

# Chance zum Neubeginn

Autor(en): **Bodmer, Michel**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Zoom : Zeitschrift für Film**

Band (Jahr): **45 (1993)**

Heft 6-7

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-931898>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

# Chance zum Neubeginn

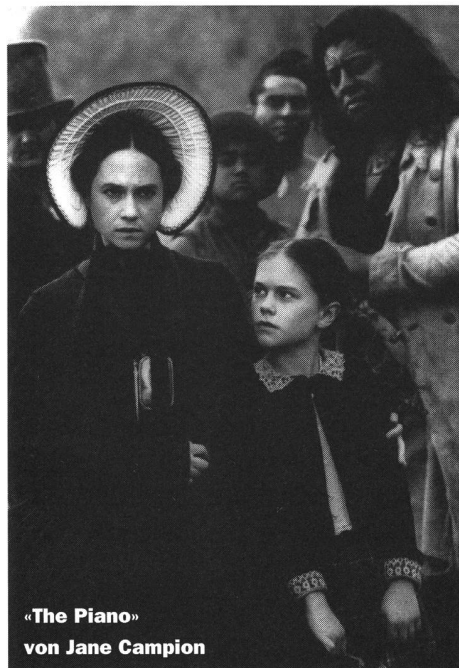
NICHT FILME AUS DEN USA ODER EUROPA, SONDERN AUS NEUSEELAND UND CHINA ERHIELTEN DIE WICHTIGSTEN PREISE VON CANNES. TROTZ UNTERSCHIEDLICHEN THEMEN UND NIVEAUS ZEICHNET SICH EIN TREND IM INTERNATIONALEN FILMSCHAFFEN AB: DIE POSTMODERNE BELIEBIGKEIT MACHT ALLMÄHLICH EINER NEUEN SINNSUCHE PLATZ.

*Michel Bodmer*

Sicher trägt das inflationäre Betrachten von Dutzenden von Filmen innerhalb von elf Tagen dazu bei, dass Erinnerungen verschwimmen und damit auch das Urteilsvermögen ausfranst, aber wirklich eindrucksvolle Filme gab es am 46. Festival von Cannes nur wenige. Die Favoriten und nachmaligen Preisträger waren alle samt Filme, denen es gelingt, das Persönliche mit dem Exemplarischen zu verbinden und politische, psychologische und ethische Konflikte in eine überzeugende Film-Geschichte einzubetten.

In «*The Piano*» (ex aequo mit der Palme d'Or ausgezeichnet) schildert Jane Campion die Selbstfindung der stummen Witwe Ada, die sich zunächst von einer Form von Repression in die andere begibt. Ada reist samt ihrer 9jährigen Tochter Flora und ihrem Klavier aus dem viktorianischen Schottland in den neuseeländischen Busch, um einen Mann zu heiraten, den sie nie gesehen hat. Ihr Gatte Stewart ahnt nicht, dass Adas einzige Ausdrucksmöglichkeit und ihr ganzer Lebensinhalt das Klavier ist, und lässt das Instrument an der Küste stehen. Ausgerechnet Stewarts ungehobelter Nachbar Baines, der sich der Maori-Kultur angenähert hat, ist von Adas Obsession und ihrer eigenartigen Musik fasziniert und macht Ada ein *indecent proposal*:

Sie darf das Klavier haben, wenn sie Baines so oft besucht und zu Willen ist, wie das Klavier Tasten hat. Aus dieser unangenehmen Zwangssituation entwick-



kelt sich eine ungewöhnliche Romanze, in deren Verlauf sich Baines von der erstarkenden Ada «zivilisieren» lässt. Die Annäherung der beiden weckt jedoch in Stewart wie auch in Flora eine verhängnisvolle Eifersucht. Campions Film ist von Emily Brontë und ihren Zeitgenossinnen inspiriert und verbindet Sozialkritik gekonnt mit Melodrama.

Nur selten streift die von Darstellerpreisträgerin Holly Hunter, Harvey Keitel, Sam Neill und der jungen Anna Paquin hervorragend gespielte Fabel um den Kontrakt der Klavierspielerin den Kitsch, und nicht alle Ideen der Autorin werden gleich einfühlbar umgesetzt, aber im ganzen ist das intelligente und ergreifende Kino.

Der andere Palme d'Or-Gewinner, «*Bawang bieji*» (Lebwohl, meine Konkubine) von Chen Kaige, wurde ausserdem mit dem Fipresci-Preis geehrt. Die internationale Kritik lobte den Film für die «Vermählung des Intimen mit dem Spektakulären» sowie die «präzise Analyse der politischen und kulturellen Geschichte Chinas». Chen löst ein, was Bertolucci mit «*The Last Emperor*» bloss versprochen hat: In der Form zugänglich, in der Sache erstaunlich kühn, veranschaulicht der dichte und spannende Film die Wechselwirkung zwischen der historischen Entwicklung Chinas und dem Leben der Protagonisten. Zwei Schauspieler, Duan Xiaolou und Cheng Dieyi, stehen im Spannungsfeld zwischen den politischen Umwälzungen von der Herrschaft der *Warlords* über die japanische Besetzung und den Weltkrieg bis zum Sieg der Revolution, der Machtergreifung der Kommunisten, der Kulturrevolution und der allmählichen Ablösung vom Maoismus

einerseits und der Peking-Oper andererseits, einer streng ritualisierten Kunstform, deren Regeln sich seit zwei Jahrhunderten kaum verändert haben. Xiaolou heiratet die ehemalige Prostituierte Juxian (Gong Li), zur Bestürzung des homosexuellen Frauendarstellers Dieyi (hervorragend: Leslie Cheung), der in seinen langjährigen Freund und Bühnenpartner verliebt ist. Das instabile Dreieck Dieyi-Xiaolou-Juxian macht unter dem Einfluss der Regimewechsel diverse Krisen durch. Die Loyalität und die Bestimmung über das eigene Schicksal, die den thematischen Kern der von Dieyi und Xiaolou oft gespielten Oper «Lebwohl, meine Konkubine» bilden, werden in der Realität immer wieder auf die Probe gestellt. Die persönlichen und politischen Konflikte erreichen ihren Höhepunkt während der Kulturrevolution, als Xiaolou, Juxian und Dieyi an einer öffentlichen Versammlung einander denunzieren sollen. Wie in Orwells «1984» wird auch hier der politische Druck die stärksten Liebesbände zerreißen.

So starke Gefühle, wie sie in Chens Film thematisiert und von ihm erweckt werden, haben in der Welt von Mike Leighs «Naked» keinen Platz. Seine Figuren treiben von Stadt zu Stadt, von Job zu Job und von Partner zu Partner. Leighs Anti-Held Johnny hat in Manchester eine Frau vergewaltigt und flieht vor der Rache ihres Liebhabers nach London. Dort sucht er Zuflucht bei seiner Ex-Freundin Louise, nimmt aber mit ihrer Wohnpartnerin Sophie vorlieb. Als Sophie erkennen lässt, dass sie emotional von Johnny abhängig wird, missbraucht er sie und flieht hinaus in die Stadt. Von da an kontrastiert Leigh Johnnys eher skurrile Begegnungen und Abenteuer im nächtlichen London mit Louises und Sophies traumatischen Erlebnissen mit Jeremy, der Sophie misshandelt und vergewaltigt. Im Vergleich zum völlig skrupellosen Jeremy, einer psychopathischen Inkarnation des Yuppie-Zynismus, wirkt der arbeitslose Johnny, der neben seiner Brutalität auch zu Zärtlichkeit und Fein-

gefühl fähig ist, geradezu sympathisch. Zwischen diesen beiden Exponenten männlichen Machtmissbrauchs versuchen Louise und Sophie sich zu behaupten oder zumindest zu überleben. Der mit dem Regiepreis ausgezeichnete Leigh macht es seinem Publikum nicht einfach; Johnny ist abwechselnd abstoßend und anziehend, der Ton des Films mal tragisch, mal komisch. Der Kosmos, den der Filmer hier entwirft, ist aber in seiner Widersprüchlichkeit faszinierend, die Figuren sind präzise beobachtet und nur leicht überzeichnet. David Thewlis verkörpert brillant den *drifter* Johnny, der einen ununterbrochenen Strom von sarkastischem Witz und verschrobenen philosophischen Betrachtungen von sich gibt, während er den Folgen seines oft unmoralischen Tuns zu entgehen versucht. Thewlis ist dafür zu Recht mit dem Darstellerpreis ausgezeichnet worden. Etwas weniger harsch als bei Leigh geht es in den sozialen Niederungen von Ken Loachs «Raining Stones» zu, einer schönen Tragikomödie im Stil von «Riff-Raff» (1991), die einen Jury-Preis errang. Dem arbeitslosen, aber stolzen Bob, der mit allen Mitteln seiner Tochter ein teures Kommunionkleid besorgen will und in die Klemme gerät, stellt Loach einen sehr pragmatischen Pfarrer gegenüber, der das Seelenwohl seiner gebeutelten Schäfchen über das Gesetz stellt.

Erstaunlich ist, daß mit dem Jury-Preis für «Hsimeng rensheng» (Der Puppenspieler) von Hou Hsiao-Hsien ein Pendant zu Chens Film geehrt wurde, das in jeder Hinsicht weniger intensiv ist: Hous Biografie des Puppenspielers Li Tien Lu, der sich selbst als manipulierte Puppe fühlt, hat nichts von dem Drama, den Emotionen oder dem Spektakel zu bieten, das «Bawang bieji» kennzeich-



«The Baby of Macon» von Peter Greenaway

net. Hous Film ist karg, statisch und für Westler kaum zugänglich, sperriger auch als der dritte Film zur Aufarbeitung chinesischer Geschichte, Tian Zhangzhuangs Quinzaine-Beitrag «Lan fengzheng» (Der blaue Drache), dessen Figuren einem ans Herz wachsen. Noch befremdlicher ist allerdings die Prämierung von Wim Wenders' «In weiter Ferne, so nah» mit einem Spezialpreis der Jury. Diese lange angedrohte Fortsetzung von «Der Himmel über Berlin» (1987) ist ein postmoderner Flohmarkt der übernommenen Ideen und pseudo-philosophischen Peinlichkeiten und das genaue Gegenteil dessen, was die drei Haupt-Preisträger ausmachte: Wo Campion, Chen und Leigh bei allen formalen Unterschieden gleichermaßen erfolgreich aus ihren Figuren heraus Sinn zu entwickeln vermögen, flattern Wenders' flügelahme Engel von einem Gemeindeplatz zum andern und stiften nichts als präventiösen Stumpf-Sinn.

Aber nicht nur Wenders enttäuschte. So gerieten die Gebrüder Paolo und Vittorio Taviani mit «Fiorile», einer Trilogie über den Konflikt zwischen der ►

Liebe der Frau und der Korruption des Mannes, ebenso in die Nähe der gehobenen Konfektion wie Steven Soderbergh mit seiner weichzeichnerischen Verfilmung von A. E. Hotchners Jugenderinnerungen «*King of the Hill*». Abel Ferraras «*Body Snatchers*» verfügte über zu wenig neue Einfälle, um über ein blosses Remake hinauszuwachsen, und «*Splitting Heirs*», aus der Feder von Eric Idle, zeigte, daß nicht alle Ex-Mitglieder von Monty Python zu komischen Höhenflügen fähig sind. Kenneth Branagh dagegen bewies mit seinem toll besetzten und lebendigen «*Much Ado about Nothing*», dass Shakespeare auch heute noch amüsant sein kann.

Ausserhalb des Wettbewerbs machten nur wenige Filme von sich reden, etwa Stephen Frears' Publikumsliebbling «*The Snapper*», der Fipresci-Preis-gekürnte ungarische Film «*Gyerekyilkoszagok*» (Kindermorde) von Ildikó Szabó, Victor Nunez' «*Ruby in Paradise*» sowie der eigenwillige mexikanische Vampir-Film «*Cronos*» von Guillermo del Toro. Peter Greenaways «*The Baby of Macon*» und Akira Kurosawas «*Madadayo*» liefen ebenfalls ausserhalb des Wettbewerbs und polarisierten die Meinungen: Kurosawa wurde je nachdem als Grossmeister in den Olymp versetzt oder als vergreister Geist auf dem absteigenden Ast angesiedelt. Greenaway dagegen mutet seinem Publikum einen Film zu, in dem Missbrauch die Regel ist und Identifikation schwerfällt.

Im 17. Jahrhundert inszeniert eine Provinztheatertruppe vor dem naiven Fürsten Cosimo ein Mysterienspiel um ein heiliges Kind, das von einer alten Frau geboren und in der Folge von seiner Schwester als das ihre ausgegeben wird. Da das Kind jungfräulicher Geburt angeblich Wunder wirken kann, versucht die Schwester mit seiner Hilfe, in einer von Männern und Kirche dominierten Gesellschaft Macht und Reichtum zu erlangen. Doch ihre Ausbeutung des Kindes hat fatale Folgen. Bei aller spektakulären Gestaltung in Anlehnung an die Historienmalerei, zielt Greenaway mit

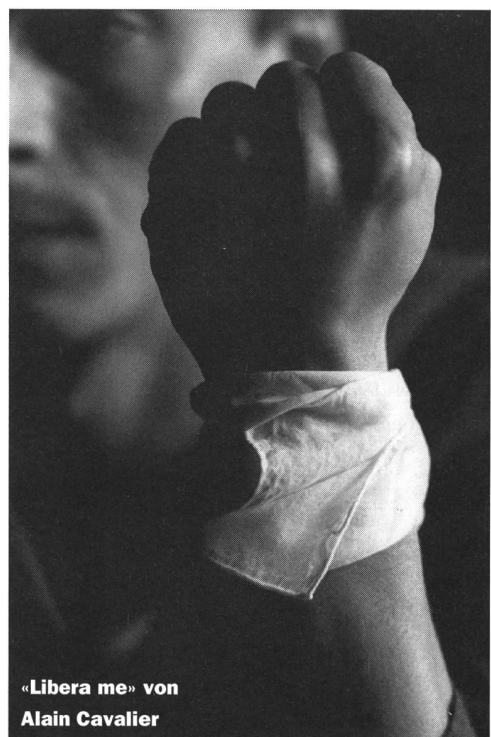
seiner giftigen Parabel über Ausbeutung und Heuchelei, kirchliche Frauenfeindlichkeit und Kindsmissbrauch ebenso auf die Nieren des Publikums wie auf seinen Intellekt: Im Laufe der Theater-Vorstellung verschwimmt zusehends die Grenze zwischen Publikum und Akteuren, zwischen Fiktion und Wirklichkeit, so dass am Ende unklar ist, ob nur die Figuren im Stück oder auch ihre Darsteller tot sind - ein Hieb des Cineasten gegen den perversen Nervenkitzel der Reality-TV.

Während Greenaway seinen Film mit Bedeutungsträgern vollstopft, ist Alain Cavalier den Weg der Reduktion seit «*Thérèse*» noch einen Schritt weitergegangen. Sein mit dem Preis der Ökumenischen Jury ausgezeichnete Beitrag «*Libera me*» schildert ohne Worte, in einer Folge von unterinszenierten Vignetten und Bildern, eine universelle Auseinandersetzung zwischen Unterdrückten und Widerstand: Ein Fotograf stellt mit seiner Equipe falsche Pässe her und fliegt schliesslich auf. Cavaliers stummes Plädoyer für die Befreiung aller Unterdrückten bewirkt eine Verfremdung im eigentlichen Sinne: Ohne die Mittel der Sprache findet er zu einer grossen Aussagekraft und reisst das Publikum aus seinen Sehgewohnheiten heraus, um das inzwischen allzu vertraute, klischeebeladene Thema neu vor Augen zu führen.

Neben wiederkehrenden Motiven wie Ausbeutung, Arbeitslosigkeit, Frauenemanzipation und Kindsmissbrauch wurde auch in mehreren Filmen der Konflikt zwischen Glauben und Religion thematisiert. Ähnlich wie Greenaway, aber geradliniger und etwas kunstgewerblerisch schildert Chris Newby in seinem Erstling «*Anchoress*», wie die Marienvision eines jungen Mädchens, das sich im 14. Jahrhundert als Klausnerin einmauern lässt, zum blossen Streitobjekt in einem Macht-

kampf zwischen Pfarrer und Vogt entwertet wird. Noch früher, im 10. Jahrhundert, siedelt Pupi Avati sein Fresko «*Magnificat*» an, in dem er die Pilgerfahrt der hochschwangeren königlichen Konkubine Roza, des sterbenden Ritters Grifone und der Novizin Margherita zum Kloster von Malfole mit der unmenschlichen Gerichtspraxis im Namen der Kirche kontrastiert. Alle, die in dieser fleissig recherchierten, aber seltsam leblosen Rekonstruktion des frühmittelalterlichen Italien auf den Segen Gottes hoffen, werden schliesslich enttäuscht.

Den allermeisten Filmen des Festivals war gemeinsam, dass die postmoderne Beliebigkeit zwar allmählich einer Sinnsuche weicht, dass diese jedoch individuell, ausserhalb der traditionellen Wertsysteme und Ideologien stattfinden muss. So ist bei aller Unausgeglichenheit des Niveaus doch ein Fortschritt festzustellen, dass nämlich die ethisch-politisch-philosophische Krise nicht nur als Katastrophe, sondern als Chance zu einem Neubeginn empfunden wird. Bleibt zu hoffen, dass sich vermehrt auch Filmern und Geschichten finden lassen, die diesem Thema gerecht werden. ■



«*Libera me*» von Alain Cavalier