt zu «Der Schuh des Patriarchen» wenn man diese fünf Filme aus zehn Jahren betrachtet, dann fällt mir auf, dass alle etwas Gemeinsames verbindet: In jedem Film ist der Kühlturm des Gösger Atomkraftwerks zu sehen. Dieser Bau ist so etwas wie das Zentrum von «Brunos Heimat», alle Stoffe seiner Filme sind aus dieser Region um Olten herum gewachsen. Jetzt, sagt Bruno Moll, sei diese Region für ihn vorläufig «ausgefilmt». Sein nächstes Projekt ist anderswo angesiedelt und es soll ein Spielfilm werden. ■

Alexander Sury

## Midnight Run

(Fünf Tage bis Mitternacht)

USA 1988.

Regie: Martin Brest  
(Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 88/299)

Die Entdeckung von «Midnight Run» heisst – so paradox es klingen mag – Robert De Niro. Nie zuvor, ausser vielleicht in «Falling in Love» (ZOOM 7/85), sah man ihn in der Rolle eines Mannes, der so wenig mit den seelischen Abgründen der Scorsese-Protagonisten gemein hat. Es ist nicht schwer nachzuvollziehen, was De Niro an seiner Rolle in «Midnight Run» gereizt haben muss. Als eigenbrötlerischer Kopfgeldjäger Jack Walsh kann er Facetten seines Talents ausleben, die bis anhin mehr oder weniger brach gelegen haben. Die extreme Wandlungsfähigkeit des Schauspielers De Niro war für ihn zusehends zur

Beschränkung geworden: Wer De Niro eine Rolle anbot, glaubte, mit immer komplexeren Charakteren aufwarten zu müssen, ein Durchschnittstyp mit alltäglichen Sorgen schien unter seiner Würde.

So überrascht De Niro in der Komödie «Midnight Run» denn gewaltig. Aber auch hier verzichtete er nicht auf eine gründliche Vorbereitung: In Los Angeles begleitete er Kopfgeldjäger während mehreren Wochen bei ihrer Arbeit.

Der Geschichte von «Midnight Run» liegt ein klassisches Westernmotiv zugrunde: Ein Mann erhält den Auftrag, einen anderen Mann zu finden und ihn seiner gerechten Strafe zuzuführen. «Midnight Run» variiert dieses Motiv und entpuppt sich als über weite Strecken gelungene Western-Travestie. Regisseur Martin Brest («Beverly Hills Cop», 1984) und Drehbuchautor George Gallo haben diesen komödiantischen Road-movie mit zahlreichen Genre-Verstattstücken angereichert: Action-Szenen, Verfolgungsjagden und Schiessereien.

Jack Walsh (Robert De Niro), der als Ex-Cop seinen Lebensunterhalt als Kopfgeldjäger verdient, macht in New York den Buchhalter Jonathan Mardukas (Charles Grodin) ausfindig. Dieser hat 15 Millionen Dollar eines Mafioso veruntreut und ist, auf Kautionsfreigelassen, untergetaucht. Walsh muss ihn nun ausfindig machen und rechtzeitig in Los Angeles im Gefängnis abliefern. Ein scheinbar leichter Fall, entpuppt sich doch Mardukas nicht etwa als schwerer Junge, sondern als kultivierter, unauffälliger Typ, der das veruntreute Geld wohlwärtigen Zwecken zukommen liess. Als sich Mardukas aber aus panischer Flugangst weigert, per Flugzeug nach Los Angeles verfrachtet zu werden, sieht sich Walsh gezwungen, mit der Nervensäge

zähneknirschend den Zug Richtung Chicago zu nehmen. Auf ihrer abenteuerlichen Odyssee quer durch die USA benützen sie in der Folge alle denkbaren Transportmittel (einschliesslich ihrer Füsse).

Walsh und Mardukas geraten aber schon bald zwischen verschiedene Fronten. Für den biederen Buchhalter interessieren sich auch andere Leute brennend. Das FBI hofft, über ihn an den Mafioso Jimmy Serrano (Dennis Farina) heranzukommen, mit dem auch Walsh noch eine alte Rechnung offen hat. Und Serrano seinerseits hetzt ihnen seine Killer auf den Hals, weil Mardukas über belastendes Material verfügt, das Serrano hinter Gitter bringen könnte. Dazu gesellt sich noch ein zweiter auf Mardukas angesetzter Kopfgeldjäger, der seinem Konkurrenten Walsh das Leben sauer zu machen versteht. Dem Gesetz der Not gehorchend, kommt sich das gehetzte Duo näher, und es entsteht allmählich eine Freundschaft.

Regisseur Brest gelingt es, den Tonfall von «Midnight Run» beständig zu ändern und die Vorzeichen zu wechseln. War man gerade noch Zeuge einer komischen Szene zwischen dem ungleichen Paar, so befindet sich der Zuschauer alsbald in einer wilden Verfolgungsjagd. Brest hat seinen beiden Hauptdarstellern – so ist dem Presseheft zu entnehmen – grosse improvisatorische Freiheiten gelassen. Die Rededuellen zwischen Charles Grodin und Robert De Niro gehören denn auch mit zu den Höhepunkten. Walshs krude Fluchtiraden kontrastieren auf vergnügliche Weise mit der betont gewählten Ausdrucksweise seines «Klienten».

Das Tandem De Niro/Grodin funktioniert vorzüglich. Zielsicher spielen sie sich die Pointen

zu; keine Rede davon, dass De Niro den unbekanntem Partner an die Wand spielt. Das Interesse des Zuschauers bleibt, trotz haarsträubender Verfolgungsjagden, immer bei den Hauptpersonen, die in den zahlreichen brenzligen Situationen präzise charakterisiert werden. «Midnight Run» ist aber in erster Linie – und das macht die Hauptattraktion aus – ein Vehikel, um für den heute 45jährigen Robert De Niro eine zweite Karriere zu lancieren. Schon einmal nämlich, in Martin Scorseses «King of Comedy» (ZOOM 11/83), hat er in Ansätzen bewiesen, dass er auch als Komödiant Spitzenklasse verkörpert. Gut möglich, dass die Erfahrung von «Midnight Run» seinen Appetit auf dieses Rollenfach mächtig gesteigert hat. ■

Peter Neumann

## Tucker

USA 1988.

Regie: Francis Coppola  
(Vorspannungaben

s. Kurzbesprechung 88/339)

Preston Tucker hätte kurz nach dem Zweiten Weltkrieg die besten Chancen gehabt, amerikanischer Präsident zu werden, wäre er jemals Kandidat geworden und hätte er dies überhaupt gewollt. Denn Preston Tucker repräsentierte den sympathischen Optimisten, den ideenreichen Draufgänger, den liebenden Ehemann und Vater und nicht zuletzt den charismatischen Animator und Redner. – Er besass die idealen Eigenschaften, um die Herzen der Amerikaner zu erobern.

Preston Tucker hat tatsächlich gelebt, war der Verwirklichung

seiner Träume sehr nahe, blieb jedoch im bürokratischen Filz der Macht stecken und ist schliesslich gescheitert. Er wurde nämlich nicht Politiker, sondern wollte sich mit seinem revolutionär modernen «Tucker Torpedo» («The Car of Tomorrow Today») als Konkurrent der grossen amerikanischen Automobilkonzerne etablieren. Er baute 50 Fahrzeuge, dann bliesen General Motors, Chrysler, Ford und ihre Lobby-Politiker seine Illusionen aus. Tucker wurde gar vor Gericht gezerrt und musste sich 1950 wegen Betrugs und Veruntreuung verantworten. Dank seiner gewinnenden, mitreissenden Ausstrahlung sprachen ihn die Geschworenen zwar frei, doch die Fabrik wurde ihm genommen. Sechs Jahre nach dem Prozess starb Preston Tucker vergessen und verbittert...

Auf dieses tragische Lebensende geht Francis Coppola in seinem Film nicht ein. Erst im Nachspann erscheint ein kleiner Vermerk über Tuckers Tod. Preston Tucker ist Coppolas alter ego, zum Prototypen des risikofreudigen, enthusiastischen Machers hochstilisiert. Coppola hat seine Ideale, aber auch seine Autobiografie in die Person des Autokonstruktors eingebracht. So erstaunt es nicht, dass Coppolas Film eben nicht tragisch endet, sondern geradezu euphorisch: Tucker hat die Geschworenen von seiner Redlichkeit, von seiner Vision und Moral überzeugt. Für Coppola stand nicht die Authentizität seiner Hauptfigur im Vordergrund, auch wenn er sich bei der Ausstattung, den zeitlichen Abläufen und den einzelnen Ereignissen stets akribisch um Authentizität bemühte. Wichtig war ihm vor allem die Botschaft, die Ideologie, die sein Held vermittelt. Und das ist eben nur in zweiter Linie jene von Tucker, zuerst ist sie die von Coppola



**Jeff Bridges  
als Preston Tucker.**

selber. Die Parallelen zwischen Tucker und Coppola sind denn auch offensichtlich: Beides sind Fanatiker, wenn es um die Verwirklichung ihrer utopisch anmutenden Projekte geht, beide setzen sich im zwischenmenschlichen Bereich durch, scheitern aber an der intriganten Bürokratie der Grossindustrie. (Coppola musste seine Zoetrope Studios 1982 aufgeben, nachdem sein 27 Millionen Dollar teures, filmtechnisches Pionierwerk «One From the

Heart» nicht die erforderlichen Zahlen eingespielt hatte.)

Schauen wir uns Tuckers/Coppolas Kernsätze etwas genauer an. Besonders aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang Preston Tuckers Film-Plädoyer vor Gericht. Der Angeklagte bringt dort die Geschworenen mit folgenden Sätzen auf seine Seite: «Als ich ein Junge war, las ich alles über Edison, die Wright-Brüder und Henry Ford. Sie waren meine Vorbilder. Vom Tellerwäscher zum Millionär, das ist keine Floskel. Das ist die Grundlage, auf der dieses Land entstanden ist, das, was dieses Land garan-



tiert: Jedermann, egal wer er war, egal, woher er kam oder zu welcher Schicht er gehörte, hatte er die bessere Idee, dann waren ihm keine Grenzen mehr gesetzt. Ich bin eine Generation zu spät geboren, denn so wie das System heute funktioniert, haben der Individualist, der Träumer, der Visionär, eben die mit einer verrückten Idee, die sich später aber als Weltrevolution erweist, keine Chance mehr. Sie werden unterdrückt, weil Bürokraten lieber neue Ideen vernichten, als dass sie Mist aufwirbeln liessen. Benjamin Franklin würden sie heute ins Gefängnis werfen, weil er einen Drachen ohne Fluglizenz fliegen liess.»

Mit diesem Plädoyer zelebriert Coppola über die Figur Tuckers den amerikanischen Urmythos von den Aufstiegsmöglichkeiten des kleinen, fähigen Mannes. Doch diese Programmatik enthält auch Kritik. Denn bis zum Prozess zerstört Coppola ebendiesen Mythos systematisch, indem er zeigt, wie Tuckers hochfliegende Pläne durch krumme Machenschaften und die Missgunst von Politikern und potenten Konkurrenten auf dem Boden der Realität zerschellen. Der Schluss ist dann wieder eine Aufforderung zum Glauben an den Pioniergeist. Der ambivalente Umgang mit dem amerikanischen Grundsatz des «you can get it, if you really want» meint folgendes: Coppola ist ein überzeugter Verfechter des phantasievollen, innovativen Unternehmertums. Doch seines Erachtens wird dieser Gründergeist seit dem Zweiten Weltkrieg von festgefahrenen Machtstrukturen zersetzt und immer stärker zu einem reinen Mythos ohne Realitätsbezug ausgehöhlt. Der Autonarr Preston Tucker steht in diesem Sinne an einem Schnittpunkt in der amerikanischen Geschichte. John Gross schrieb dazu in den

New York Times: «Man kann die Story auch als Zusammenprall zweier Phasen der kapitalistischen Kultur interpretieren: auf der einen Seite der reife, in Unternehmen organisierte Kapitalismus und auf der anderen der frühe Kapitalismus des handgestrickten Erfinders.» (New York Times vom 4. September 1988)

Für Coppola haben auch die wirtschaftlichen Probleme des heutigen Amerikas vor allem mit dem Einflussverlust der wahren Pioniere zu tun. Dies wird deutlich wenn er Tucker vor Gericht prophetisch sagen lässt: «Wenn das Big Business dem kleinen Mann mit einer neuen Idee die Türe versperren darf, verschliessen wir uns nicht nur dem Fortschritt, dann sabotieren wir alles, für das wir gekämpft haben, alles für das dieses Land steht. Und eines Tages werden wir uns wieder am Anfang befinden, statt am Ziel. Dann kaufen wir unsere Radios und Autos von unseren ehemaligen Feinden.»

Francis Coppolas neuer Film ist wie gesagt ein ideologisches Pamphlet, das auf die Herzen der Zuschauer zielt. «Tucker» steht damit in der Tradition von Frank Capra, der vor 50 Jahren die Ideologie des New Deal filmisch umsetzte. «Wenn ihr nur wirklich wollt, könnt ihr alles erreichen», ruft James Stewart 1939 im Film «Mr. Smith Goes to Washington» den Senatoren zu. Er ist aus demselben Holz geschnitzt wie Coppolas Preston Tucker. Dieser politische Aspekt gibt Coppollas Film Kraft, er ist aber auch für einige Schwächen verantwortlich. So bleibt die Aussage durch das Fokussieren auf die Person Tuckers an der Oberfläche des Individuellen, Hintergründe werden auf personen verkürzt. Zudem wirken die anderen Figuren neben dem grob herausgemeisselten Granitblock Tucker (überzeugend gespielt von Jeff Bridges) wie

zerbrechliche Pappkartons. Sie sind nicht nur marginal, sie erscheinen geradezu unglauwbüdig untergeordnet, wie zum Beispiel Tuckers Frau, die im Film kaum einen eigenen Willen besitzt und je nach Situation himmelhoch jauchzend oder still leidend ihrem Mann stets in Treue ergeben ist.

Trotzdem hat «Tucker» das Zeug zum Meisterwerk. Das liegt zum einen an der bereits erwähnten naiven Kraft der Botschaft. Zum andern überrascht Francis Coppola auch in seinem neusten Film wieder mit filmtechnischen Kabinettstücken, mit verblüffenden Schnitten, ungewohnten Perspektiven und Bildkompositionen. In diesem Bereich zeigt sich die enge Wissensverwandtschaft von Coppola und Tucker am eindrücklichsten: Francis Coppola ist auf dem Gebiet des Films nach wie vor ein Pionier. Die schmerzlichen Erfahrungen mit «One From the Heart» haben ihn nicht davon abgebracht, visionär zu denken. ■

Franz Ulrich

## Running on Empty

(Die Flucht ins Ungewisse)

USA 1988.

Regie: Sidney Lumet  
(Vorspannangaben  
s. Kurzbesprechung 88/337)

Das Ehepaar Annie und Arthur Pope (Christine Lahti und Judd Hirsch) und ihre Söhne, der 17jährige Danny (River Phoenix) und der 10jährige Harry (Jonas Abery), erscheinen auf den ersten Blick wie eine typisch amerikanische Familie aus dem Bilderbuch: sympathisch, tolerant,



freundlich, sehr moralisch und eng miteinander verbunden.

Aber die Popes leben wie Verbrecher, wechseln häufig Wohnort, Haarfarbe, Namen und Identität, sind ständig auf der Hut und auf der Flucht. Droht Gefahr, verständigen sie sich über Walkie-Talkies, treffen sich im Fluchtauto an einem vorher abgemachten Ort und tauchen unter, zum x-ten Mal seit 20 Jahren. In den sechziger Jahren lernten sich Annie und Arthur als Studenten kennen, agitierten als Linksaktivisten gegen den Vietnamkrieg. Aus Empörung und Wut über die Eskalierung dieses Krieges beteiligten sie sich an einem Bombenattentat auf ein Napalm-Labor der Armee, wobei ein Wärter schwer verletzt wurde. Sie gerieten auf die Fahndungsliste des FBI und gehörten fortan zu den meistgesuchten Kriminellen der USA.

Inzwischen sind Annie und Arthur um die vierzig. Das Leben im Untergrund hat sich längst nach bestimmten Regeln und Verhaltensweisen eingespiegelt, ist fast zur Routine geworden. Im Schutz der Familie, in der sie sich wie unter einer Tarnkappe verstecken (wer verdächtigt schon ein Ehepaar mit zwei Kindern?), leben sie nach einem System, das minutiös einstudiert ist und sich immer wieder bewährt. Sie müssen sich an bestimmte Vorsichtsmassnahmen halten, sich gegen jede Neugier von Behörden und Nachbarn abschatten. Liebe und kompromisslose Disziplin, für die vor allem Vater Arthur zuständig ist, sind für die Popes (über)lebenswichtig. Die starke emotionale Beziehung der vier zueinander ist ihr Hort und Schutzwall gegen aussen, und das strikte Befolgen von Verhaltensregeln die Bedingung

**Leben auf der Flucht: Christine Lahti als Mutter Pope mit ihren Söhnen Danny (River Phoenix, links) und Harry (Jonas Abry).**

für ihre Sicherheit. Während der jüngere Harry dieses unstete, geheimnisvolle Leben als Abenteuer noch einigermaßen geniessen kann, wird Danny allmählich bewusst, was es bedeutet, bloss auf Zeit zu leben, keine festen Freundschaften und Bindungen eingehen zu können, immer bereit sein zu müssen, um die Zelte abzubauen und zu verschwinden, ohne eine Spur zu hinterlassen.

Zu Beginn des Films müssen die Popes gerade wieder einmal Wohnort und Identität wechseln. Sie flüchten von Florida nach New Jersey, mieten ein Haus in Stadtnähe. Vater und Mutter übernehmen unauffällige Jobs, die beiden Söhne ge-

hen zur Schule. Alles verläuft nach einem längst eingeübten Ritual. Selbst mit einem plötzlich auftauchenden ehemaligen Gesinnungsgenossen und Geliebten Annie, der seinen Kampf gegen die Gesellschaft mit kriminellen Mitteln führt, werden sie fertig. Womit Annie und Arthur nicht gerechnet haben und worauf sie nicht vorbereitet sind, ist das Erwachsenwerden der Söhne. Danny, der ein aussergewöhnliches Talent zum Klavierspielen von seiner Mutter geerbt hat, bewirbt sich heimlich um die Zulassung an die Julliard-School, Amerikas renommierteste Musikhochschule. Gefördert von seinem Musiklehrer, fehlen ihm schliesslich zur Zulassung nur noch die Papiere: Geburtsurkunde, Schulzeugnisse und so. Zugleich hat sich Danny in Lorna, die Tochter des Musiklehrers, verliebt. Bei ihr fühlt er sich geborgen, ihr kann er sich öffnen und anvertrauen, ohne eine der vielen Rollen, die ihm zur quälenden Gewohnheit geworden sind, spielen zu müssen. Wenn Danny seinen Weg als Musiker gehen und Lorna nicht verlieren will, muss er seine Identität preisgeben. Damit gefährdet er aber seine Eltern – ein fast unlösbares Dilemma.

Vater Arthur wehrt sich strikte gegen eine Trennung von Danny. Die ständige Flucht, die längst Motive und Ziel verloren hat, zur fast automatischen Gewohnheit geworden ist, bedeutet für ihn den eigentlichen Lebensinhalt, ohne den er nicht mehr existieren zu können glaubt. Annie dagegen ist sich bewusst, dass sie Danny freigeben muss, soll sein Leben nicht zerstört werden. So macht sie sich zu einem Canossa-Gang zu ihrem Vater auf, um ihn zu bitten, Danny bei sich aufzunehmen. Die Geschichte wiederholt sich: Was sie ihren Eltern, einst

als «Kapitalistenschweine» beschimpft, angetan hat, muss sie nun selbst auf sich nehmen: 14 Jahre lang hatte sie keinen Kontakt mehr mit ihren Eltern, hatte sie im Ungewissen gelassen; die Freigabe von Danny bedeutet ebenfalls eine jahrelange Trennung. Aber damit sind die Weichen gestellt, als die Popes plötzlich wieder untertauchen müssen, weil der ehemalige Komplize bei einem Banküberfall erschossen wird und das FBI eine Spur zur Enttarnung der Popes liefert.

Der Ausgangspunkt des Films ist nicht erfunden: Am 19. August 1970 verübten vier Studenten einen Bombenanschlag auf das Army Research Center der Universität von Wisconsin, wobei ein junger Physiker getötet wurde. Einer der Attentäter blieb bis heute unentdeckt im Untergrund verschwunden. Die Drehbuchautorin des Films, Naomi Foner, hat sich eingehend mit der studentischen Protestbewegung der sechziger Jahre, die weltweite Auswirkungen hatte, befasst. Ihre Story ist aber nicht primär eine Auseinandersetzung mit Ideologie und Zielen dieser Bewegung, sondern konzentriert sich auf deren Auswirkungen auf Menschen, die durch ihre Überzeugung und Taten sich und andere aus der Gesellschaft katapultiert haben und nicht mehr zurückfinden können.

Sidney Lumet, der vom Theater her kommt und seine hervorragenden Qualitäten als Schauspielerführer seit «Twelve Angry Men» (1957) immer wieder bewiesen hat, führt auch in diesem Film seine Darsteller (insbesondere Christine Lahti als Annie und River Phoenix als Danny) zu bemerkenswert intensiven Leistungen, wie denn überhaupt seine ganze Inszenierung auf die emotional packende und rührende Zeichnung der intimen, liebevollen

menschlichen Beziehungen der Familie Pope und der jungen Liebe zwischen Danny und Lorna angelegt ist. Wer sich nicht scheut, im Kino mit nassen Augen am tragisch-traurig-schaurig-schönen Missgeschick sympathischer Menschen teilzunehmen, kommt in «Running on Empty» voll auf seine Rechnung.

Doch ist der Film weit mehr als bloss ein Rührstück. Immer wieder hat Lumet in seinen Filmen Menschen dargestellt – etwa in «The Pawnbroker» (1965), «Serpico» (1973), «Dog Day Afternoon» (1985), «Prince of the City» (1981) oder «The Verdict» (1982) –, die sich als Einzelgänger gegen ein Machtssystem zur Wehr setzen, sei es eines des Verbrechens, der Finanz, des Rassismus, der Justiz oder der Polizei. Ihn interessiert dabei weniger, ob sie Helden im Sinne von absoluten Werten wie Wahrheit, Recht oder Patriotismus sind, sondern ob sie vor ihrem eigenen Gewissen bestehen können. In «Running on Empty», wo Lumet alles Spektakuläre meidet und fast nur mit den Mitteln des Kammerspiels arbeitet, geht es ihm um die Darstellung des Lebens einer Familie, die in einer paranoiden Situation sich befindet, die nur mit aussergewöhnlicher Solidarität und Liebe zu bewältigen ist.

Diskret, aber dennoch deutlich spürbar, ist der Film von Resignation und Nostalgie geprägt. Die Aufbruchstimmung von einst ist in einer sinnlosen Fluchtbewegung ins Ungewisse erstarrt, die Söhne der «Revolutionäre» sehnen sich nach einem angepassten, bürgerlichen Leben, der idealistische Kampf der Elterngeneration scheint ohne jeden Erfolg geblieben zu sein. In diesem Film lässt Sidney Lumet durchblicken, dass er sich in den USA von heute in seiner Haut nicht mehr ganz wohl fühlt. ■

Martin Schlappner

## **Distant Harmony**

(Pavarotti in China)

USA 1986.

Regie: DeWitt Sage

(Vorspannangaben

s. Kurzbesprechung 88/330)

Luciano Pavarotti, Tenor und Superstar, ist ein Koloss von einem Mann. Seine Leibesfülle, die seiner Stimme eine alles überwölbende Resonanz gibt, war, als er 1986 nach China reiste, noch gewaltiger als kürzlich, da man ihm am Bildschirm – in einer Übertragung aus der Metropolitan Opera in New York – als Manrico in Giuseppe Verdis «Il Trovatore» hören und sehen konnte. Er hat seit China ein bisschen abgenommen, ohne dass seine Stimme an Gewalt und Umfang verloren hätte.

Luciano Pavarotti – den in seinen jungen Jahren, als er noch nicht so berühmt, noch nicht so beleibt und dennoch glanzvoll bei Stimme war, auch die Zürcher in ihrem Opernhaus haben geniessen dürfen – reiste nach China im Rahmen eines Programms, das mit Italiens Kultur, vorab mit der Kultur der italienischen Oper, bekannt machen sollte. Dass die Kultur der Oper in Italien und damit in Europa 300 Jahre alt ist, erklärt ein Chinese, ein Freund und Kenner dieser Tradition, mit verschmitztem Gesicht. Die Verschmitztheit dürfte davon herrühren, dass die chinesische Oper, die sogenannte Peking Oper, natürlich weit älter ist. Auch wenn man sich im China nach Mao Tsetung jetzt wieder um europäische Kultur bemüht, auch wenn man jetzt die Buben und Mädchen wieder Geige, Klavier und Klarinette üben und Soprane wie Tenöre in den Arien der Belcanto-Kunst ausbilden lässt, bleibt eine Kluft be-

stehen. Es gibt, so sehr die einen sich um die anderen abmühen, keine Harmonie, es sei denn eine zurückhaltende, durch die Wirklichkeit der Geschichte von Kunstverständnis und Kunstpraxis voneinander weit entfernte.

Aus diesem Grund ist der Originaltitel, den DeWitt Sage, der Regisseur dieses dokumentarischen Berichtes über Luciano Pavarottis Besuch und Konzertreise in China gewählt hat, ein guter, ein zutreffender Titel: «Distant Harmony». Obwohl in Schnitt und Gegenschnitt – im Wechselschritt der Aufzeichnung chinesischen Alltags und chinesischer Kunstproduktion einerseits und von italienischer Oper und Arienkonzerten andererseits – in einer manchmal fast munter wirkenden Art und Weise die Vorstellung vermittelt wird, als lasse sich eine Harmonie tatsächlich einrichten, bleibt der Filmmacher sich glücklicherweise fortwährend bewusst, dass es bei einem solchen Kulturaustausch um mehr nicht gehen kann als um Annäherung. Insofern widerspricht DeWitt Sages, des amerikanischen Dokumentaristen, Film der fast schon euphorischen Überzeugung von Luciano Pavarotti, dass Musik, weil sie international sei, keine Übersetzung brauche. Mehr als alles andere, so ergänzt er in einem Gespräch, sei Musik friedlich. Diesen Mangel an Skepsis dem gegenüber, was Musik auch ist und was sie an Schlimmen bewirken kann, und bestehe dieses Schlimme bloss darin, dass nicht wahrgenommen wird, wie gefährlich eben gerade diese ihre politische Abstinenz sein kann, wird man einem Musiker, einem Sänger, zumal dieser sich in der Sonne der Publikumsgunst auch in China wohlfühlt, natürlich nachsehen. Denn Luciano Pavarotti kann sich in der Tat auf seine Wahr-

heit berufen, dass, wo einer selber gut ist, auch das Publikum gut ist.

Die Chinesen, die ihm zujubelten, zuletzt in dem phänomenalen Konzert mit Arien und Volksliedern in der «Grossen Halle des Volkes» zu Peking, überwältigten den Sänger; zumal dann, wenn er das hohe C mühelos und mit strahlender Kehle erreichte, mit einem Beifall, der ein Orkan war. Das macht jeden Künstler glücklich, und das Gesicht des Tenors strahlt denn auch, im Film zumindest, also immer dann, wenn er von der Kamera beobachtet wurde, dieses Glück aus. Von den Schwierigkeiten, die die Sängertournee bereitete, von ihrer Belastung durch die Bürokratie, wie sie in jedem kommunistischen Staat allgegenwärtig ist und sogar die Spontaneität der begeistert Zuhörenden auf Positionen des Abwartens und der Unzuständigkeit zurücktreibt, von all dem ist im Film einiges dennoch zu spüren; und insofern handelt es sich nun wohl doch um mehr als um ein rein panegyrisches Dokument.

Darüber konnte der Star hinwegsehen. Was für ihn bestimmt war, galt ihm ohne Hintergedanken: der Beifall, dieser erregte, warmherzige, überraschend ungeteilte Beifall. Die Kamera blickt, zwar diskret geführt, in die Gesichter dieser Frauen und Männer, die in der Oper Pekings, in der «Grossen Halle des Volkes», in den Musiksälen der Konservatorien, wo der Italiener unterrichtet, und man schaut mit ihr zusammen hinein in Begeisterung. Nie aber, und auch das gehört mit ins Bild, werden die Augen feucht – so wie das bei einem Europäer, bei einem Schweizer sogar, auch vor diesem Film geschieht. «Che gelida manina ...»

Man entdeckt diese Wahrheit zwar nicht überhaupt, wird ihrer

aber aufs neue inne, und zwar mit Vehemenz: die Wahrheit, wie wenig es taugt, den musikalischen Verismus von Verdi bis Puccini geschichtlich und ästhetisch zu begründen; wie unwichtig der szenische Verismus im Grunde ist – vor allem wie er in der ziemlich provinziellen Einrichtung von «La Bohème» durch das Ensemble der Oper von Genua Urständ feiert; und wie geringfügig es sich ausnimmt, wenn ein Mann, der mit einem gewaltigen Leib auftritt, prunkend vor Gesundheit und selbstbewusst in seiner Kunst, seiner Mimi versichert, dass er «povero» sei und «poeta» dazu: Da fällt, wenn Luciano Pavarotti singt, alles hinweg, was an Wirklichkeitsbedürfnis in der modernen Kunst, psychologisch, inszenatorisch und sozialkritisch, hinzugekommen ist. Da obsiegt der Belcanto – mit einer Stimme, die einfach überwältigt. Und das eben mag die Wirkung gewesen sein, die Luciano Pavarotti erzielt hat.

Es steht dem Filmkritiker, der sich mit den Chinesen, die so unmittelbar angetan sind, übereinstimmt, nicht die Qualität dieses Tenors zu beurteilen – Musikkritiker werden da immer ungehalten, obgleich sie ihrerseits, einen Film rezensierend, ohne Gewissensbisse und Kenntnis in das Geschäft des Filmkritikers eingreifen. «Distant Harmony» ist technisch als Film mit allen Mitteln eingerichtet worden, die das Kino heute zur Verfügung hat, insbesondere mit dem Dolby-Ton, den via Fernsehen wiederzugeben noch immer und hoffentlich noch lange eine Unmöglichkeit ist. Dank diesem Tonsystem hat Luciano Pavarotti im Film (im Kino) natürlich eine Stimme von so überwältigender Lautstärke, wie sie vor Ort, «live», nie gegeben ist. Jedoch, davor muss man sich nicht scheuen. Denn es gäbe diese überwältigende

Stimmfülle nicht, läge der sie ermöglichenden Tontechnik nicht eben doch von Natur aus und durch Ausbildung eine Stimme dieser Kraft, dieser metallenen Stärke und dieser schmelzende Sanftheit zugrunde. Nur in der Oper selbst, wenn man leibhaftig gegenwärtig ist, oder jetzt in diesem Film wird man der Wahrheit dieser grossen Stimme inne; auch mit Hilfe der Schallplatte noch. Nie aber am Bildschirm.

Begegnung zwischen zwei Kulturen: Das ist nett gemacht. Bei den Chinesen der Alltag, das Reisfeld, die Fahrräder in den Strassen Pekings, die zierliche, fithaltende Gymnastik der alten Leute in den Parks, die Ausbildung von Turnerinnen sodann auf der Bodenmatte und die Exzellenz der rituellen Waffentübungen des Schattenboxens und natürlich und vor allem die Auftritte der Masken in der Peking Oper. Bei den Italienern immer wieder Pavarotti, sein Spass beim Zuschauen, sein Mitspielen in der altchinesischen Oper, sein Ernst und seine Liebenswürdigkeit, wenn er unterrichtet, seine Diplomatie im Zusammentreffen mit Honorationen und Ministern, die Erklärung, dass es ausser dem Italienischen nur noch das Chinesische als eine vom Urgrund her musikalische, sängerische Sprache gebe. Das alles, und manches mehr, ineinander verschnitten, optisch nicht nur, sondern auch dadurch, dass der Ton – Stimmen, Musik, Instrumente – vom einen zum anderen, vom Chinesischen ins Europäische und umkehrend von da nach dort führen. Das zeigt, wie akkurat DeWitt Sage mit den filmischen Usancen umzugehen versteht; und wie anregend er mit dem Prinzip der distant harmony operiert – ohne je vorzugeben, hier finde Vertiefung statt. ■

Andreas Berger

## A Night on the Town

(«Die Nacht der Abenteuer»)

USA 1988.

Regie: Chris Columbus  
(Vorspannangaben  
s. Kurzbesprechung 88/336)

Es können im Kino ja nicht nur immer engagierte Kunstwerke gezeigt werden, Filme, die alle Übel dieser Welt beklagen, die Missstände anprangern und nach permanenter «Perestroika» rufen. Es muss auch die anderen Filme geben, die Werke ohne innere Notwendigkeit, die unverbindlichen Geschichten, Nonsense-, Slapstick- und Entertainmentstreifen, Spiel-Filme im eigentlichen Sinn des Wortes.

In Werken wie «Frantic», «Midnight Run», «Me and Him», «Big» oder auch dem jetzt angelaufenen Streifen «A Night on the Town» erfährt man nichts grundsätzlich Neues über die Welt, man erlebt typisierte Charaktere in vertrauten Kino-Situationen und sieht dabei eigentlich nichts, was man nicht auch schon in älteren Filmen hat sehen können. Aber nicht trotz, sondern gerade wegen der oft wiederholten und variierten Situationen und Handlungsmotiven unterhält man sich bestens in solchen Filmen. Man freut sich innerlich, wenn man den Gang der Handlung im voraus richtig erahnt, man freut sich noch mehr, wenn bekannte Szenen mit Pointen und Sprüchen abgeschlossen werden, die man nicht erwartet hat.

«A Night on the Town» ist eine komödiantische Version des Themas von «Into the Night» und «After Midnight». Babysitterin Chris (Elisabeth



Shue) will nur schnell am Bahnhof in der nahen Stadt ihre Freundin Brenda abholen, die von zuhause ausgerissen ist und jetzt nicht mehr weiter weiss. Zusammen mit ihren drei aufgeweckten Schützlingen macht sich Chris auf den Weg. Ein geplatzter Reifen auf der Autobahn ist dann Startschuss zu einer stattlichen Reihe aufregender Abenteuer, in der vier unbescholtene Vorstadtkinder mit einem illustren Panorama verschiedenster städtischer Nachtexistenzen konfrontiert werden. In einem Land, wo die grösseren Wohnsiedlungen mehr Einwohner haben als die ganze Schweiz, sind die Stadt-Land-Unterschiede natürlich grösser und augenfälliger als hierzulande. Nicht zuletzt dank eines Herrenhochglanzheftchens, das angeblich alles enthält, was Männern Spass macht, wird aber auch eine amerikanische Grossstadt wieder zum kleinen Dorf, in dem

sich immer wieder die gleichen Leute über den Weg laufen.

Nur im Kino sehen Automechaniker wie der Comic-Supermann «Thor» aus: «A Night on the Town» ist eine reine Flachs- und Frohsinn-Kinogeschichte und spielt in einer heilen Leinwandwelt, in der selbst mordlustige Autodiebe einen gewissen Charme ausstrahlen (und natürlich nicht ans Ziel ihrer mörderischen Absichten gelangen).

Im Zusammenhang mit der Erfolgssträhne der kleinen Phantasygroteske «Big» hat sich ein «Spiegel»-Kritiker gefragt, ob vielleicht nicht auch die Kassenschlagerproduzenten Spielberg, Lucas und Cie wie der «Big»-Protagonist «heimliche Knaben sind, die es durch irgendeinen Zauber in einen zu grossen Anzug verschlagen hat und die hinter Bart oder Bartwuchs nur ihre milchgesichtige Gesinnung tarnen».

Chris Columbus ist in der Spielberg-Factory grossgewor-

**Komödiantisches Abenteuer von Spielberg-Schüler Chris Columbus zügig inszeniert: «A Night on the Town».**

den. Er hat die Drehbücher zu den Wunderknabenstreifen «Pyramid of Fear», «Gremlins» und «The Goonies» geschrieben und bleibt der Kinderstubenperspektive dieser Werke auch bei seiner ersten abendfüllenden Regiearbeit «A Night on the Town» treu. Seine als geschickter Balanceakt zwischen Spass und Spannung vorgetragene Kinokindereien schätzt man umso mehr, wenn man vorher beim Kinoschaukasten Plakate von Filmen mit «erwachsenen» Männern wie Sylvester Stallone oder Arnold Schwarzenegger sieht: Hollywood hat wahrlich schon eine Riesenmenge bedeutend dümmere Unterhaltungstreifen als diese heiter zerstreute «Night on the Town» hervorgebracht. ■