

Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 44 (1992)
Heft: 6-7

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: 11.05.2025

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

Mistress

Regie: Barry Primus
USA 1991

Die Geliebten von Hollywood

Hans Messias

Nach erfolglosen Jahren Marvins in Hollywood – seine Geschichten interessierten niemanden, er hat sich mit einem Job als Werbefilmregisseur abgefunden – scheint sich das Blatt zu wenden. Ein Produzent hat plötzlich Interesse an einem uralten Script, die Finanzierung scheint blosse Formsache, über kleine Veränderungen ist man sich bald einig. Alles sieht danach aus, als könne Marvin sein ambitioniertes Drehbuch – schliesslich hat er den Selbstmord eines Freundes aufgearbeitet – endlich in die Tat umsetzen. Doch wer mit Teufeln isst, muss bekanntlich einen langen Löffel haben, und den hat Marvin nach all den Jahren immer noch nicht.

Die Finanzierung gestaltet sich schwieriger als erwartet. Jeder neue Geldgeber bringt nicht nur neue Ideen ein, um den düsteren Stoff aufzuhellen, sondern wartet auch mit einer Geliebten auf, die eine Rolle in dem Film haben muss. Das Script muss also umgeschrieben, die Frauenrollen müssen aufgepöppelt werden. Marvins Maler wandelt sich zum Pin-up-Fotografen, die Tragödie wird zum konfektionierten Plot, dem mit immer freizügigeren Sexeinlagen der Erfolg gesichert werden soll. Marvin macht gute Miene zum bösen Spiel, opfert seine Ideale, schliesslich auch seine Ehe und schaut, als das Projekt schliesslich wider Erwarten platzt, in die Röhre.

Auch ein Mann ohne Illusionen kann ein Traumtänzer sein.

Eigentlich eine böse Farce über das Filmemachen und das, was Geld aus der Kunst zu machen imstande ist. Eine Komödie über Prostitution im weitesten Sinne, in der die Macht der Finanzkraft sich über alle künstlerischen Erwägungen hinwegsetzen und ohne Skrupel ihre eigenen – am vermeintlichen Publikumsgeschmack orientierten – Geschichten destillieren kann. So weit hört sich das ganz gut an, schliesslich scheint der Plot nicht aus der Luft gegriffen; man weiss ja, wie wenig zimperlich – nicht nur in Hollywood – mit Autoren und Autorinnen verfahren wird. Doch das



Jace Alexander
Martin Landau
Robert Wuhl

Ergebnis von Robert De Niros erster Tätigkeit als Produzent ist, bei aller Redlichkeit, alles andere als ein ansehnlicher Film. Die Handlung entwickelt sich kaum auf optischer Ebene, vielmehr wird jeder Konflikt, jeder Schlenker des Drehbuchs weitschweifig herbeigeredet. So degeneriert der Film zum bebilderten Hörspiel. Mit dem Schlagwort «talking heads» werden in den USA redselige Fernseharbeiten charakterisiert, und «quasselnde Köpfe» sind es denn auch, was «Mistress» in erster Linie bietet. So wird ein interessantes und wichtiges Thema unter Preis verschleudert, was um so bedauerlicher ist, da Barry Primus – seit über zwanzig Jahren als Schauspieler und Regisseur im Geschäft – sicherlich weiss, wovon

er redet. Doch er redet leider nur davon.

Immerhin beschert sein Film ein Wiedersehen mit einer alten, exzellenten Schauspielerriege, die im heutigen Hollywood kaum noch zum Einsatz kommt und auf einer ganz anderen Ebene das Dilemma von Stoffentwicklung und Ideenverarbeitung heutzutage transparent macht: Klasse muss sich dem vermeintlichen Diktat des Massengeschmacks unterordnen; glatte Geschichten und glatte Gesichter setzen sich nach Meinung der Macher an der Kasse eben am ehesten durch. So gesehen hat «Mistress» schon seine Verdienste; doch das dünne filmische Stimmchen, das hier Qualität und Autorenschaft zu ihren Rechten verhelfen will, wird sich kaum

gegen die übermächtige «main-stream»-Konkurrenz durchsetzen können.

Produzent Robert De Niro übrigens ist in eine der besten Rollen des Films geschlüpft. Er spielt den schmierigen Geschäftsmann Evan Wright, der sich durchaus bewusst ist, dass ihn alle Welt nur seines Geldes wegen hofiert, und der genau weiss, wie die Dinge heutzutage laufen: Ohne Moos, Frauen und Sex nix los. Jean Renoirs Film «La Grande Illusion» (1937), Marvins Lieblingsfilm, den er sich immer wieder anschaut, ist vor diesem zynischen Hintergrund mehr als blosser filmhistorischer Nostalgie; er steht für den Traum von Kunst und Leidenschaft, der über die Allianz von Kommerz und Kapital siegen möge. ■

Hier können Sie ZOOM kaufen:

Altdorf:
Cinéma Leuzinger

Amriswil:
Kino Flora

Basel:
Buchladen Theaterpassage
Kino Capitol
Kino Camera
Kino Eldorado
Kino Scala

Berlin:
Bücherbogen

Bern:
Buchhandlung Stauffacher
Kellerkino
Kino Capitol
Kino Camera
Kino Movie

Biel:
Kino Apollo
Kino Lido
Kino Rex

Brig:
Buchhandlung zur alten Post

Chur:
Kinocenter

Frick:
Kino Monti

Kiel:
Blick Winkel

Kloten:
Kino Claudia

Liestal:
Kino Sputnik

Luzern:
Kino Atelier
Kino Limelight
Restaurant Movie

Männedorf:
Kino-Videothek Wildenmann

Neuhausen:
Cinéma Central

Rapperswil:
Cinema Leuzinger

Reinach:
Atelierkino

Romanshorn:
Kino Modern

Schaffhausen:
Cinéma City

Solothurn:
Altstadt-Buchhandlung

St. Gallen:
Fehrsche Buchhandlung

Thun:
Kino Rex

Thuisis:
Kino Räta

Uster:
Kino Central

Wattwil:
Kino Passerelle

Wetzikon:
Kino Rio

Wil:
Kino Apollo

Winterthur:
Kino Loge

Zug:
Kino Gotthard

Zürich:
Buchhandlung am Helvetiaplatz
Filmbuchhandlung Rohr
Filmpodium
Kino ABC

Deceived

Regie: Damian Harris
USA 1991

Getäuscht

Jolanda Bucher

An einem eisigen Winterabend begegnet Adrienne zufällig Jack Saunders, einem Experten für antike Museumsstücke. Sie verlieben sich ineinander und heiraten. Es folgen sechs Jahre voller Liebe, Glück und Geborgenheit. Sie haben eine aufgeweckte kleine Tochter, und beide sind beruflich erfolgreich. Alles ändert sich am Eröffnungsabend einer Museumsausstellung mit altem ägyptischem Schmuck, als ein Freund ermordet aufgefunden wird. Im Rahmen der Untersuchungen stellt sich heraus, dass eines der wertvollsten Ausstellungsstücke eine Fälschung ist. Erste Stimmen verdächtigen Jack des Betrugs. Er reagiert besorgt und verärgert. Wenig später verunglückt er bei einem Verkehrsunfall tödlich.

Eine Routineuntersuchung der Versicherungsgesellschaft bringt an den Tag, dass der Mann mit Namen Jack Saunders schon seit 16 Jahren tot ist. Adrienne beginnt Nachforschungen über die wahre Identität ihres Mannes anzustellen. Schritt für Schritt, Indiz um Indiz wächst die Irritation über ihren Mann und seine Vergangenheit. Lange ist ihr Bild des liebevollen Ehemannes stärker als alle Verdachtsmomente. Mit ihrer romantischen Vorstellung von Liebe und Glück ist sie blind für das Schreckliche und Böse, das sich hinter Jack verbirgt. Allmählich lernt sie, dass der Mensch, den sie zu kennen glaubte, ein ganz anderer ist: kein Märchenprinz, sondern ein skrupelloser Verbrecher, der über Leichen geht.

Jack erscheint zunächst als ein glücklich verheirateter, erfolgreicher



Ashley Peldon
John Heard

und gutaussehender Mann, geradezu die Personifikation des amerikanischen Traums: Jeder kann alles erreichen, wenn er es wirklich will. Und Jack ist besessen vom Wunsch, *alles* zu erreichen. Ehrgeizig und absolut zielsicher geht er voran, koste es, was es wolle. Er tut, was ihn zu seinem Ziel führt, und er ist ein grandioser Schauspieler: Er stellt einen anderen dar, als er ist. Jemanden, der mit sich selber nicht identisch ist und doch wie aus einem Guss erscheint. John Heard spielt die Rolle des liebevollen Ehemannes und Vaters so nahtlos perfekt, dass er als Verbrecher unglaublich wirkt. Weder sein abgründiger, leicht irrer Blick noch die vom Drehbuch gelieferte Begründung für seine Greueltaten machen aus dem charman-

ten Mann einen glaubwürdigen Verbrecher.

Es ist vor allem Goldie Hawns engagiertes, psychologisch differenziertes Spiel, das den Film auf weiten Strecken trägt und spannend macht. Sie wandelt sich von der hingebungsvollen Geliebten zur nachdenklichen, grüblerischen Entdeckerin von Ungeheuerlichkeiten. Neben der hervorragenden Besetzung fällt die Arbeit des Kameramannes Jack Green auf. Er setzt die Kamera als suggestives Spannungsmittel ein und baut mit seinen Bildkompositionen und Kamerafahrten wirkungsvolle Bedrohungssituationen auf. Zusammen mit der dramatisierenden, präzise eingesetzten Filmmusik besticht der Thriller durch die reibungslose, perfekte Inszenierung. ■

Kinder der Landstrasse

Regie: Urs Egger
Schweiz 1992

Martin Schlappner

Die Fahrenden – es sind heute noch etwa 5000 Schweizer, die in ihren Wohnwagen durch das Land ziehen – verstehen sich als Jenische als eine eigene Volksgruppe, die auch ihre eigene Sprache, das Jenische oder Jänische, eine Mundart, hat. Sie sind Schweizer und üben ihre Rechte und Pflichten als Staatsbürger aus. Dennoch fühlen sie sich im eigenen Land als Fremde. In der Ausübung ihrer Berufe sind sie durch ein Übermass an Gesetzen und Vorschriften eingeschränkt. Was sie mit Recht fordern, sind grosszügige Regelungen, die auch die Lebensweise des fahrenden Volkes berücksichtigen. In der Hoffnung, die eigene Kultur – das bedeutet auch die den Sesshaften unvertraute Lebensweise – bewahren und sichern zu können.

Die Tragödie, die den Fahrenden zugefügt wurde, ist in der Öffentlichkeit zwar bekannt, jedoch noch lange nicht allgemein in ihrer Ursache erkannt und in ihrer bis heute nachwirkenden Tragweite ins Bewusstsein gehoben. Es ist die Tragödie, die das in den dreissiger Jahren gegründete und erst anfangs der siebziger Jahre liquidierte sogenannte Hilfswerk «Kinder der Landstrasse» ausgelöst hat. Rassistische Verleumdungen, unverkennbar abgeleitet aus der im Dritten Reich herrschenden konfusen Rassentheorie, sodann das soziale Vorurteil eines Bürgertums, das andere Lebensweisen als seine eigene nicht zu begreifen in der Lage war und ist, und

schliesslich die Gefühle der Überlegenheit über eine angeblich kulturarme Volksgruppe haben – mit Unterstützung der Behörden und unter Initiative der Stiftung Pro Juventute – zur Verfolgung der Jenischen geführt.

Es sind seit den dreissiger Jahren mehr als 2000 Kinder geraubt, den Eltern mit Gewalt entrissen, in Anstalten verschleppt, zwangsadoptiert und entwurzelt worden. Das Elend der so überheblich wie mutwillig betriebenen Zerstörung von Menschen, Familien, Sippen übersteigt die Vorstellungskraft der in ihrer Selbstzufriedenheit horstenden Sesshaften. Diese Vorstellungskraft zu beleben, ist eine öffentliche Aufgabe, damit sich das Unrecht – soweit dies überhaupt noch möglich ist – wieder gutmachen lässt. Eben diese Aufgabe hat nun der Film übernommen: «Kinder der Landstrasse», der erste Spielfilm, der sich dieser Tragödie annimmt, ist «... uns, den Kindern der Sesshaften» gewidmet. Gewidmet aber ist er zugleich den Jenischen selbst, die – wie das Mariella Mehr, die starke Fürsprecherin der diskriminierten Fahrenden, ausdrückt – durch diesen Film einen Teil ihrer eigenen Geschichte zurückerhalten (siehe nachstehende Besprechung des im Thema verwandten Films «Die letzten freien Menschen»).

«Kinder der Landstrasse» ist die Arbeit einer Gruppe von jungen Filmemachern, die sich zu einer selbständigen Produktionsgesellschaft, den Panorama

Films, zusammengeschlossen haben. Um ein so umfängliches, weitgehend auf die historisch einschlägige Rekonstruktion des Milieus während des Zweiten Weltkrieges und in dessen Folgezeit angewiesenes Werk überzeugend realisieren zu können, war der Aufwand derart gross, dass Zusammenarbeit sowohl mit dem Fernsehen, wie gegenwärtig üblich, als auch mit ausländischen Filmgesellschaften, einer deutschen und einer österreichischen, nötig war. Erstmals auch kam ein Schweizer Film in den Genuss des Förderungsprogramms des Europarates.

Johannes Bösiger – in seinen ersten Berufsjahren Filmkritiker, dann verantwortlich für Filmproduktionen des Fernsehens DRS – hat das Drehbuch geschrieben: eine den umfänglichen geschichtlichen Stoff klug bewältigende, ihn auf einen Einzelfall in einem schier unüberblickbaren Umfeld konzentrierende Darstellung, die den Realfall nie verleugnet, doch so paradigmatisch angelegt ist, dass der Film zu einer Parabel geworden ist. Seit seiner Fingerübung «Eiskalte Vögel» (1978) als Begabung bekannt, seit «Howalds Fall» (1989) – zu dem gleichfalls Johannes Bösiger das Drehbuch verfasst hat – als ein Filmemacher bestätigt, der einen inhaltlich komplexen Stoff in epischer Ausführlichkeit und dennoch spannend zu erzählen imstande ist, hat Urs Egger nun mit «Kinder der Landstrasse» ein erstes Zeugnis erreichter künstlerischer Reife vorgelegt.



Der Film erzählt die Geschichte der Jana Kessel, die als Vierjährige, zusammen mit ihrem älteren Bruder, ihren Eltern entrissen wurde. Ihre Lebensstationen sind Verdingung, Anstalt, psychiatrische Klinik, kurze Zeiten der vermeintlichen Freiheit, der Hoffnung, der Erwartung eines Glücks. Eingebettet ist diese Geschichte eines einzelnen jungen Menschen in das ihr zugehörige Umfeld der gesellschaftspolitischen Arroganz, der vorgetäuschten Fürsorglichkeit, der Polizeimethoden von Unterdrückung und Zerstörung, der moralischen Selbstgefälligkeit und der seltenen wirklichen Anteilnahme, schliesslich der ebenso von aussen bedrohten wie von innen gefährdeten Solidarität der Jenischen unter sich. Kein Wunder also, dass der Film reich an Personen ist, eine jede von ihnen charakteristische Figur, erkennbar aber auch als Paradigma der gesellschaftlichen Haltung.

Dennoch wird der Film nicht zum Lehrstück: Die Moral, die er vertritt, ist

völlig eingeschmolzen in die Geschichte, die er erzählt – sie läuft nicht nebenher. In dem Mass, in welchem diese Moral durch die Geschichte erlebbar wird, geht dem Film aber auch die Aggressivität ab, die – hätte man sie ostentativ angestrebt – ein künstlerischer Fallstrick geworden wäre. Die Eindringlichkeit dieses Werks hat ausser der Wahrheit, mit welcher die Geschichte selbst schockiert, einen zweifachen Grund: zum einen die im Ausdruck starken, nie aber die Realität extremisierenden, dafür inhaltlich wie in der Kadrierung und der Atmosphäre stets genauen Bilder von Lukas Strebel; zum anderen die Qualität, mit der die Schauspieler eingesetzt sind. Jede Rolle, also nicht einzig die wenigen im Zentrum, ist nach Erscheinung, Bedeutung und Wirkung überzeugend besetzt, und alle sind gut geführt: Jara Weiss, Martina Straessler und Jasmin Tabatabai, die Jana Kessel in drei verschiedenen Altersstufen verkörpern;

Andrea Eckert und Herbert Leiser als Elternpaar; oder Hans Peter Korff als Dr. Schönefeld (der in Wirklichkeit Dr. Alfred Siegfried hiess) und Georg Friedrich als Janas Freund Franz.

Eindringlich indessen wirkt «Kinder der Landstrasse» vor allem dadurch, dass er nicht emotional ins Dramatische auspendelt. Dass er vielmehr auf epische Dauer vertraut, für die Geschichte sich Zeit lässt, was ihm da und dort gewiss als Langfädigkeit angelastet werden wird, und dass er gleichwohl die Sequenzen, wann immer ihre Verständniskfunktion erreicht ist, knapp hält. Dass dabei der Schnitt von Barbara Hennings so virtuos wie sinngebend ausfallen konnte, ist erkennbar Urs Eggers Fähigkeit zu danken, jede Einstellung ablaufgenau auf die spätere dramaturgische Bindung durch die Montage planen zu können. «Kinder der Landstrasse» ist so auch ein Film von höchster Kohärenz im Optischen geworden. ■

Die letzten freien Menschen . . .

*Regie: Oliver M. Meyer
Schweiz 1991*

Matthias Rüttimann

Vom «fürsorgerischen Jahrhundert-skandal in diesem Land» (WoZ) war unlängst wieder in der Tagespresse zu lesen. So schnell wie gewisse offizielle Stellen – bis hinauf zum Bundesrat – es möchten, lässt sich der Fall nicht vom Tisch wischen. Dass von Seiten des Bundes alles mögliche unternommen wurde und wird, die Folgen des für rund 700 Jenische verhängnisvollen «Hilfswerks für die Kinder der Landstrasse» der Pro Juventute zu vertuschen und verjähren zu lassen, ist dokumentiert. «Nach zwanzig Jahren, seit der 'Beobachter'-Kampagne 1972, sind wir noch nicht weiter», resü-

mierte «Beobachter»-Redaktor Hans Caprez anlässlich der Premiere von Oliver M. Meyers Dokumentarfilm und stellte damit dessen Notwendigkeit und Wichtigkeit ausser Frage.

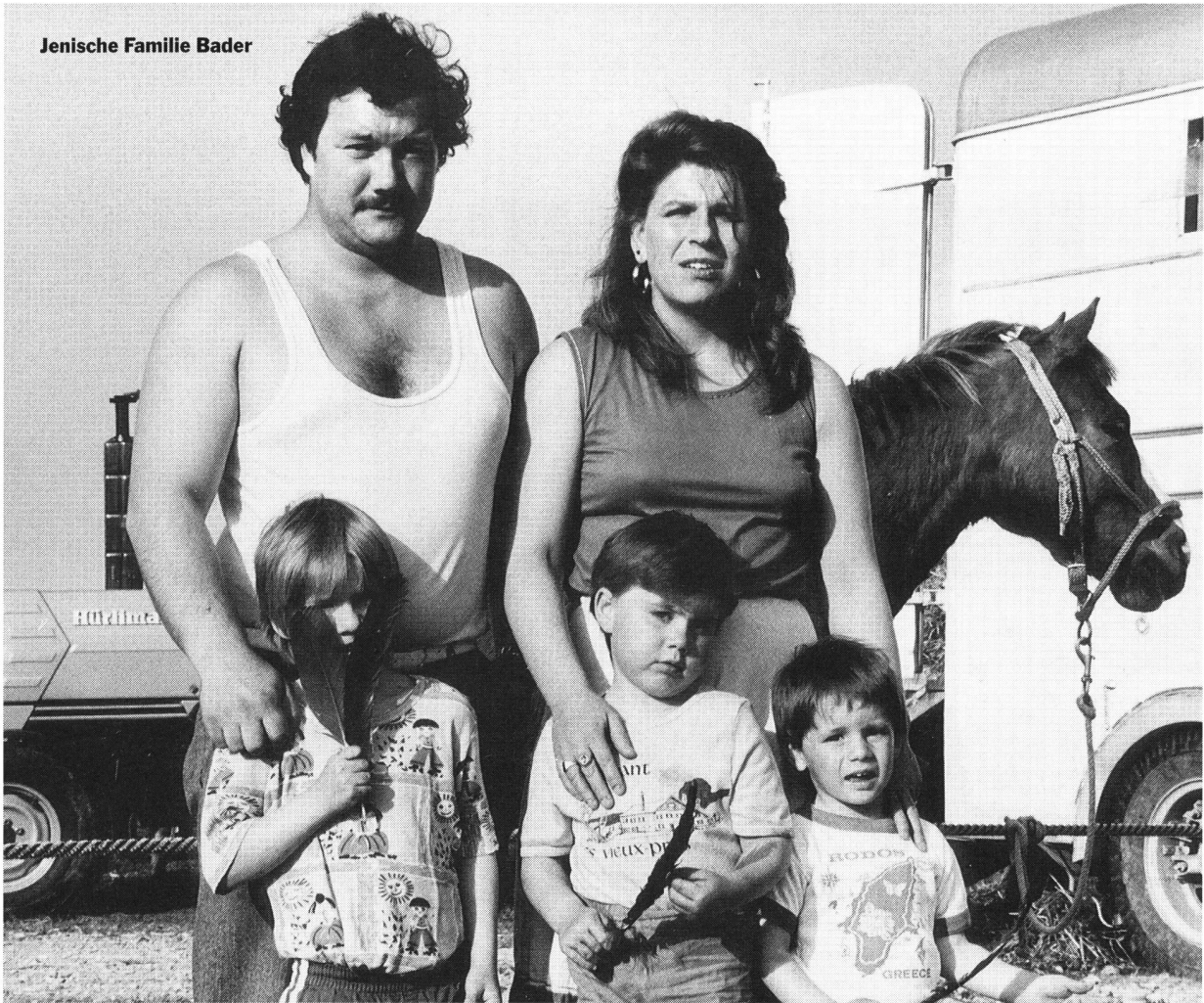
Das «Hilfswerk für die Kinder der Landstrasse» wurde 1926 auf einen – laut Hilfswerk-Leiter Dr. Alfred Siegfried – hochamtlichen Brief aus dem Bundeshaus hin von der Pro Juventute gegründet. In der Folge wurden die Jenischen in der Schweiz bis 1972 mehr oder weniger systematisch «saniert» (Siegfried). Jenischen Familien wurden ihre Kinder weggenommen und in Pflege-

familien, Erziehungsheime oder sogar in Gefängnisse und psychiatrische Anstalten gesteckt. Selbst vor Zwangssterilisation und Kastration schreckten die bis heute nie zur Rechenschaft gezogenen Verantwortlichen nicht zurück, um der «Zigeunerplage» (Siegfried) Herr zu werden. 1972 setzte eine Kampagne des Schweizerischen Beobachters dem ungeheuerlichen Treiben, das auch schon mit dem faschistischen Endlösungsversuch verglichen wurde, ein Ende. Seither kämpfen die Opfer des Hilfswerks – bisher vergeblich – um eine akzeptable Wiedergutmachung (Vgl. die voranste-



**Maria Mehr, Betroffene
des «Hilfswerks für die
Kinder der Landstrasse»**

Jenische Familie Bader



hende Besprechung von «Kinder der Landstrasse», des Spielfilms zum gleichen Thema).

So skandalös die Fakten sind, Oliver M. Meyer hat es vermieden, seinen Film bloss von ihnen dahintragen zu lassen. Nach einem kurzen Abriss über die Geschichte der Jenischen in der Schweiz wendet er sich, zunächst unbelastet vom tragischen Schicksal, dem gegenwärtigen Alltag der Fahrenden in der Schweiz zu. Mit geduldiger Aufmerksamkeit begleitet Meyer sie bei ihrer Arbeit als Messerschleifer oder Möbelschneider, wirft einen Blick in ihre Wohnwagen und Mobil-Homes, deren Interieurs oft Kopien spießbürgerlicher Wohndylle sind, und lässt sie sinnieren über die Freiheit, das Leben am Rand der Gesellschaft und ihre Probleme damit.

Nach dieser unbeschwerten Annäherung wechselt der Film abrupt die Tonart und greift das Schicksal zweier Frauen auf, denen die Pro Juventute ihre rassenhygienische «Hilfe» zuteil werden liess. Ein verhängnisvolles Gutachten des ominösen Dr. Siegfried, das bezüglich der fahrenden Eltern von «belastendem Erbgut» spricht, führte die fünfjährige Maria Mehr durch diverse Pflegefamilien, Mädchenheime und Erziehungsanstalten bis zur rechtswidrigen Internierung in eine Strafanstalt, wo die Minderjährige ohne richterliche Verfügung vier Jahre eingeschlossen war. Aus der Sicht einer Mutter, der drei Mädchen und zwei Buben weggenommen wurden, erzählt Theresa Häfeli.

Mit seinem Film dokumentiert Oliver M. Meyer einen düsteren, die Sess-

haften beschämenden Aspekt des Lebens von Schweizer Jenischen in diesem Jahrhundert, den offizielle Geschichtsbücher verschweigen. «Die letzten freien Menschen...» ist ein engagiertes Plädoyer für die Anerkennung der Lebensweise einer Randgruppe, die man eigentlich – gemäss Meyer – wie die Rätoromanen als Minderheit akzeptieren müsste. Gleichzeitig erinnert der Film an die schrecklichen Folgen der nie erfolgten Anerkennung der Fahrenden, indem er sie im persönlichen Zeugnis Betroffener dokumentiert. Solange der Bund seine Verschleppungstaktik fortführt, bleibt Meyers Film ein notwendiger Protestruf. Über die Aktualität hinaus wird er zudem eines Tages als historisches Dokument Notwendigkeit erhalten. ■

Rien que des mensonges

Regie: Paule Muret
Frankreich/Schweiz 1991

Lilian Rüber

Rien que des mensonges – nichts als Lügen. Treffender wäre: nichts als Nichtigkeiten. Geschichten des Herzens seien, so Paule Muret, die riskantesten – im Film wie im Leben. Die verblühte Liebe in einer Ehe der Pariser Oberschicht als Risikoin szenierung? Wo steht das Kino heute, wenn dies sein einziges Risiko ist? Aber das ist wohl eine andere Frage.

Paule Muret, die mit «Rien que des mensonges» ihren ersten Langspielfilm realisierte, entschied sich – Risiko hin oder her – für eine Liebesgeschichte. Sie hat sich auch für Fanny Ardant als Hauptdarstellerin entschieden, die jetzt also Muriel verkörpert, eine wunderschöne, einsame Hausfrau. Ihr Mann Antoine hat Liebschaften. Zu Beginn des Films vertraut Muriel einer Freundin an, dass die Überwindung der momentanen Phase zentral sei und ihre Beziehung auf immer festigen werde. So einfach ist das allerdings nicht, weil Antoine nicht spürt, wie zentral das alles ist. Also heuert Muriel einen Detektiv an, der nicht etwa Antoinettes Affären verfolgen, sondern Muriel Fotos ihrer eigenen Beziehung mit einem Liebhaber liefern soll. Am Ende legt sie die Bilder ihrem Mann vor, «nicht etwa als Geständnis, sondern wie ein brennend heisses Geschenk», wie Paule Muret sagt. Er scheint gebührend betroffen, so dass ein Neuanfang in Blickweite rückt. Wie's weitergeht, dürfen wir uns selber wünschen.



Alain Bashung
Fanny Ardant

Was an dieser Geschichte risikoreich sein soll, geht mir ehrlich gesagt ab. Was an dieser Frau risikoreich sein soll, die sich schlenkernd durchs Leben bewegt, dauernd ihren Kopf auf den Tisch legen muss, als wäre er zu schwer, die immer dieses Ungewisse im Gesicht trägt, ist mir ein Rätsel. Ihre Tiefgründigkeit ist allzu vordergründig. Eher steigt ein beinahe körperlicher Widerwille in mir auf ob dieser «absoluten Weiblichkeit», inszeniert und gespielt im Stil der «Anabelle»-Werbung «ganz Frau». Fanny Ardant ist so schön, dass jedes einzelne Filmbild von ihr in ein Modemagazin passte. Auch Paris, die Stadt, in der sie lebt, ist voller schöner Menschen. Die Bilder, in denen sie agieren, sind durchdacht, gestylt. Die Kamera bleibt lange stehen, Schnitte sind rar in dieser totalen Inszenierung, in der es nichts gibt, was zufällig wirkt. Interessant sind auch die

Dialoge. Da sich die Personen ohne Worte verstehen, geben sie unablässig Belangloses von sich. Ein bisschen zu irritieren scheint das trotzdem, so dass sie, als ob sie sich selber orientieren müssten, ständig nachfragen: Wie? Warum? Wer?

Der Film zeige eine moderne, freie Frau in einem bestimmten Augenblick ihres Lebens, sagt Fanny Ardant (im Presseheft). Muriel lebt nicht nur von den Männern, sie ist durch die Männer. Von allen werde sie begehrt und gebe doch keinem nach, wie ein weiser Verehrer es ausdrückt. Es gibt heute offensichtlich eine Strömung, die denkt, die totale Übernahme aller Weiblichkeitsideologien sei feministisch. «Rien que des mensonges» huldigt Weiblichkeitsbildern, die sich heute engagierte Regisseurinnen oder Regisseure eigentlich nicht mehr leisten können. ■

Zur Not eine Lüge

Gespräch mit Fanny Ardant, Hauptdarstellerin in «Rien que des mensonges»

Ursula Ganz-Blättler

Sie haben mit renommierten Regisseuren wie Claude Lelouch, François Truffaut oder Alain Resnais zusammengearbeitet, aber auch mit unbekannten Filmautoren und -autorinnen: André Delvaux, Pierre-William Glenn und jetzt gerade mit der Westschweizerin Paule Muret. Ist es jeweils die Rolle, die Sie reizt – oder ist es das Risiko?

Zum «... unbekannten Filmautor»: Das Prädikat sagt so wenig aus. Entscheidend ist die Persönlichkeit. Da ist ein Mensch mit seinem filmischen Universum, mit seiner Art, sich auszudrücken, den Empfindungen, die er zu vermitteln sucht. Das alles spielt mit bei der Lust, die ich auf eine Geschichte habe, oder auf die Rolle, die ich verkörpern soll. Ein bekannter Regisseur ist einer, den man zwar zu kennen glaubt, aber nicht wirklich kennt. Die Beziehung zu ihm ist bei jedem Film wieder eine andere, ob es nun der erste ist oder der fünfundzwanzigste.

Sie sind nicht auf Sicherheit bedacht?
Es gibt keine Sicherheit. Auch ein «grosser Regisseur» wie Woody Allen, Pedro Almodóvar oder Martin Scorsese erweist sich zu Beginn der Filmarbeiten als sehr unsicher. Das ist überhaupt das Markenzeichen der interessanten Autoren: Es gibt nie etwas Vollkommenes. Die Frage stellt sich vielleicht nur für die Zuschauerinnen und Zuschauer, die im einen Fall bestimmte Erwar-

tungen hegen und im anderen eben nicht.

Spielt es für Sie eine Rolle, ob eine Frau oder ein Mann Regie führt? Sie haben schon mehrmals unter weiblicher Regie gespielt...

Alle Menschen sind verschieden. Die Männer sind es und die Frauen auch. Der Unterschied lässt sich nicht am Geschlecht festmachen, die Persönlichkeit macht ihn aus, der persönliche Charme und die Intelligenz. Ich glaube nicht, dass es so etwas wie Frauenkino oder Männerkino gibt.

Wie ist die Zusammenarbeit zwischen Ihnen und Paule Muret zustande gekommen?

Ich habe das Drehbuch gelesen. Es war ein Drehbuch, wie man es mir noch nie zuvor angeboten hat, von der Geschichte und der Rolle der Lügnerin her. Ein paar erklärende Sätze von Paule Muret – et voilà!

(Für Paule Muret, die mit am Tisch sitzt, ist die Sache klar. Sie hat das Drehbuch auf die temperamentvolle Brünnette mit dem sinnlichen Mund und dem entwaffnenden Lächeln gleichsam massgeschneidert: Es musste einfach Fanny Ardant sein.)

Es geht in dem Film, wie der Titel sagt, um «... nichts als Lügen». Was hat sie am Umstand fasziniert, dass es um eine Frau geht, die lügt?

Es ist zwar wahr, dass Muriel lügt, meistens in Worten. Aber sie ist auch die-

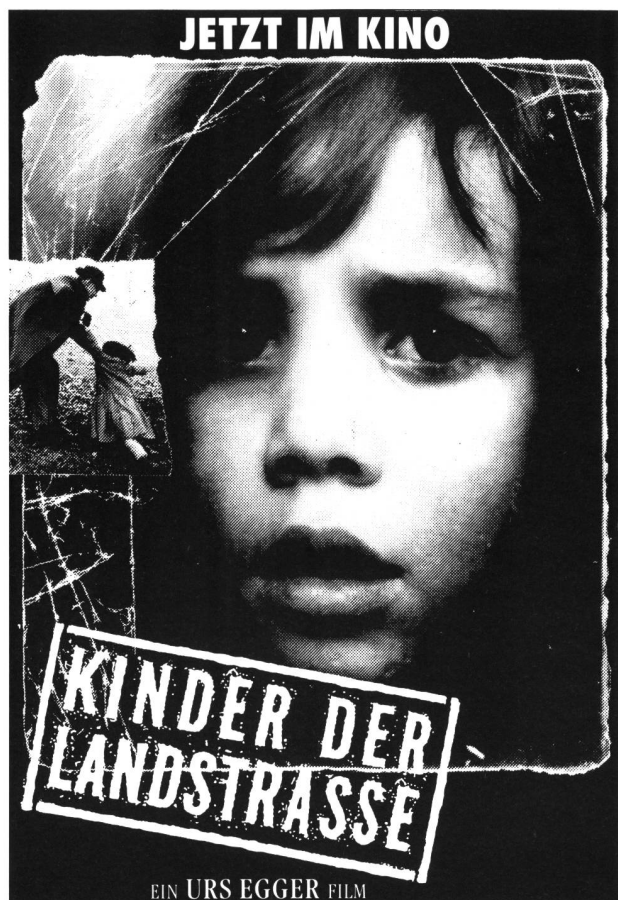
jenige, die am wenigsten lügt. Die kleinen Lügen sind nicht vergleichbar mit den eigentlichen Lebenslügen. Ich hege in dieser Beziehung keine falsche Moral: Die Lüge war immer schon ein Notausgang. Es gibt die Lüge aus Zartgefühl, aus Scham – die Lügen «par élégance».

Es gibt auch die Lüge, die an die Stelle des Lebens tritt...

Sie ist eine Form der Resignation – und die einzige wirklich schlimme Lüge. Man hat nur ein Leben, und es wäre es wert, gelebt zu werden. Das Leben ist das einzig wirklich Wertvolle, das wir haben. Sie haben recht, was die doppelte Moral und die Scheinheiligkeit angeht: Es gibt eine Resignation, die schlimmer ist als der Tod. Besser, man geht ein Risiko ein und irrt sich.

Könnten Sie sich vorstellen, eine frustrierte, resignierte Frau zu spielen? Sie haben es bisher nie getan.

Ja – aber nicht eine Gestalt aus dem 20. Jahrhundert. Ich könnte eine Frau aus dem 19. Jahrhundert spielen, die nicht aus dem Korsett der Konventionen ausbrechen kann. Aber ich könnte das nicht übertragen ins Jahr 1992, ausser vielleicht, wenn etwas Absolutes – Krankheit oder ein Gelöbnis – dahinterstecken würde. Heute ist vieles anders: Die Menschen werden nicht mehr wie Schafe behandelt, und das Individuum trägt selbst die Verantwortung für sein Handeln. Resignation ist daher falsch. ►



BESTELLEN SIE JETZT:

☐ Ein Jahresabonnement für Fr. 68.– plus Fr. 4.50 Porto*

☐ Ein Halbjahresabo für Fr. 34.– plus Fr. 4.50 Porto*

Oder legen Sie als Student, Mittelschüler oder Lehrling eine Kopie Ihrer "Legi" bei und bezahlen

☐ für ein Jahresabo nur Fr. 55.– plus Fr. 4.50 Porto*

☐ für ein Halbjahresabo nur Fr. 28.– plus Fr. 4.50 Porto*

Coupon ausfüllen und einsenden an:

Zoom, Postfach 7622, CH-3001 Bern

Telefonische Bestellung unter Nummer 01/984 17 77

Name: _____

Vorname: _____

Strasse, Nr.: _____

PLZ, Ort: _____

Telefon: _____

Unterschrift: _____

*Für Bestellungen aus dem Ausland:
Porto Fr. 8.40

Zoom
ZEITSCHRIFT FÜR FILM

Das
KOMMUNALE KINO STUTTGART
sucht für die Zeit möglichst
ab 1.9.1992 bis 30.9.1993

Projektleiter/Projektleiterin Filmfestival und Filmkongress 1993

für das Projekt «Film und Natur», welches wir während der INTERNATIONALEN GARTENBAUAUSSTELLUNG (IGA) 1993 in Stuttgart in Form eines Filmwettbewerbs mit Preisdotierung, eines Symposiums und eines acht-tägigen Open-Air-Filmfestes durchführen.

Wir bieten Gelegenheit, ein qualifiziertes Filmprogramm zu konzipieren, Filme zur Präsentation zu besorgen, Filmschaffende einzuladen, Begleitveranstaltungen vorzubereiten und zur INTERNATIONALEN GARTENBAUAUSSTELLUNG 1993 ein themenspezifisches Filmfestival zu organisieren. Honorar nach Vereinbarung.

Wir erwarten: Erfahrung bei der Organisation eines Filmfestivals, Befähigung zu konzeptioneller Arbeit, Kontaktfreudigkeit, Interesse am Thema Natur, gute Englisch- und Schreibmaschinenkenntnisse.

Bitte senden Sie Ihre Bewerbung bis 15. Juni 1992 an:
Arbeitsgemeinschaft Kommunales Kino e.V. Stuttgart, Neckarstr. 48b,
D-7000 Stuttgart 1.



Fanny Ardant

Sie glauben nicht an Autoritäten?

Nein, nicht an gesellschaftsbezogene Autoritäten. Ich könnte an eine religiöse Autorität glauben, an etwas über uns Stehendes, geistig Absolutes. Aber nicht an die Autorität einer Gesellschaft, die sagt: «Heirate!», «Bekomm Kinder!», «Tue Deine Pflicht, brav und rechtschaffen!» Das ist der Tod.

Ich habe den Eindruck, dass Sie mit der gleichen Unbedingtheit, mit der Sie an eine Rolle herangehen, auch Ihr Leben anpacken, ohne Kompromisse. Sie haben eine berufliche Laufbahn, aber auch ein Pri-

vatleben, Kinder... Mir scheint, Sie haben nie Angst davor gehabt, beides gleichzeitig zu wagen.

Sobald ich Angst verspürte, habe ich mir gesagt: «Ich denke morgen darüber nach!» (Lacht.) Wenn man zuviel nachdenkt und das Leben allzu strategisch plant, tut man eigentlich nie etwas. In einem Film heisst es: «Das Leben hat viel mehr Phantasie als Du.»

Gibt es etwas, wovor Sie sich fürchten? (Zögert, denkt nach.) Davor, eines Tages keine Lust mehr zu haben. Das Leben ist Energie, die uns durch alle Enttäuschun-

gen, durch alles Leid und alle Niederlagen hindurchführt. Die Lust auf alles mögliche kann man nicht einfach auslöschen. Dass diese Energie eines Tages wie weggeblasen sein könnte, davor fürchte ich mich am meisten.

Sie spielen auch Theater. 1983 sind Sie kurzfristig für Isabelle Adjani eingesprungen und haben während mehrerer Wochen August Strindbergs «Fräulein Julie» gespielt. Hat Ihnen das keine Angst eingejagt?

Nein, ich habe diese Rolle sehr geliebt. (Denkt nach.) Es gibt etwas sehr Schönes im Leben: Ein Film ist fertig und kommt in die Kinos. Es ist vielleicht eine grosse Liebesgeschichte, und eine grosse Liebesgeschichte ist gerade zu Ende gegangen – oder umgekehrt. Es ist, als ob der Film den Ausgleich zum Leben schaffen würde.

«La vie est un roman» – so heisst ein Film von Alain Resnais. Könnte man das auch umkehren und sagen: «Le cinéma, c'est aussi la vie»?

Kino ist ein Konzentrat, eine Art Abkürzung. Alles ist intensiver. Im Theater, im Kino gibt es immer wieder Momente, die das Wesentliche erfassen. Ich habe nie daran geglaubt, dass das Kino das Leben dokumentarisch wiedergibt.

Haben Sie etwas mit Paule Muret gemeinsam?

(Lacht.) Ja, die Wut! Ich glaube, dass eine ganz wichtige Eigenschaft eines Regisseurs – neben dem Talent – seine ungebrochene Energie ist. Der Regisseur braucht noch viel mehr Energie als ein Schauspieler. Er muss ein Sujet suchen und es umsetzen, er muss Produzenten finden und für sein Projekt kämpfen. Dann kommt die Dreharbeit, der Schnitt, der Vertrieb. Das Ganze kann zwei, drei Jahre dauern, und in all der Zeit darf man nicht weich werden, nicht locker lassen. Nie! Ein Film ist wie ein Kind: Man muss es gebären und mit sich tragen. Nie die Arme sinken lassen, das Kind nicht fallen lassen. ■

Oblako-rai

Regie: Nikolaj Dostal
Russland 1991

Wolkenparadies

Antonio Gattoni

Eigentlich hätte es regnen müssen. Kolja (Andrej Schigalow) freut sich über das schöne Wetter an diesem flauen Sonntagmorgen – die Nachrichten hatten schlechtes Wetter angekündigt. Er freut sich so sehr, dass er mit seiner Gitarre ein Lied an ein Paradies in den Wolken anstimmt. Und sofort muss er die freudige Überraschung weiter erzählen. Doch niemand schenkt dem jungen, geschwätzigen Mann Beachtung. Das Wetter ist in Russland kein Thema mehr. In dem abgelegenen, kleinen Industrieort herrscht lethargisches Schweigen. Selbst Koljas bestem Freund Fjodor (Sergej Patalow) ringen seine optimistischen Wetterbetrachtungen nur ein müdes Lächeln ab. Nichts Neues im Osten? Da sagt Kolja wie beiläufig, dass er verreise. Abracadabra, ein paar Zauberworte – und die Welt beginnt verrückt zu spielen. Fjodor erwacht blitzartig aus seinem Winterschlaf und erkundigt sich interessiert, wohin die Reise denn gehe. Kolja, ermutigt durch die zuteil gewordene Aufmerksamkeit, schiebt zögernd, aber bestimmt nach: «In den fernen Osten, und das für immer.»

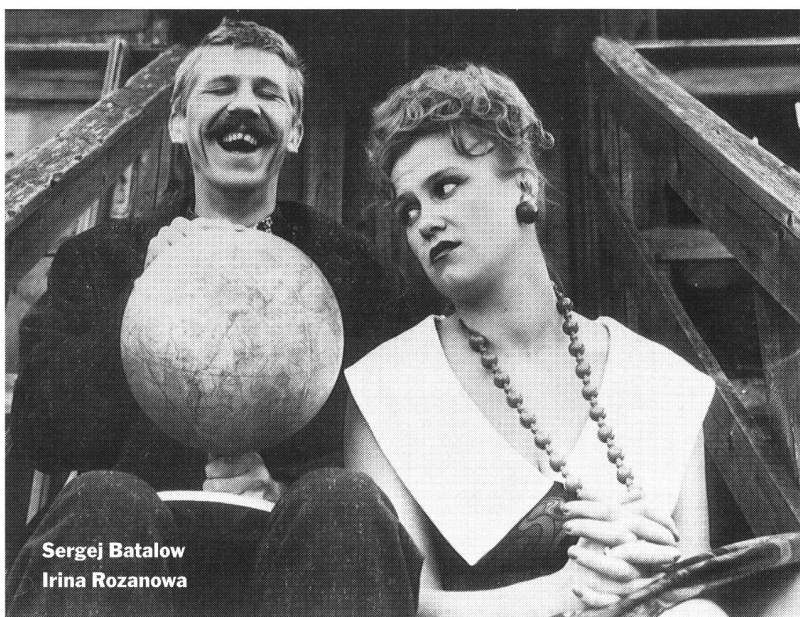
Der russische Regisseur Nikolaj Dostal entwickelt aus der im Trotz geäusserten Bemerkung seines Protagonisten Kolja eine kafkaeske Parabel auf die politisch-gesellschaftlichen Zustände des Sowjetreiches, eines Systems, das zur Zeit der Realisation des Films noch stand, aber in seinen Grundfesten bereits heftig wankte. Die Menschen in der nicht näher bezeichneten Küstenstadt dämmern in monotoner Langeweile vor sich hin. Die russische Seele lagert wie

Blei auf ihnen. Einzig Kolja, der naive Arbeiter mit dem runden, clownesken Gesicht und der pfliffigen Mütze, kann dem trostlosen Mietskasernenleben etwas Positives entgegensetzen. Er, der sich als einziger darüber freuen kann, dass die Sonne scheint, durchbricht das grosse Schweigen und spricht vorlaut aus, was alle sich wünschen: wegzugehen, irgendwohin, weit weg, an einen Ort, wo alles anders ist. Gorbatschow hat etwas Ähnliches getan. Auch er ist aus der starren Haltung ausgebrochen und hat eine Utopie an den Himmel gemalt. Er hat damit einen Prozess in Gang gesetzt, der in kürzester Zeit die ganze Weltordnung auf den Kopf stellte.

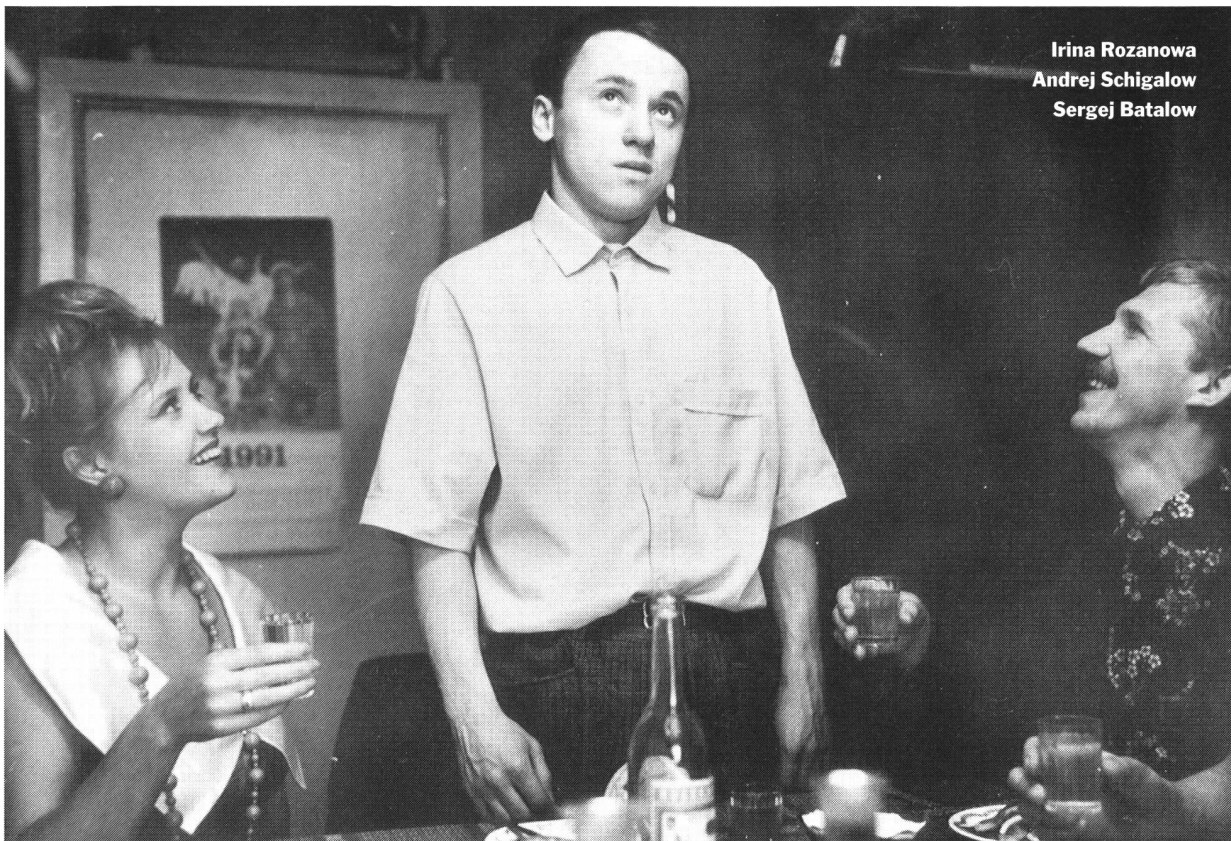
Koljas Reiseankündigung verbreitet sich im Ort wie ein Lauffeuer. Der ansonsten unbeachtete Kolja wird von den Dorfbewohnern regelrecht belagert. Ehe er sich versieht, bekommt er einen

Koffer in die Hand gedrückt, wird seine zurückbleibende Habe von Nachbarn beansprucht und sein Mobiliar ausgeräumt. Ein Fest wird gefeiert, und selbst seine Angebetete, die ihn bisher immer abblitzen liess, vergiesst schnell ein paar Abschiedstränen. Kolja ist wegen des bunten Treibens so perplex, dass er nur wortlos zuschauen kann und nicht fähig ist zu erklären, dass er gar nie verreisen wollte.

Nikolaj Dostal inszenierte diese seltsame Geschichte, die so alltagsnah anfängt und sich mit unheimlicher Konsequenz ins Absurde steigert, in beklemmenden Bildern von suggestiver Kraft. Die Kamera hat stets die Nase vorn, befindet sich hautnah am Geschehen. Die frappierende Direktheit wird potenziert durch den häufigen Einsatz der subjektiven Kamera, mit der die geschäftigen Verrenkungen rund um Kolja in gehetz-



Sergej Batalow
Irina Rozanowa



Irina Rozanowa
Andrej Schigalow
Sergej Batalow

tem Schwung verfolgt werden. Ein kurzes Weitwinkelobjektiv verzerrt die frontal aufgenommenen Gesichter manchmal zu breiten Fratzen, zu skurrilen Gestalten einer surrealen Welt. Es ist natürlich die beengte Sicht von Kolja, der vom Niemand plötzlich zu Jedermanns Traum wird und an den aufgebürdeten Projektionen fast erstickt.

Dostals fünfter Film führt eine Linie russischer Filme weiter, die bereits durch ähnlich bissige Sozialsatiren wie «Golubye gory» (Blaue Berge, 1984) von Eldar Schengelaja oder «Fontan» (Der Springbrunnen, 1988) von Jurij Mamin vorgezeichnet wurde. Was bei all diesen Filmen wie ein groteskes Szenario anmutet, ist nichts als die Realität des ökonomischen Desasters, in dem der Alltag der Leute zu einer einzigen Sackgasse wird. Diesmal stürzt weder die Decke ein, noch werden Strom- und Wasserzufuhr abgestellt – die Leute haben schlicht genug und wollen weg.

«Oblako-rai», am Filmfestival Lo-

carno 1991 mehrfach ausgezeichnet, ist deshalb so genial, weil jede Szene sitzt, kein Bild zuviel ist und das Absurde mit langem Atem und formaler Brillanz durchgehalten wird. Exemplarisch ist da die Anfangssequenz mit dem langen Flug über die trostlose Industrieinöde, dem langsamen Herabtauchen über die graue Fassade eines Häuserblocks, bis man auf der Tonspur ein fröhliches Pfeifen und Schritte hört und sich zurecht wundert, wer bei all dieser baulichen Tristesse noch fröhlich sein kann. Die Kamera hat kaum den Boden erreicht, da tritt Kolja aus dem Haus, breitbeinig in die Sonne blinzelnd und noch schlaffaul sich reckend. Nach ein paar Hangelübungen an einer Turnstange, die die Kamera ungezwungen mitmacht, setzt sich Kolja zu zwei alten Damen auf eine Bank und plappert frohgemut vom Wetter. Andrej Schigalow, der Darsteller von Kolja, meistert seine Rolle mit Bravour. Sein Spiel zwischen naiv, vergnügt, prahlerisch, erstaunt, traurig und einsam ist

so überzeugend, dass man inständig hofft, dieser Figur im wirklichen Leben einmal begegnen zu können. Schigalow bringt auch besondere Voraussetzungen mit: Er ist Meisterclown beim russischen Staatszirkus.

Nikolaj Dostal, der ursprünglich vom Journalismus herkommt, versteht es, mit prägnanten, geradlinigen Einstellungen ein scharfes Soziogramm einer typologischen Gesellschaft zu erstellen, in dem sich Kolja als Individuum farbiger vom grauen Hintergrund des Kollektivs abhebt. Der Glaube an die Kraft des Einzelnen, aus dem allgemeinen Stillstand ausbrechen und eine Veränderung erwirken zu können, führt letzten Endes jedoch ins Ungewisse. Aber für Kolja gibt es kein Zurück. Er sitzt unvermittelt in einem Überlandbus und hat keine Ahnung, wohin dieser fährt. Politisch hat er zumindest einen Gefährten: Gorbatschow ist mit seiner Perestroika ebenfalls ins Unbekannte gefahren. Seitdem hat man nichts mehr von ihm gehört. ■

Black Robe

Regie: Bruce Beresford
Kanada/Australien 1991

Schwarzrock – Am Fluss der Irokesen

Günther Bastian

Wer die Romane des aus einem autoritär-katholischen Elternhaus stammenden irisch-kanadischen Autors Brian Moore kennt, weiss, dass sie trotz gewisser Trivialisierungen brauchbare Vorlagen für den Film sind. So entstand 1973 nach Moores Roman «Catholics» ein gleichnamiger Film (Regie: Jack Gold), der ernsthaft zur Diskussion über Bewahrung und Entwicklung innerhalb der katholischen Kirche anregte. Zudem beeindruckte der Film mit grossartigen Darstellern und guten Landschaftsaufnahmen. Nur die zeichnen auch die Verfilmung von «Black Robe» aus (deutsch unter dem Titel «Schwarzrock» im Diogenes Verlag, Zürich, erschienen). Ansonsten gibt es vorwiegend Enttäuschungen. Dass Lothaire Bluteau, der sensible Christus-Darsteller aus «Jésus de Montréal» von Denys Arcand (ZOOM 16/89, 17/89), hier als jesuitischer «Schwarzrock» darstellerisch weit unter seinem Niveau bleibt, ist der Simplifizierung anzulasten, die den ganzen Film mehr zu einer Abenteuergeschichte macht als zum diskussionswerten Protokoll eines Zusammenpralls unterschiedlicher Religionen und Kulturen, wie etwa im thematisch verwandten Film «Mission» von Roland Joffé (ZOOM 21/86).

In «Schwarzrock» finden die mühevollen Christianisierungsversuche der Jesuiten im Herbst und Winter 1643 in «Neufrankreich», in dem von Franzosen kolonisierten Kanada, bei den indianischen Stämmen der Huronen, Algonkin und Irokesen statt. Der junge Jesuitenpater Laforgue aus der Normandie soll



Lothaire Bluteau

Aden Young

eine nur noch von einem alten, kranken Priester gehaltene Missionsstation im Gebiet der Huronen übernehmen. Vom Fort in Québec bricht er im Schutz einer Jägergruppe der befreundeten indianischen Algonkins und ihrer zwei Häuptlinge zur beschwerlichen Reise durch das wilde Land auf. Dass ein bretonischer Zimmermann aus dem Fort und die Tochter des einen Häuptlings in Liebe zueinander entbrennen, sichert dem Film nicht nur drastische Sexszenen, sondern auch dramaturgische Verhakelungen.

Laforgue muss den letzten Teil seines Weges zur Missionsstation allein zurücklegen. Er kann dem einsamen alten Pater noch die Augen zudrücken und mit dem kleinen Geläut seines armseligen Kirchleins die Huronen herbeilocken. Sie lassen sich sogar taufen in der Hoffnung, dadurch von einer Epidemie geheilt zu werden. Aber wie der Abspann mitteilt, wurden die Huronen fünfzehn Jahre nach ihrer Bekehrung

zum christlichen Glauben von den Irokesen vernichtet und die Missionsstation von den nach Québec zurückkehrenden Jesuiten aufgegeben.

Die durch verschiedene Anfechtungen ausgelösten inneren Konflikte des jungen Paters; die problematische Begegnung zwischen christlicher Glaubensverkündigung und indianischem Kult und Ritual; die Angst der einen wie der anderen Seite vor dem Zwang zur Anpassung; der Widerstand gegen den Identitätsverlust, der Überlebenskampf inmitten einer unwirtlichen Natur und nicht zuletzt die Bürde der Missionsarbeit – das alles wird im Ansatz aufgegriffen, aber nicht über den Stichwortcharakter hinausgeführt. Statt tiefgreifender geistiger Auseinandersetzung mit Menschen, Zeit- und Glaubensproblemen bietet «Black Robe» mehr bunte Abenteuerlichkeit unter Zuhilfenahme von ethnographischen Quellen aus dem 17. Jahrhundert. ■

Life Is Sweet

Regie: Mike Leigh
Grossbritannien 1990

Hans Messias

Andy (Jim Broadbent) ist Chef einer Grossküche und achtet auf Sauberkeit und Ordnung. Seine Frau Wendy (Alison Steadman) besorgt den Haushalt, verkauft nebenbei Kinderkleidung und knuddelt die Kleinen. Tochter Natalie arbeitet als Klempnerin und plant einen Amerikaurlaub. Ihre Zwillingsschwester Nicola ist arbeitslos und psychotisch. Eine englische Mittelstandsfamilie, die es geschafft hat und auch weiterhin schaffen will, unter deren Oberfläche es jedoch gärt. Das traute Heim ist kein isolierter Fels in der Brandung, das Geld ist knapp, Arbeitslosigkeit herrscht vor, sogar der Fussball hat seinen Reiz verloren. Doch Andy und Wendy wollen sich nicht unterkriegen lassen. Stets lachend begegnen sie der Unbill des Lebens; sogar als Andy sich ein Bein bricht, prustet Wendy los, wenig später lacht auch er – ein wenig schmerzverzerrt – über sein Missgeschick. Die Eltern sind so heiter, dass sie hinter der Fassade ihres Alltags ihre Angst nur noch schwer verbergen können – Hysterie schwingt ein wenig mit.

Und zur Angst haben sie allen Grund. Nicht nur die angespannte wirtschaftliche Lage bereitet Sorgen, mit der kranken Nicola haben die Probleme schon vor Jahren Einzug ins Haus gehalten. Damals wäre das Mädchen fast verhungert, nun leidet es an Bulimie (Magersucht), ist störrisch und ungepflegt, verweigert sich motzend und rotzend den andern, weil es glaubt, nicht so wie die Zwillingsschwester Natalie geliebt zu werden. Alle Männer sind in ihren Augen Vergewaltiger und «sexistische Schweine»; Andy ist natürlich «Kapita-

list», die Mutter nur dumm und naiv. Miteinander reden ist schon lange nicht mehr möglich, und Nicola sucht in erniedrigenden Sexspielen Erleichterung. Natürlich findet sie keine Lösung, da sie ihren Geliebten nicht als Mensch akzeptiert und vor Selbstkel fast zugrunde geht. Erst als der Leidensdruck sie zu überwältigen droht, erst als auch Wendys Fassade bröckelt und sich die stets lachende Frau als hilflos-sorgende Mutter zu erkennen gibt, kann man aufeinander zugehen, einen neuen Anfang machen; vielleicht hilft es ja.

Die Inhaltsangabe von «Life Is Sweet» hört sich nicht besonders spannend an: die Keimzelle Familie als Fokus aller gesellschaftlichen Probleme. Doch Mike Leigh bettet den ungewöhnlichen Alltag gewöhnlicher Leute virtuos in eine komödiantische Form ein. Kleine, feine Gedanken und Ideen sind es zumeist, durch die der schöne Schein aufgebrochen wird und sich das wahre Sein zu erkennen gibt. Und plötzlich ist nichts mehr so, wie es den Anschein hatte, und Zuschauerinnen und Zuschauer, die gerade noch schmunzelten, schauen in einen Abgrund aus Verletzlichkeit, Angst vor Einsamkeit und Hoffnungslosigkeit. Am besten funktioniert das natürlich bei Nicola, die zu Beginn nur ein Ekelpaket am Rande der Lächerlichkeit ist und deren Charakter sich der Zuschauer völlig neu definieren muss, wenn die Gründe für ihr asoziales Verhalten deutlich werden.

«Life Is Sweet» berichtet aber auch von den Bemühungen und Anstrengungen der Menschen, den mühsam erworbenen Wohlstand zusammenzuhalten.

Vor dem schmucken Reihenhauses verrottet ein ausrangierter Imbisswagen, den Andy in Schuss bringen wollte, um sich endlich selbständig machen zu können. Aber Andy gehört zu jenen Typen, die immer grosse Pläne haben, mit deren Realisierung sie morgen beginnen wollen – aber alles bleibt immer beim alten. Und Aubrey (Timothy Spall), ein Freund des Hauses, der sowohl auf Wendy als auch auf Nicola scharf ist, es aber nur im Suff zu zeigen getraut, versucht, an das wirklich grosse Geld heranzukommen. Er eröffnet ein Spezialitätenrestaurant und hofft auf Yuppie-Kunden. Doch die Kundschaft bleibt aus; kein Wunder, listet seine Speisekarte doch eher die Scheusslichkeiten der englischen Küche auf (Leber in Lagerbier, Ente in Schokoladensauce) denn die Feinheiten eines Gourmettempels. Ein Traum mehr, der zerplatzt.

Bei aller Kritik an seinen Personen und ihrem Verhalten – schliesslich erfüllt kaum jemand das Bild, das er sich von sich selbst macht – denunziert Leigh seine Figuren nicht. Er legt – manchmal sarkastisch – seinen Finger auf die Wunden, die das Leben und die Gesellschaft ihnen und sie sich selbst zufügen. Inmitten der vielen Konfektionsware ist dieser englische Film trotz seines eher tristen Themas – es erinnert wohl nicht von ungefähr an Kenneth Loachs «Family Life» (1971) – ein Ausbund an formaler Vitalität und Farbigkeit. Und er verfügt über unverbrauchte, originelle Schauspielerinnen und Schauspieler, die sich in den teils improvisierten Szenen und Dialogen immer wieder in Hochform zeigen. ■

The Player

Regie: Robert Altman
USA 1992

Carola Fischer

Der Film ist kaum neun Minuten alt – genau acht Minuten sechs Sekunden dauert die erste Plansequenz, die mithin zu den längsten der Filmgeschichte gehört –, und schon hat Altman Zuschauerinnen und Zuschauer im Sack. Die Kamera umkreist das Studiogelände, Personen tauchen auf und verschwinden wieder, Gesprächsfetzen, die sich ausschliesslich um Filme drehen, werden wie zufällig aufgeschnappt. Hinter den Jalousien und im Freien wird über Orson Welles, Hitchcock und Bertolucci geredet: gigantischer Einstieg in einen Film, in dem es ums Kino und seine Macher geht. Diese Kamerafahrt wirkt wie ein Sog auf den Zuschauer, bei dem sich das wunderbare Kribbeln im Bauch einstellt, mit dem unsere Sinne auf die Magie des Kinos reagieren. Dass er zu den wahren Magiern seiner Zunft gehört, hat Altman in vielen Filmen, von seiner bitterbösen Vietnamklamotte «M.A.S.H.» (1969) bis zum aufrüttelnden Vietnamdrama «Streamers» (1983) immer wieder bewiesen.

«The Player» treibt von Anfang an ein raffiniertes Spiel mit dem Publikum. Der Film enthält alle Elemente, die das heutige Hollywood für unabdingbar hält: Spannung, Sex, Crime und ein Happy-End. Gleichzeitig aber führt er uns drastisch vor Augen, wie hohl und abgewirtschaftet die Traumfabrik ist und wie «tief» wir – die Konsumenten – in unserer Konditioniertheit auf Happy-Ends schon gesunken sind, dass wir uns sogar für Helden wie diesen miesen Egozentriker Griffin Mill erwärmen, der auf dem Höhepunkt seiner Paranoia, als

ihm sein Studioboss einen Konkurrenten vor die Nase setzt und irgendein abgewiesener Schreiberling ihn mit Drohungen bombardiert, den nächstbesten Drehbuchautor, den er für den Täter hält, aus dem Weg räumt und am Ende ungeschoren davonkommt.

Griffin Mill ist einer dieser yuppiehaft smarten, aufgeblasenen Studioproduzenten, die im Hollywood der achtziger und neunziger Jahre das Sagen haben und die Altman in einem Interview mit dem französischen Magazin «Studio» Buchhalter nennt. Er nimmt ein Hollywood aufs Korn, in dem Visionäre vom Schlag eines Thalberg oder Selznick ausgestorben sind, wo kreative Geister wie der Brite David Puttnam nach wenigen Jahren bereits ausgebrannt abtreten und aalglatten Zahlenschiebern Platz machen, unter denen das Filmemachen endgültig zur Produktion von Waren verkommt. Was allein zählt, ist

der finanzielle Erfolg eines Films. Prämissen wie diese lassen mittelmässige Machwerke wie «Home Alone» zu Höhepunkten eines Kinojahres werden und katapultieren blauäugige Dreikäsehochs wie Macaulay Culkin in die Kategorie millionenschwerer Grossverdiener. Vertrackterweise erweist es sich gleichzeitig als immer schwieriger, den Erfolg vorauszuberechnen. Aussenseiter wie «Ghost» werden Blockbuster, millionenschwere Starvehikel wie «Hudson Hawk» mit Bruce Willis enden als gigantische Flops. Das Ergebnis ist, dass in Hollywood das Sequel-Fieber grassiert – wunderbar persifliert in der Szene, wo Buck Henry, der «echte» Drehbuchautor von «The Graduate», dessen Fortsetzung als «Reifeprüfung 2, fünfzehn Jahre danach» vorschlägt. Nachfolgefilleme von Kassenhits im Stil von «Terminator 2» werden produziert, womit sich die Filmindustrie endgültig kaum mehr



Greta Scacchi

vom Fernsehen unterscheidet, das sein Heil im Kampf um Einschaltquoten schon längst in den Serien sucht.

Die Zufälligkeit des Erfolgs ist es wohl auch, die so austauschbare Schleimer wie Griffin Mill (diese Rolle dürfte für Susan Sarandons Ehemann Tim Robbins, der diese Mischung aus Bauernschläue, Abgebrühtheit, innerer Leere und latenter Gewalt hervorragend verkörpert, der Durchbruch sein) in Spitzenpositionen bringt, die, substanzlos, wie sie sind, von jedem dahergelaufenen Schönschwätzer, wie ihn der frisch angeheuerte Konkurrent Larry Levy darstellt, aus der Fassung gebracht werden. Produzenten dieses Typs, die das kreative Potential Hollywoods, die Schreiber, zu Klinkenputzern degradieren, die sich mit Sätzen wie «Ich liebe ihre Idee, aber ich kann sie nicht verkaufen» abspeisen lassen müssen, hat ein Kenner der Szene, der Schriftsteller und Drehbuchautor Michael Tolkin in seinem 1988 erschienenen Roman beschrieben. Und es ist eine dieser wunderbaren Ungereimtheiten des Lebens oder Hollywoods, dass ausgerechnet Robert Altman, der zu der kalifornischen Metropole seit je ein wechselvolles Verhältnis hat, ihr seit dem finanziellen Misserfolg von «Perfect Couple» (1978) gar endgültig den Rücken gekehrt hat, den Regieauftrag für «The Player» erhielt. Nicht nur gewinnt der Film allein durch die Integrität dieses unabhängigen Regisseurs Glaubwürdigkeit, auch die bevorzugten filmischen Gestaltungsmittel, die zu seinem Wahrzeichen geworden sind: die berühmte Altman-Tonspur der sich überlagernden, verschiedenen Dialogebenen, die bewegliche Kamera, die den Zuschauer immer in die Mitte des Geschehens plaziert, dieses Gefühl fast dokumentarischer Authentizität erzeugt, all das fügt sich wunderbar zusammen und macht dieses Verwirrspiel zwischen Fiktion und Realität zu einer Sternstunde des mo-



Tim Robbins

dern Kinos, das es gleichzeitig parodiert.

«The Player» entlarvt die Verhaltensweisen einer Gesellschaft, die das Opfer ihrer eigenen Vermarktungsstrategien geworden ist. Diese Industrie bringt immer gleichförmigere Produkte hervor, «Out of Africa» meets «Pretty Woman», beschreibt ein Autor sein Projekt – ein Medium reproduziert sich selbst. Diese brillante Komödie lebt – wie alle Altman-Filme – von der genialen Besetzung. Von Whoopi Goldberg als tampaxschwingende Polizistin bis zu Dean Stockwell als devoter Agent eines karrierefähigen Kunstfilmers, laufen alle Akteure unter Altman zur Höchstform auf. Ein Fest für Voyeure: Nonstop tauchen bekannte Gesichter auf. Wenn Mills bei einem Business Lunch sitzt, gibt am Nebentisch Anjelica Huston ein Interview, auf dem Flur trifft er Malcolm McDowell, und am Flü-

gel sitzt Jack Lemmon. Filmischer Höhepunkt ist eine Wohltätigkeitsveranstaltung im Los Angeles County Museum of Art, wo Mill als Redner vor einer so reich mit Stars bestückten Gästeschar auftritt, das man sich als Zuschauer verwirrt fragt, ob das noch Casting sein kann oder bereits wirkliches Leben ist. In dieser Party kulminiert die Mischung von Realität und Fiktion, die den ganzen Film in der Schwebe hält. Für Altman ist die Mitarbeit dieser Berühmtheiten an seinem filmischen Protestmarsch eine Bestätigung, dass seine Message von einem Teil der Betroffenen verstanden wird. Diese Schauspieler und Regisseure drücken ihre eigene Unzufriedenheit mit einem System aus, das sie zunehmend zu Werbeträgern degradiert. «Ausser den Künstlern will in Hollywood keiner mehr gute Filme machen», sagt Altman im oben zitierten Interview. ■

I Want to Go Home

Regie: Alain Resnais
Frankreich 1989

Hans Messias

Glücksuche, das Ringen um Liebe und deren Verlust, letztlich der Tod als Endstation und Endziel aller irdischen Bemühungen – das sind Themen, um die alle Filme von Alain Resnais kreisen; wobei das sehr persönliche Motiv der Liebe immer wieder in einen grossen Zusammenhang gestellt wird. Dabei ist der detailbesessene Regisseur auf kein Genre und keine Art der Inszenierung festzulegen.

In seinem 1989 entstandenen Film «I Want to Go Home» begibt sich Resnais in scheinbar triviale Gefilde: Er würdigt den Comic-Strip als Kunst- und Kulturform. Der Film beginnt mit einer Flucht. Elsie entflieht ihrem Vater Joey Wellman und seiner Welt. Wellman ist Amerikaner und Cartoonist, sein Leben und Wirken gehört den Comics, der wohl amerikanischsten Form der «bildenden Kunst». Deren Charaktere sind zu prägnanten Typen geronnen, die Komplexität der Sprache ist in den Sprechblasen auf ein Minimum reduziert, die Handlung wird in der Regel in vier oder fünf Einzelbildern erzählt. Das ist alles. Elsie strebt nach Höherem. Sie hofft, in Paris ihrem Kulturideal – personifiziert durch Racine, Apollinaire und Flaubert – nahezukommen. Doch Fluchten sind niemals vollständig, und das Vergessen stellt sich auch nicht über Nacht ein; so hat Elsie in ihrem Gepäck unliebsame Begleitung, die Comic-Figur Sally-Cat nämlich, die der Vater einst für die kleine Tochter zeichnete.



Joey Wellman
(Adolph Green, links)
auf einem Kostümball

Der schwarz-weiße Plaggeist taucht immer dann auf, wenn es Elsie gar nicht recht ist, mischt sich in ihr Leben ein, kritisiert ihre Entscheidungen, macht sich über ihre Sorgen lustig.

Zwei Jahre später muss Wellman selber nach Paris. Die «Szene» will ihn mit einer Ausstellung ehren, doch das fremde Land, die ihm unverständliche Sprache, die kleinen Widrigkeiten des Alltags in der fremden Umgebung nerven ihn. Zudem hat er in Hepp-Cat, jener meist grantigen Comic-Figur, die immer vor seinem geistigen Auge erscheint, einen Fürsprecher in Sachen Abreise. Allein die Hoffnung auf ein Wiedersehen mit Elsie und eine etwaige Aussöhnung verhindern seine überhastete Rückkehr. Doch die Kluft zwischen den beiden ist

zu gross, und die wenigen Versöhnungsversuche scheitern kläglich. Ausgerechnet Sally-Cat überredet Elsie, einen letzten Versuch zu starten, und der bringt sie zum Landsitz des verehrten Flaubert-Spezialisten Professor Gauthier, dem sie ihre Arbeit vorlegen will. Doch leider hat sich Gauthier schon lange als Comic-Fan zu erkennen gegeben: Er verehrt nicht nur Flaubert, sondern auch Joey Wellman.

Die Idee zu diesem Film über den zunächst gar nicht so glücklichen «Amerikaner in Paris» kam dem Comic-Liebhaber Resnais schon vor Jahren, doch erst als er den New Yorker Cartoonisten, Drehbuch- und Bühnenautor Jules Feiffer für die Mitarbeit gewinnen konnte, nahm die Idee ihre jetzige Form an.

Zwar will Resnais seinen Film nicht als Auseinandersetzung zwischen amerikanischer und französischer Kultur verstanden wissen, will vorgeblich nur «amüsieren, unterhalten, heiter stimmen»; doch das Thema des Films, seine einfallsreiche Inszenierung und der Einbezug von Zeichentrickelementen legen einen kulturellen Vergleich durchaus nahe. Dabei machen sich Resnais und Feiffer über die Dünkelhaftigkeit jener, denen einzig die «Hochkultur» als die allein seligmachende gilt, ebenso lustig wie über Hinterwäldlertum. Letzteres allein ist noch nicht so schlimm, doch wenn dazu das krampfhafte Bemühen kommt, nicht über den eigenen Teller- rand hinaussehen zu müssen, dann wird Unwissenheit eben zur Dummheit.

Resnais und Feiffer stellen die populäre Kultur und ihre Ausformung gleichrangig neben die der «Hochkultur» und unterstreichen, dass die Grenzen zwi-

schen ihnen längst fließend geworden sind, dass sich beide Ausformungen durchdringen. So vollziehen sie genüsslich und hintergründig die Symbiose der beiden verfeindeten Brüder und lassen als einziges Kriterium das der Qualität gelten. Das Leben ist halt manchmal ein Roman, manchmal eine Oper und manchmal auch ein Comic-Strip.

Am Ende bleibt Wellman in Frankreich und studiert – notgedrungen – die ungeliebte Sprache. Ein Unterfangen, das ihm durch seine Liaison mit Gauthiers Mutter versüßt wird. Elsie hingegen befindet sich auf dem Rückweg nach Amerika ins provinzielle Cleveland, mit dem festen Vorsatz, sich endlich die Werke des Vaters anzuschauen. «I Want to Go Home» ist auch ein Film über die Heimat des Menschen, jenen so schwer zu fassenden Begriff, der in aller Munde ist. Heimat, wie sie Resnais und Feiffer begreifen, ist kein genau definierter Ort,

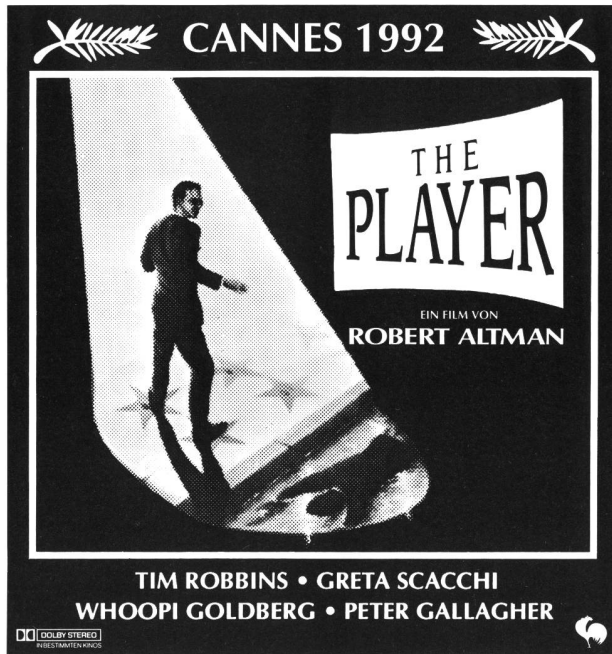
sondern ein Zusammenspiel der unterschiedlichsten Faktoren. Heimat ist weniger als Lokalität zu verstehen, sondern wird durch die Möglichkeit der Kommunikation bestimmt. Heimat ist letztlich auch immer da, wo Menschen ihre Sprachbarrieren und Vorurteile überwinden und Formen einer wie auch immer gearteten Kommunikation entwickeln. In dieser idealtypischen Vorstellung ist die Heimat des Menschen nichts weniger als unsere Erde, und es braucht nur die Bereitschaft zum Dialog, sie als solche urbar zu machen. Wem diese Vorstellung zu weit geht, der sei vorerst mit der jeweiligen Heimat «Paris» und «Cleveland» – oder umgekehrt – beschieden.

«I Want to Go Home» ist die gelungene Verbindung von Entertainment und Botschaft, ein Filmvergnügen, das zur Reflexion anregt, auch wenn sich der Meister in einem Anflug von Tiefstaplei dagegen hat verwahren wollen. ■



Gérard Depardieu, Laura Benson

**DER GROSSERFOLG
IN DEN USA**



JETZT IM KINO

**AUFGEPASST FREUNDE!
JETZT BRINGT FEIVEL
LEBEN IN DIE BUDE!**

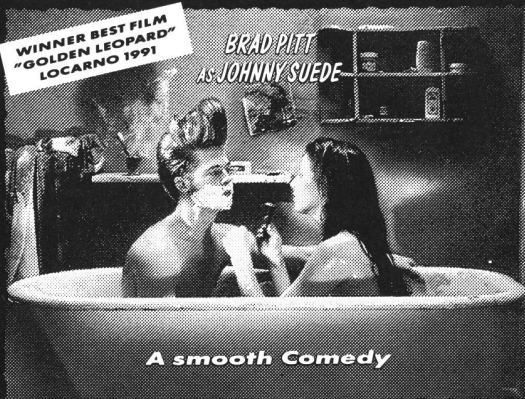


**FEIVEL, DER MAUSWANDERER
IM WILDEN WESTEN**

EIN UNIVERSAL FILM IM VERLEIH DER UNIVERSAL
TM & © 1993 UNIVERSAL CITY STUDIOS, INC. AND ARADIL ENTERTAINMENT, INC.

AB 26. JUNI IM KINO

JOHNNY



SUEDE

A FILM BY TOM DICILLO WITH CATHERINE KEENER · CALVIN LEVELS · ALISON MOIR
NICK CAVE AND TINA LOUISE VEGA FILM FILM COUPÉ

**AB ENDE MAI IM
BASLER KINO CAMERA**

Der Boss der Familie ist
der mit der großen Schnauze.



Ein Hund namens
Beethoven

PRODUZIERT VON IVAN REITMAN,
DEM REGISSEUR VON "GHOSTBUSTERS",
"ZWILLINGE" UND "KINDERGARTEN COP"

EIN UNIVERSAL FILM IM VERLEIH DER UNIVERSAL
© 1993 UNIVERSAL CITY STUDIOS, INC.

AB 10. JULI IM KINO