

Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 46 (1994)
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: 13.05.2025

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

Geronimo – An American Legend

Regie: Walter Hill
USA 1993

Franz Derendinger

In den achtziger Jahren des letzten Jahrhunderts waren die Stämme der Apachen im Südwesten der USA weitgehend «befriedet», das heisst, die meisten hatten die Sinnlosigkeit eines weiteren Widerstandes eingesehen und lebten in den zugewiesenen Reservaten. Aber nicht wenigen fiel es schwer, vom traditionellen Nomadentum auf eine sesshafte Lebensweise umzustellen. Insbesondere der Anführer Goyahkla, genannt Geronimo, entwich immer wieder mit Anhängern aus dem Stamm der Chiricahua aus der Reservation und führte im Grenzgebiet zu Mexiko einen eigentlichen Guerilla-Krieg gegen die Armeen beider Länder.

1885 erhielt der Brigadegeneral George Crook, der bei den Apachen hohes Ansehen genoss, den Auftrag, die Abtrünnigen einzufangen. Dabei griff er zu einem nicht unumstrittenen Mittel: Weil er nämlich die Überlegenheit der Eingeborenen im unwegsamen Wüsten- und Berggebiet erkannte, setzte er bei seiner Truppe indianische Scouts in grosser Zahl ein. Aber trotz aller Anstrengungen gelang es der Armee nicht, der Rebellen habhaft zu werden. Da er ohnehin als zu indianerfreundlich galt, wurde General Crook in der Folge abgelöst.

Sein Nachfolger, General Nelson Miles, war militärisch zunächst kaum erfolgreicher, dafür liess er die Chiricahua aus der Reservation nach Florida verbannen – einschliesslich übrigens der Späher, die unter Crook gedient hatten. Das Verdienst, diesen letzten Indianerkrieg beendet zu haben, kam schliesslich einem einzelnen mutigen Offizier zu. Nur von einer minimalen Eskorte begleitet, suchte im Spätsommer 1886 der Emissär

Charles Gatewood Geronimo in seinem Schlupfwinkel auf und brachte ihn und seine verbliebenen 35 Krieger dazu, den Widerstand aufzugeben. Der Häuptling wurde ebenfalls nach Florida deportiert, wo er zwei Jahre im Gefängnis zubrachte; er starb schliesslich 1909.

Soweit die historischen Fakten, denen Walter Hill in seinem Film über Geronimo (Wes Studi), einen der letzten Kriegshäuptlinge, weitgehend die Treue

dieser geradezu ritterlichen Haltung gegenüber dem Feind steht Gatewood nicht allein, es teilen sie verschiedene andere weisse Protagonisten: allen voran General Crook (Gene Hackman), aber ebenso der junge Leutnant Davis (Matt Damon), der zeitweise als Erzähler fungiert, ja sogar der rauhbeinige «Apachen-Fresser» Al Sieber, der sein Leben verliert, als er den indianischen Scout Chato vor Kopfgängern zu retten versucht.



Wes Studi,
Jason Patrick

hält; sogar Nebenfiguren wie der Scout Al Sieber (Robert Duvall) oder der Apache-Späher Chato (Steve Reevis) sind geschichtlich verbürgt. Erzählerische Freiheiten nimmt Hill sich einzig in der Art, wie er Begegnungen und Beziehungen zwischen den Protagonisten arrangiert. So begegnet Leutnant Gatewood (Jason Patrick) dem Indianerführer, als der sich ein erstes Mal übergabewillig ins Reservat führen lässt. Gatewood ist beeindruckt vom Stolz und von der Würde seines Gefangenen und nimmt diesen unter persönlichem Risiko gegen einen blindwütigen Lynchmob in Schutz, womit er umgekehrt auch den Respekt Geronimos gewinnt. Entsprechend ist das Verhältnis zwischen dem Kavalleristen und dem Krieger von Anfang an geprägt von hoher gegenseitiger Achtung. Und mit

Wenn es im Werk von Walter Hill eine Konstante gibt, dann ist es sicher die Kultivierung von Männermythen; der Krieger, der in Ehren besteht, das ist der Archetyp, der in seinen Filmen immer wieder vorkommt, denken wir etwa an «The Warriors» (USA 1978), «48 Hours» (USA 1982) oder «Streets of Fire» (USA 1983). Diesem Archetyp entspricht auch Hills Geronimo: undenkbar, dass er seine Tage als Maispflanzer zubringt; der Krieg ist seine eigentliche Bestimmung, im Kampf findet er in eine fast mystische Dimension. Damit freilich erscheint die indianische Kultur primär als Kriegskultur; ihre zivilen, ihre friedlichen Aspekte, die beispielsweise Kevin Costner in «Dances with Wolves» (USA 1990, ZOOM 4/91) gezeigt hat, sind fast ganz ausgeblendet.

Und dennoch verfällt Hills neuester Film keiner machistischen Männertümelei. Vor allem deswegen, weil er nie Zweifel darüber aufkommen lässt, dass die Zeit der Krieger unwiderruflich abgelaufen ist. Leutnant Gatewood verkörpert den Zivilisten in Uniform, den Bürgersoldaten, der das Kriegerische in sich bezwungen hat, der sich aber trotzdem noch faszinieren lässt vom Mut, von der Un-



Wes Studi

beugsamkeit und dem kämpferischen Geschick seines Gegners. Durch seine melancholische Interpretation des historischen Gatewood lässt der Schauspieler Jason Patric spüren, dass in einer Welt, die Geronimo die Existenzberechtigung abspricht, im Grunde auch die Weissen etwas verloren haben. Geronimo steht hier für eine erhabene Wildheit, die dem zivilisatorischen Fortschritt geopfert wurde. Wes Studi, selber Cherokee, spielt diesen Krieger, der weiss, dass er ana-

chronistisch ist, mit einer faszinierenden Mischung von Stolz und Verlorenheit.

Mag Hills Film auch einige Schwächen aufweisen, etwa im inkonsequenten Einsatz des Erzählers oder in der allzu opulenten Art, wie er Landschaften und Kämpfe abfeiert, im ganzen besticht er durchaus. Nämlich dadurch, dass er nicht nur ein historisches Unrecht zur Sprache bringt, sondern konsequent für den Respekt gegenüber einer fremden Kultur eintritt. ■

Geronimo im Kino

Seit G.P. Hamilton 1912 «Geronimo's Last Raide» realisierte, hat die Figur des Anführers der Chiricahua-Apachen die Phantasie zahlreicher amerikanischer Filmemacher beflügelt. In vielen Filmen kommt Geronimo als Randfigur vor, so in «Stagecoach» (John Ford, 1939), «Geronimo» (Paul H. Sloane, 1939), «Valley of the Sun» (George Marshall, 1942), «The Last Outpost» (Lewis R. Foster, 1951), «Apache» (Robert Aldrich, 1954). Etliche Regisseure brachten den Apachenführer als Hauptfigur auf die Leinwand. Er wurde – wie die Indianer überhaupt – im Kino bis in die fünfziger Jahren meist negativ dargestellt. Die wichtigsten Filme mit Geronimo:

I Killed Geronimo

Regie: John Hoffman (1950). – Geronimo (Jay Silverheels) erscheint hier als Gegner der Annäherung von Thomas Jefford (der einen General zu Friedensverhandlungen bewegt) und dem Apachen-Häuptling Cochise.

Indian Uprising

Regie: Ray Nazzaro (1951). – Nach den durchkreuzten Friedensbemühungen eines Kavallerie-Offiziers kämpft der von Weissen provozierte Geronimo (Miguel Inclan) weiter, bis der Friedensstifter Gehör findet.

Battle at Apache Pass

Regie: George Sherman (1952). – In Shermans Film, in dem ein skrupelloser weisser Regierungsvertreter Indianer und Weisse gegeneinander aufhetzt, erweist sich Geronimo (Jay Silverheels) als Feind zwielichtiger Friedensbemühungen.

Son of Geronimo

Regie: Spencer G. Bennet (1952). – Ein Apache gibt sich als Sohn Geronimos (Chief Yowlachie) aus, um seinen Friedensbemühungen bei Rot und Weiss mehr Nachdruck zu verleihen.

Taza, Son of Cochise

Regie: Douglas Sirk (1953). – Der Sohn des Häuptlings der Chiricahua-Apachen, die sich Umsiedlungsplänen widersetzen, kann seine Bemühungen um Frieden zum Erfolg führen. Geronimo (Ian McDonald) stört diese Friedensbemühungen.

Walk the Proud Land

Regie: Jesse Hibbs (1956). – Der junge Clum wird Regierungsbeauftragter für die Apachenreservation. Geronimo (Jay Silverheels) stört seine Friedensbemühungen.

Geronimo

Regie: Arnold Laven (1961). – Geronimo (Chuck Connors) zwingt Washington zur Anerkennung der Menschenrechte für die Indianer. Er ergibt sich unter der Bedingung, dass die Apachen fortan respektiert werden.

Geronimo's Revenge

Regie: James Neilson, Harry Keller (USA 1962). – Zusammenschnitt zweier Folgen der TV-Serie «Texas John Slaughter». Geronimo wird in diesem Film, in dem ein ehemaliger Ranger gegen «böse» Apachen kämpft, von Pat Hogan gespielt.

Geronimo

Regie: Roger Young (1993). Der fürs Kabelfernsehen gedrehte Spielfilm versucht, das bislang oft verzerrte Bild Geronimos zurechtzurücken.

Bhaji on the Beach

Picknick am Strand

Regie: Gurinder Chadha
Grossbritannien 1993

Michael Lang

Irgendwann ist genug geackert in der öden britischen Industriestadt Birmingham, irgendwann soll es auch vorbei sein mit Beziehungsstress, Problemen mit Mannsbildern, Freunden, Geliebten, Ehemännern. Eine Handvoll Frauen drängt es spritztourartig hinaus ans Licht, genauer an den quirlig belebten, musikberieselten, von abgewrackten Fast-Food-Buden und Spielsalons verstellten Strand des Touristenbades Blackpool, wo sich das Grau-in-Grau des Alltags – kurzfristig wenigstens – verschrecken lässt, wie sonst kaum wo; Blackpool an der Westküste Englands, das ist, wie das millionenfach besuchte Vergnügungszentrum Coney Island in New York, ein begehrter Fluchtpunkt, vor allem für die sogenannten kleinen Leute, für Leute aus Randgruppen, für Rentnerinnen und Rentner auch.

Im ersten Spielfilm der in Kenya geborenen Britin indischer Abstammung, Gurinder Chadha, ziehen also neun Frauen unterschiedlichen Alters und indischer Herkunft per Reisebus los, Richtung Meeresfrische. Im «Saheli Frauenzentrum» zu Birmingham sind sie ansonsten engagiert, wollen jetzt aber das Korsett des Alltäglichen sprengen, sich einen anderen, frischeren Wind um die Ohren pfeifen lassen, im wahren Sinne des Wortes. Mit dabei im erwartungsvollen Frauenklub ist etwa Asha (Lalita Ahmed), Mitte Fünfzig, die ihr Studium, ihre Autonomie zugunsten von Familie und Traditionen zurückgestellt hat. Nun aber, sich selbst vorsichtig befreiend, schwelgt sie in Phantasien im Stile grellbunter, unsäglich kitschiger Indien-Kino-Opern, in denen sie selber eine

Hauptrolle innehat. Dass sie sich in der Kirmes-Atmosphäre gar zu einem Flirt mit einem Variété-Akteur versteigt, der ein ziemlicher Filou ist, erregt bei einem Teil der Clique natürlich Aufsehen. Pushpa (Zohra Segal) und Bina (Suredra Kochar), die frömmelnden Kolleginnen, wittern sowieso allüberall Anstandsverletzungen und erweisen sich bald einmal als unausstehlich streitsüchtig. Kleine Probleme gewiss, verglichen

zu werfen. «Bhaji on the Beach», der Film, dem die ökumenische Jury am Internationalen Filmfestival von Locarno 1993 ihren Hauptpreis zu Recht zugesprochen hat, darf gewiss als ein Beispiel für das «naive» Kino betrachtet werden: dort, wo seine formale Struktur ins Visier genommen wird, dort auch, wo man sich eine verbindlich abgestützte soziale Studie vorstellen mag.

Dennoch aber überwiegt, narrativen Mängel oder dramaturgische Verkürzungen hin oder her, der positive Gesamteindruck bei weitem. Falsch ist es sogar keineswegs, Gurinder Chadhas Drama in der Tradition des – gegenwärtig wegen seiner populären Aufmischung gesellschaftsrelevanter Themen beliebten und geschätzten – neueren britischen Kinos anzusiedeln. Erinnerungen an die mikroskopisch genaue Weltsicht des Drehbuch-



mit dem, was die junge Hashida (Sarita Khajuria) auf die Erholungstour mitnimmt: Kurz vor der Abreise nämlich hat sie erfahren, dass sie von ihrem schwarzen Geliebten Oliver (Mo Seay), von dem sie sich getrennt hat, schwanger geworden ist. Wem aber könnte sie sich anvertrauen?

Gurinder Chadhas Geschichte, ein mit einfachen Mitteln realisiertes filmisches Melodrama mit komödiantischen und tragischen Facetten reich gespickt, versucht mit nicht geringem Erfolg, unterschiedlichste Handlungsstränge zu verknüpfen, Episoden ineinanderzuschlingen, mit dem erklärten Ziel, letztlich ein Schlaglicht auf die soziale und seelische Befindlichkeit femininer Charaktere im britischen Immigrantenumfeld

autors und Filmers Hanif Kureishi – der «My Beautiful Laundrette» (1985) und «Sammy and Rosie Get Laid» (1987) geschrieben und den Film «London Kills Me» (1991) realisiert hat – werden wach, und Parallelen zu den etablierten Sozialkritikern des britischen Kinos (Mike Leigh, Kenneth Loach, Stephen Frears) lassen sich ohne Übertreibung ziehen.

Natürlich ist Gurinder Chadhas Debut noch ein Stück von der Meisterschaft dieser Namen entfernt, aber ihre stilistischen Anlagen überzeugen durchaus und ihr – im Zusammenwirken mit Meera Syal verfasstes – Drehbuch auch. Wir erleben nämlich glaubhaft, wie sich der Trip am brackigen Meer zu einem spannenden Abenteuer im Kleinen entwickelt. Zwar sind die sonnenhungrigen Frauen ja

ohne Männer abgereist, aber los werden sie die Gefährten nicht: Niemand kann schliesslich dem Leben einfach mir nichts, dir nichts entfliehen. Oliver etwa, der zukünftige Vater von Hashidas Kind, reist der Geliebten nach, aber auch der herrsch- und eifersüchtige Ranjit und seine Brüder, die Ginder mit allen Mitteln zurückholen möchten, die Frau also, die mit ihrem kleinen Sohn im Kielwasser des Damenkränzchens endlich einmal nichts anderes wollte, als einen ruhigen, erholsamen Tag zu verbringen.

Und so begegnen sich schliesslich alle im flatterhaften Rummel von Blackpool, wo eigentlich nichts zählt als das oberflächliche Plaisier, der trügerische Schein von Glanz und Glamour, arg schon verwittert und nur dem hohlen Schein verpflichtet; Las Vegas, Atlantic City, Pigalle lassen grüssen. Die Realität holt die reiselustigen Weiber also schnell wieder ein, und die Leiterin der Gruppe, Simi (Shadeen Khan), hat alle Hände voll zu tun, ihre Schäfchen und die nachgereisten «zugewandten Orte» einigermaßen

unter Kontrolle zu halten. Auch die zwei jüngsten Frauen der Gruppe, die mit englischen Altersgenossen anbändeln und erkennen, dass auch sie ihre Unschuld bereits verloren haben, dass die Paare in spe zueinander wohl nicht kommen können, da die trennenden gesellschaftlichen Gräben unüberwindbar tief scheinen: «Bhaji on the Beach» redet auch vom alltäglichen Rassismus, sinnt über die Defekte im sozialen Beziehungsnetz nach, über mangelnde Toleranz im Umgang mit Minderheiten und sogar über tiefe Schründen auf dem Felde der Solidarität dieser Minderheiten selber untereinander; farbig und weiss ist sich oft ebenso fremd wie farbig und schwarz und wie fraulich und männlich.

Gurinder Chadha ist mit ihrem unspektakulären Film ein zuweilen leicht melancholischer, immer aber lebenswürdiger und stets verständnisvoller, ehrlicher Blick auf ein soziales Milieu gelungen, in dem sich westliche und östliche Kulturen herzensnah treffen. Es menschelt – um es ein wenig salopp zu

sagen – auch hier, und die ohnehin lacklose Fassade des Gebrauchs-Paradieses Blackpool illustriert die zahlreichen Mini-Dramen geradezu ideal, trefflich, stimmig. Dass eine Frau dieses cineastische Bijoux geschaffen hat, sei noch einmal erwähnt, dass sie es sanft auf einen Pfad in Richtung weibliche Solidarität hinsteuert, auch. Betont aber werden muss auch, weil es den Wert von «Bhaji on the Beach» erst richtig kenntlich macht, dass sich die vielen Handlungs-Versatzstücke durch eine wundersame Chemie am Ende zu einem anrührenden Plädoyer verbinden. Einem Plädoyer für die Notwendigkeit, gerade im Hier und Jetzt solidarischer zu werden. Nicht bloss auf dem vom moralisch-ethischen Zerfall bedrohten lokalen britannischen Multikulturellen-Schmelztiegel, sondern im Universellen. Dieses Ausbrechen aus dem Allzukleinen, diese Horizonterweiterung unterscheidet ein höchstensfalls gutgemeintes Sozialdrama von einem echt gelungenen, wie es «Bhaji on the Beach» zweifelsfrei ist. ■

Sarita Khajuria,
Mo seay



Jeanne la Pucelle

Regie: Jacques Rivette
Frankreich 1994

Matthias Rüttmann

Eine lothringische, aus bäuerlichem Milieu stammende junge Frau hat es geschafft, in die überwältigende Phalanx männlicher Heroen, Weltbeweger, Geschichte-Macher einzudringen und ihren Namen zu hinterlassen: Jeanne d'Arc. Ihre Erfolge als Feldherrin, als gottgesandte Retterin des französischen Königreichs haben unzählige Spuren in Geschichtsbüchern, Legenden, Kunstwerken und Denkmälern hinterlassen. Verehrung und Vereinnahmung gingen Hand in Hand. Ideologen und Ideologinnen aller Couleurs, von rechten Nationalisten über religiöse Fanatiker und linke Apologeten bis zu den Feministinnen unserer Tage, haben sich auf die Jungfrau von Orléans berufen. Schwer taten sich mit ihr die Kirche und das Patriarchat: 1431 entledigte sich die Inquisition ihrer auf dem Scheiterhaufen, 1456 wurde sie von Rom rehabilitiert, ein Gefälligkeitsdienst gegenüber dem französischen König, der es sich nicht leisten konnte, die Krone aus der Hand einer Häretikerin empfangen zu haben. 1920 folgte, um die Frau endgültig jeden Verdachts des Menschen- bzw. Frauenmöglichen zu entheben, ihre Heiligsprechung.

Früh haben die Künste das dramatische Potential der Figur entdeckt und sie an die Seite der grossen antiken Heldinnen entrückt. Beinahe seit der Geburtsstunde des Kinematographen (1898 drehte Georges Hatot «L'exécution de Jeanne d'Arc») hat auch der Film seinen Beitrag geleistet. Was gezeigt werden konnte, wurde gezeigt, von Méliès, De Mille, Dreyer, Fleming, Rossellini, Preminger, Bresson und anderen mehr (vgl. Seite 13). Der vorläufig letzte in der illustren Reihe ist nun Jacques Rivette. Seit dem Erfolg von «La belle noiseuse» (1991, ZOOM 18/91) sind Rivettes Renommee und Kredit in der französischen Filmindustrie rapide gestiegen. Das hat ihm die Möglichkeit verschafft, «Jeanne

la Pucelle» als aufwendigen Kinofilm von über fünfeinhalb Stunden Länge (für rund 40 Millionen Francs) zu verwirklichen. Dass der Film in zwei Teilen ins Kino kommt, ist blosser Augenwischerei zugunsten konventionaler Programmstrukturen und Konsumgewohnheiten. Denn ohne beide Teile gesehen zu haben, bleibt das, was Rivettes Jeanne ausmacht, unvollständig.

Zunächst einmal ist «Jeanne la Pucelle» kein religiöser Film im Sinne jener Leinwandwerke, welche die Gegenwart des Numinosen zu beschwören und eine Transzendenz herzustellen versuchen (vgl. dazu «Typologie des religiösen Films», ZOOM 12/92). Ganz gewiss liegt auch kein Versuch vor, Historie mit den illusionistischen Mitteln des Kinos zu inszenieren. Obwohl der Film an Originalschauplätzen gedreht wurde, bei der Rekonstruktion der Kostüme – bis hin zur Verwendung pflanzlicher Färbstoffe – grösste Sorgfalt aufgewendet wurde, die Musik Jordi Savall, dem Spezialisten für mittelalterliche Musik anvertraut wurde, und sich das Buch streng an die überlieferten Originalaussagen aus den umfangreichen Prozessakten von 1431 und 1456 hielten, ist «Jeanne la Pucelle» weniger ein rekonstruiertes historisches Gemälde als vielmehr ein durch und durch Rivette'scher Film. Mit der ihm eigenen Methode verbindet der Regisseur die Fiktion mit dem dokumentarischen Blick. In dessen Brennpunkt steht als fiktive Person eine Schauspielerin: Sandrine Bonnaire als Jeanne. Im Gegensatz zu manchen früheren Jeanne d'Arc-Filmen, welche das dramatisch-tragische Finale des Prozesses herausstrichen, konzentriert sich «Jeanne la Pucelle» auf den Weg. Der Film folgt Jeanne – ihre Kindheit im lothringischen Dorf Domrémy bleibt ausgeschlossen – vom Zeitpunkt ihres Aufbruchs in Vaucouleurs, wo sie

beim Hauptmann von Baudricourt um eine Eskorte ersucht, die sie nach Chinon zum Dauphin, dem späteren Charles VII, geleiten soll, bis zu ihrer Gefangenschaft und ihrem gewaltsamen Tod in Rouen. «Les batailles», der erste Teil, erzählt Jeanne's erfolgreiche Mission, die mit der Krönung des Dauphins zum König von Frankreich in Reims endet. «Les prisons», der zweite Teil, liefert Jeanne den Händen der Mächtigen aus, die sich ihrer nach geschlagener Schlacht entledigen.

Eine Vorentscheidung, so Drehbuchautorin Christine Laurent und -autor Pascal Bonitzer (sie haben beide schon mehrmals mit Rivette zusammengearbeitet), sei es gewesen, Jeanne in Bewegung zu zeigen. Diese Bewegung erweist sich zunächst als Funktion von Raum und Zeit und gibt als solche dem Film die Struktur und den Protagonistinnen und Protagonisten eine Bühne. Die Zeit läuft chronologisch ab, wird aber unterbrochen und reflektiert durch die Zeugenaussagen aus dem Rehabilitationsverfahren von 1456. Zu Beginn ist die Zeit offen und der Raum weit. Durch offene Landschaften führt Jeanne's Reise, an deren Ende sich stets die gewaltigen Gemäuer der mittelalterlichen Burgen erheben – festgefügte Bastionen einer streng ausgelegten Weltordnung. Ihnen gelten die Schlachten, ihrer Erstürmung und Überwindung. Doch je weiter Jeanne in diese Festungen eindringt, in denen sich die Herrschenden verschanzen, umso enger wird ihr Bewegungsspielraum. Zuletzt schliessen sich die Mauern zum Gefängnis. Willy Lubtchansky, Rivettes Kameramann, beachtet diese Bewegung, lässt die Kameraeinstellungen weit, damit Raum und Figuren in Beziehung treten können. Die einzige Grossaufnahme wird aufgespart für das Ende: Jeanne im Feuer. Durch diese filmische Konzeption erfahren

Sandrine
Bonnaire



Zeit und Raum eine Behandlung, wie sie eher dem Dokumentarfilm eigen ist.

Jacques Rivette verzichtet darauf, durch Découpage und Montage eine illusionistische Raum- und Zeitwahrnehmung hervorzurufen. So wirken viele Szenen, insbesondere die kriegesischen, theatralisch stilisiert. Der Angriff auf Paris wird mit einer Handvoll Streitern gegen eine uneinnehmbar riesige, torlose Mauer geführt. Die Stilisierung genügt, um das Kräfteverhältnis wiederzugeben, das für das Handeln der Figuren entscheidend ist. Die Wahrheit liegt für Rivette nicht in der Imitation einer vergangenen Wirklichkeit, sondern darin, eine Wirklichkeit auf dem Set herzustellen, in der sich Zeit ereignen kann, welche die Kamera rapportiert oder – wie Tarkowski sagen würde – versiegelt.

Den Wunsch, einen Film mit Sandrine Bonnaire zu drehen, verband Rivette mit dem Jeanne d'Arc-Projekt. Eine kongeniale Entscheidung. Denn wie in «La belle noiseuse», wo sich Emmanuelle Béart als Marianne nach und nach bis auf ihr Innerstes entblösst, hängt auch

in «Jeanne la Pucelle» alles von der «Nacktheit» (im Sinne von Grotowskys armem Theater) der Darstellerin ab. Und wie der Maler Frenhofer in «La belle noiseuse», der von seinem Modell für sein Bild nicht nur eine Pose, sondern Blut und Seele will, so treibt Rivette Sandrine Bonnaire durch die Szenen von Jeannes Leben, konfrontiert sie mit den kalten Burgmauern und deren kaltblütigen Erbauern und Verteidigern, und liebt sie, die Frau, einer Welt von Männern für Männer aus.

«Quand j'eus l'âge de 13 ans, j'ai eu une voix de Dieu pour m'aider à me gouverner» (Jeanne im Prozess 1431). Der Satz lässt sich verschieden lesen. Wer Jeanne heilig spricht, betont Gott und macht sie zu desse Werkzeug. Ganz anders kann Jeannes Aussage als Aufforderung verstanden werden, sich selber zu führen (à me gouverner). Dieser Lesart neigen Jacques Rivette und Sandrine Bonnaire zu. Ohne die Kraft des Gebets und der Einkehr, auf welche sich Jeanne verlässt, zu leugnen, zeigen die beiden eine Jeanne, die ihrer Welt mit einem

ungestüm fordernden Selbstbewusstsein entgegentritt. Ungeachtet ihres Standes, ihres Vermögens und ihres Geschlechts, setzt sie alles daran, zu tun, was sie tun muss. Durch ihre Überzeugung und Entschlossenheit gewinnt die ungebildete junge Frau das Vertrauen der weltlichen Potentaten und der Herren des Kriegshandwerks. Dass sie von Gott berufen sei, ist in ihrem Munde kein Argument, sondern ein Antrieb zur Tat. Da sich Jeanne nicht auf irreführendes Argumentieren einlässt, bleibt als einzig nachweisbarer und zuletzt ausschlaggebender Grund für den Scheiterhaufen, dass die «Jungfrau» Männerkleidung angezogen hat und nicht davon ablässt, diese zu tragen, obwohl es die Bibel (Deuteronomium) verbietet. Wenn Jeannes Leben – und nicht weniger zeigt der Film – in einem letzten Aufschrei zerbricht, so ist dieser das Echo eines bis auf den heutigen Tag sich fortsetzenden Zerbrechens. In den Flammen der Mächtigen wird Jeannes Bewegung, die sich in jedem Menschen als Spiel von Wille und Möglichkeit entfalten könnte, erstickt. ■

Blue

Regie: Derek Jarman
Grossbritannien 1993

Beat Käslin

Das Sterben ist in Derek Jarman's Filmen ein immer wiederkehrendes Thema, und das nicht erst, seit er 1987 von seiner HIV-Infizierung wusste. Bereits in «Sebastiane» (1976) findet der Held ein qualvolles Ende am Pfahl, und «Caravaggio» (1986) setzt ein mit dem Maler auf dem Sterbebett, der sich an sein Leben zurückerinnert. «Wittgenstein» (1992) kommt schliesslich zur Einsicht: «Es ist der Tod, der dem Leben seinen Sinn gibt».

Während der letzten sieben Jahren liess Jarman an seinem Leben mit der Krankheit über Filme und Tagebücher teilhaben, schilderte ungeschönt und offen, wie er dem Virus nicht klein beizugeben gedachte, wie er ihm Stirn bieten wollte mit Malen, Schreiben, Filmen – und mit Lieben. Wohl deshalb ist dieser «Aids-Film» nicht zum tränenerstickten Rührstück geworden, sondern ein mutiger, zorniger, aufwühlender, leidenschaftlicher und überraschenderweise auch heiterer Film. Denn dieses Blau in «Blue» ist kein trister Blues (obwohl das Wort sich aufdrängt), sondern es ist das Blau des Südens, das helle, freundliche Azurblau des Mittelmeers, Italiens und Griechenlands, wo sich Jarman, fern der britischen Enge, wohl fühlte.

Die monochromen Bilder Yves Kleins, der an der Riviera malte, sollen ihn zu «Blue» inspiriert haben. Die Affinität zur Malerei, in Jarman's Filmen stets auszumachen, drückt sich in «Blue» unmissverständlich aus: Wir haben ein Bild zur Betrachtung vor uns, und nichts sonst. «Blue» ist die Synthese von Film, Tagebuch und Malerei, jener Bereiche also, in denen Jarman bis zuletzt tätig war.

Wenn das Bildliche bis zum äussersten zurückgenommen ist, dann erscheint die Tonspur um so reicher, schillernder, markanter. Die Stimmen von Nigel Terry, John Quentin, Tilda Swinton und

– an einer Stelle – von Derek Jarman, führen uns durch eine Gedankenwelt, zwischen lyrischen Passagen und lakonisch-makabren Anekdoten schwankend. Eindringlich, beschwörend fast berichten die Stimmen von den endlosen Untersuchungen, von den Erlebnissen im Warteraum des Spitals, bringen Erinnerungen an vergangene Lieben auf, an verstorbene Freunde, lesen die aberwitzigen Nebenwirkungen eines Medikaments (darunter: niedriger und hoher Blutdruck), nehmen Stellung zum politischen Kampf gegen Aids. Dazwischen: Strassenszenen, die beängstigenden, technoiden Geräusche medizinischer Maschinerie und ätherische Musik.

Ganz zu Anfang steht ein Erlebnis Jarman's: Nach einer Augenbestrahlung bleibt vom ätzenden Lichtstrahl ein blaues Nach-Bild zurück. Hier hat «Blue» seinen Ursprung. In der Folge wird die blau gefälschte Wahrnehmung zur zweiten Identität des Filmers, gelangt zu eigenem Leben. «Blau streckt sich, gähnt und ist erwacht». «Blue» ist ein hermetisches, persönliches Werk, und doch so unendlich offen wie der Himmel, weit offen für die eigene Imagination. «Blue» ist alles, was die Vorstellungskraft will, ist alles, was wir darin sehen wollen. «Blue is an infinite possibility».

Jarman findet für die tagebuchartigen Reflexionen über sein Leben mit Aids, das Schwinden der Kräfte, die durch die Medikamente entstandene Blindheit, keine Bilder mehr: Es sind die Visionen eines Erblindeten. Mit ihm erblindet sind für die Dauer des Films auch die Zusehenden, die nichts anderes vor sich haben als ein flimmerndes, strahlendes Blau. Die blau leuchtende Leinwand taucht den Saal, wo sonst Licht und Schatten sich abwechseln, in ein ebenmässiges, dämmriges Licht. Wo sonst die Augen angestrengt von Bild zu Bild eilen, ruhen sie auf der blauen Fläche,

geben den Stimmen Platz, die ihnen den Stoff zum Sehen liefern. Statt zu sehen, lernen wir das Zuhören.

Mit «Blue» löst sich Jarman von der Macht des Bildes, denn er weiss, dass das Kino lügt. Dadurch, dass er das Visuelle allein in den Köpfen abspielen lässt, vertraut er auf die echten Bilder in uns, die jeder und jede selber finden muss. «Das Bild ist ein Gefängnis der Seele», sagt «Blue» an einer Stelle. In der Darstellung von Aids ist das ein heikles, ein politisches Problem. Welche Bilder sind dieser Ungeheuerlichkeit von Krankheit gegenüber angemessen? Wie kann man die Krankheit zeigen, ohne einem Voyeurismus, der das Leiden anderer ansehen will, Vorschub zu leisten? Hier begibt sich Jarman auf eine Gratwanderung, denn einerseits hat er selber seit Jahren die Krankheit und zuletzt sein langsames Sterben exhibiert, andererseits aber untergräbt er den Voyeurismus, indem er nun auf die offene Leinwand nichts als das bereits Vorhandene projizieren lässt: die Vorstellungen jedes einzelnen.

An keiner Stelle heischt «Blue» Mitleid. Ein prall gelebtes Leben, das zu Ende geht, schöpft Hoffnung aus der Erinnerung. Bei aller Melancholie, der Trauer um den Verlust der Freunde, und trotz der Verzweiflung um die verlorene Zeit der unbeschwerten Liebe bleibt ein Lächeln zurück. Ein unerschütterlicher Glaube an das Leben und die Liebe trägt «Blue» über jedes Tief hinweg. Und doch der unsäglich Schmerz beim Abschied: «Kiss me, kiss me again, and again, never enough». ■

L'écrivain public

Regie: Jean-François Amiguet

Schweiz/Frankreich/Griechenland 1993

Antonio Gattoni

Jacques und Fanny lieben sich, aber glücklich sind sie nicht. Sie vermögen ihre Liebe nicht zu leben. Deshalb haben sie sich nach sieben Jahren Ehe getrennt.

Die Kinozeiten, in denen sich Liebespaare voll Sehnsucht schmachtend in die Arme fielen und das Happy-End kathartisch in den Herzen der Zuschauerinnen und Zuschauer bimmelte, sind weitgehend vorbei. Der «Liebesrealismus» von heute blendet zu einem Zeitpunkt ein, in dem Romeo und Julia bereits das Zeitliche gesegnet haben.

Der neue Film des Waadtländer Regisseurs Jean-François Amiguet ist der dritte Teil einer Trilogie von Beziehungsfilmern, die alle in Zusammenarbeit mit Anne Gonthier entstanden sind. Bei «Alexandre (1982) zeichnet sie für Koregie und – unter anderem – Script, bei «La Méridienne» (1987) und «L'écrivain public» für das Script. Die Trilogie geht – in Anlehnung an die Rohmer-Filme der *Contes moraux*-Zeit – den Widersprüchen zwischen der Liebe im Kopf und Herzen und der Liebe im Alltag auf den Grund.

Der zurückhaltend, abgeklärt-ironische Jacques (Robin Renucci) und Fanny (Anna Galiena), die Weltoffene mit dem melancholisch-romantischen Touch, treffen sich trotz Trennung weiterhin. Sie können weder mit noch ohne einander leben. «Vielleicht ist Liebe nur die Angst, nicht mehr geliebt zu werden», heisst es in einem Film des französischen Regisseurs Philippe Garrel. Das dürfte auch für Jacques und Fanny gelten. Als er erfährt, dass sie, die als Archäologin arbeitet, für Ausgrabungsarbeiten längere Zeit ins Ausland verreisen wird, möchte er sie zurückhalten. Zu feige für ein klärendes Liebesgeständnis, beauftragt er einen Schriftsteller, Fanny anonyme Liebesbriefe zu schreiben. Der Coup gelingt. Angeregt durch die Poesie eines Fremden



Anna Galiena, Robin Renucci

finden, die beiden wieder zueinander.

Amiguets Versuch, das Rohmersche Universum nachzuzeichnen, gelingt nur teilweise. Das fragile Spiel der Figuren zwischen Nähe und Distanz, zwischen Anziehung und Ablehnung wirkt bei ihm allzu durchkalkuliert, allzu gesittet: Liebe im Reagenzglas. Es fehlt die Leidenschaft im Detail, das Zittern einer Hand, das bei Rohmer so schön in Szene gesetzte Drauflosplappern der Hauptfigur, die improvisierte Lücke zwischen den banalen Handlungen und romantischen Idealen der Figuren.

Wie zweckbestimmt hypothetisch die Personen eingesetzt werden, zeigt die Figur des Liebesbrief-Schriftstellers Michel (Laurent Grevill). Der arme Kerl darf kurz Fleisch werden, sich zum Rendez-vous mit Fanny treffen und der Liebe zu ihr verfallen, dann blendet das Drehbuch ihn maliziös aus. Ähnlich unglaublich wirkt das Ende mit der plötzlichen Versöhnung zwischen Fanny und Jacques. Da leiden die beiden an der existentiellen Angst, sich im Partner zu verlieren, und plötzlich sind die gegenseitigen, emotionalen Barrieren ver-

schwunden, wie wenn ein unsichtbarer Psychotherapeut das Paar inzwischen frohtherapiert hätte.

Amiguets Film ist trotzdem beachtlich. Die Schwächen im Drehbuch werden durch besondere Qualitäten in der Bildsprache aufgewogen. Die Atmosphäre, in die der Film getaucht ist, besitzt eine schwebende Eleganz, eine ätherische Leichtigkeit, die den Figuren die nötige Luft gibt, um über ihre Gefühle sprechen zu können. Die Kamera hält sich dezent im Hintergrund, mit klaren stilvollen Bildkompositionen, die sich den Dialog- und Beziehungsachsen anpassen.

«L'écrivain public» ist ein seltener Glücksfall der länder-übergreifenden Filmproduktion, wurde von der Schweiz, Frankreich und Griechenland koproduziert. Jean-François Amiguet, der sich neben seiner Filmarbeit in verschiedenen politischen Gremien zur Förderung des helvetischen Filmschaffens verdient gemacht hat, scheint eines der wenigen Filmtalente des Schweizer Films zu sein, die fähig sind, Spielfilme für ein internationales Publikum zu drehen. ■

Hello Hemingway

Regie: Fernando Pérez
Kuba 1990

Beat Bortler

Der erste in der Schweiz verliehene kubanische Film ist in mehrfacher Hinsicht ein Glücksfall: «Hello Hemingway» erzählt stimmig und einfühlsam ein karibisches Jugendschicksal, thematisiert das Aufeinandertreffen zweier Kulturen und setzt einen grossen Stoff der Weltliteratur äusserst gelungen um.

«Was sollte ich ihm denn sagen? Hello Hemingway?», fragt die 16jährige Larita (Laura de la Uz) ihre Grossmutter, die ihr vorschlägt, beim reichen und unerreichbaren Nachbarn Ernest Hemingway um Unterstützung vorzusprechen. Hemingway, der selber lange in Kuba lebte, bleibt im Hintergrund stets gegenwärtig, im Mittelpunkt steht jedoch eine kubanische Familie in der ärmlichen Vorstadt von Havanna, über der seine Finca thront. Larita möchte studieren – für ihre Umgebung im vorrevolutionären Kuba der fünfziger Jahre etwas Unerhörtes. Deshalb bemüht sie sich um ein Stipendium für ein Studium in den USA. Gleichzeitig beginnt sie, eher zufällig, im 1953 erschienenen Roman «Der alte Mann und das Meer» des berühmten Nachbarn überraschende Parallelen zu ihrer eigenen Situation zu entdecken. Fernando Pérez meint dazu: «Mein Film erzählt eine alltägliche Geschichte, die Jugendlichen irgendwo passieren könnte, die aber auf unseren eigenen Erfahrungen beruht. Wir erzählen von Leuten, die derart mit ihrer eigenen Geschichte beschäftigt sind, dass sie nicht bemerken, dass um sie herum Geschichte geschieht – was mir gerechtfertigt und menschlich erscheint.» Sogleich fällt auf, mit welchem Respekt und mit wieviel Zuneigung, ja fast Zärtlichkeit der Regisseur mit seinen Personen umgeht, ihre Hoffnungen und Illusionen, Wünsche und Widersprüche ernst nimmt und ihre Welt sensibel und sorgfältig, doch nicht kritiklos, gestaltet. Sein Film ist damit meilenweit von nordamerikanischen Teenie-Movies entfernt; Laritas

Erfahrungen werden grösstenteils aus ihrer Perspektive erzählt, was überzeugend und authentisch wirkt: Das weitgehend autobiografische Drehbuch stammt von der Schriftstellerin Mayda Royero, der Frau des Regisseurs. Hemingway und sein Werk – nicht eben als besonders frauenfreundlich bekannt – erscheinen damit für einmal aus vorwiegend weiblicher Sicht, was einen spannenden, neuen Zugang eröffnet: Hier bestimmen Frauen das Geschehen, wobei sie sich nicht mit Naturgewalten messen, sondern den wenig spektakulären alltäglichen Überlebenskampf bestreiten.

Auf Hemingway angesprochen, erzählt Pérez: «Meine Frau und ich schätzen Hemingways Werk und ganz besonders 'Der alte Mann und das Meer'. Dennoch – oder deshalb – verwarfen wir die Idee einer Verfilmung. Die Crux traditioneller Literaturverfilmungen ist, dass Worte sehr individuelle Bilder provozieren, was ein kreatives Miterleben des Geschehens ermöglicht, während durch den Film gelieferte Bilder meist enttäuschen, weil sie gerade das zerstören, was den Text ausmachte.» Pérez' Film ist das seltene Beispiel einer geglückten Literatur-Adaption. Hier wird ein literarischer Stoff nicht illustrierend übersetzt, sondern suggerierend umgesetzt – in einer von Hemingway inspirierten, parallel erzählten Geschichte, die sich nicht nur auf den Roman bezieht, sondern ihn entscheidend einbezieht, indem sie seine Lektüre und Rezeption durch die junge Frau zum zentralen Thema macht. Dabei wird Laritas Leseerlebnis wiederum nicht visualisiert, sondern in der Geschichte selber erlebbar gemacht. Geschichte werden darin einige Passagen aus dem Roman eingebaut, im berechtigten Vertrauen auf die Wirkung des literarischen Wortes auch im Film. Der Text wird so zum distanzierenden Kommentar, während diskrete Bilder Parallelen,

Kontraste und neue Bedeutungsebenen andeuten.

Je grösser Laritas Schwierigkeiten werden, desto deutlicher identifiziert sie sich mit dem Kampf des alten Fischers um seinen grossen Fisch, gegen die Attacken der Haie. Des Fischers Selbstgespräche spiegeln sich mehr und mehr in Laritas Tagebucheinträgen, einzelne Sätze werden gar zum inneren Monolog, Romanwirklichkeit und Realität scheinen sich zu durchdringen. Erst gegen Ende gewinnt Larita wieder Distanz: Sie hat ihre eigene Geschichte im Roman reflektiert gesehen, was ihr hilft, über sich und ihre Geschichte zu reflektieren und ihr Schicksal als eines unter vielen zu erkennen.

«Ich möchte Filme machen, die Gefühle auslösen und dadurch zum Nachdenken bewegen. Ich erzähle Geschichten und möchte, dass diese verstanden werden. Den filmischen Stil bestimmt das, was du sagen möchtest, was dich bewegt», antwortet der Regisseur auf die Frage nach seiner Motivation, Filme zu realisieren. Pérez, der als Assistent bei Tomás Gutierrez Alea und als Dokumentarfilmer für die von Santiago Alvarez herausgegebene lateinamerikanische Wochenschau begann, benutzte in seinem ersten Spielfilm «Clandestinos» (1987), einem Polit-Thriller über jugendliche Widerstandskämpfer gegen die Batista-Diktatur, bewusst Codes des amerikanischen Action-Kinos. «Hello Hemingway» hingegen wird einfach und direkt erzählt, undramatisch, aber eindringlich, ohne forcierte Effekte oder ausgeklügelte Metaphern – und entspricht damit treffend Hemingways Stil. Hier wie dort ist die Einfachheit trügerisch, der Spitze eines Eisberges gleich, die noch ganz andere Dimensionen erahnen lässt. Und die Raum lässt, sodass sich den Zuschauerinnen und Zuschauern ein Stück Welt mit der ihr eigenen Poesie des



Larita
(Laura de la Uz),
im Hintergrund
Hemingway

Alltags entfaltet, ähnlich wie im wesensverwandten «Un lugar en el mundo» des Argentiniers Adolfo Aristarain (ZOOM 11/92). Eine derartige Einfachheit, die zwischen den Zeilen und den Bildern lesen lässt, erweist sich freilich als bewusst gestaltet. So unterstreichen beispielsweise statische, flache Einstellungen die Enge der Familienverhältnisse und kontrastieren mit den offenen, in warmen Farben gehaltenen Räumen von Laritas Traumwelten, und während die klaren, leuchtenden Farbtöne der Alltagswelt sich zusehends verdüstern, erscheint die offizielle Welt gleichbleibend kalt und klimatisiert.

«Wir», sagt Pérez, «benötigen heute ein offenes, kommunikatives Erzählkino, in unserer Wirklichkeit und unseren Widersprüchen verwurzelte Geschichten, in denen Menschen im Mittelpunkt stehen, die hier unseren Problemen gegenüberstehen, welche jedoch überall erkennbar sind.» Der kubanische Film hat bisher überlebt, trotz grösster wirtschaftlicher Schwierigkeiten. Das bezeugt nicht nur

der an der diesjährigen Berlinale ausgezeichnete «Fresa y chocolate» des Altmeisters Alea, sondern auch die am Festival de Film de Fribourg gezeigte Aussen-seiterproduktion «Te quiero y te llevo al cine» von Jungfilmer Ricardo Vega. Wie mit minimalen Mitteln weiterhin Filme realisiert werden können, zeigt ein eben abgedrehter Episodenfilm mit je einer mittellangen Geschichte aus dem heutigen Havanna von Fernando Pérez, Rolando Díaz und Daniel Díaz: Kurzspielfilme, auch einzeln auswertbar, waren gerade noch zu finanzieren. In einer Szene seiner Episode «Madagascar» zeigt Pérez wie sich heute eine mit der Revolution aufgewachsene Frau im Foto einer Mai-Grossdemonstration der sechziger Jahre sucht. Je genauer sie hinschaut, desto unschärfer werden die Umrisse. Wo war sie damals als Person, was ist mit jenen Träumen geschehen und wo ist heute ihr «Platz in der Welt»? Dies bleibt die entscheidende Frage, Ungewissheit das vorherrschende Gefühl – in Kuba und anderswo.

Auch Laritas Träume in «Hello Hemingway» zerschlagen sich an der Wirklichkeit, doch wie Hemingways alter Fischer beginnt sie zu spüren, dass der Mensch im Kampf, seinen Traum zu verwirklichen, zwar zerstört, aber nicht besiegt werden kann. Obwohl der Film bereits 1990 fertiggestellt wurde, ist dieses Ende besonders im Ausland als hoffnungsvolle Botschaft für die jetzige Situation in Kuba verstanden worden. Dazu Pérez: «Dies ist eine mögliche Lesart, sie war aber nicht beabsichtigt. Wir bezogen uns auf eine allgemein menschliche, nicht auf eine bestimmte politische Situation. In meinen Filmen wird es immer etwas geben, das ich nicht Hoffnung nennen möchte und schon gar nicht Optimismus, eher einen kaum aussprechbaren Glauben, dass der Mensch – nicht ein bestimmtes System – stets eine weitere Möglichkeit haben wird.» ■

Die Zitate von Fernando Pérez stammen aus Gesprächen, die Beat Bortor im August 1993 mit ihm in Havanna geführt hat.

Mouvements du désir

Regie: Léa Pool
Kanada/Schweiz 1994

Trudy Baumann

Eine mehrtägige Zugreise, um von einem Ort zum anderen zu gelangen, mutet im Zeitalter des Flugzeugs bereits anachronistisch an. Ganze vier Tage ist die transkontinentale Eisenbahn unterwegs, um quer durch Kanada, von Ost nach West, von Montréal nach Vancouver, zu gelangen. Für die seit 1975 in Kanada lebende Schweizerin Léa Pool ein idealer Schauplatz, ihre Geschichte einer Liebe – genauer: ihre Meditation über Liebe im Anfangsstadium – zu inszenieren.

Der englische Begriff für Verlieben, *falling in love*, beschreibt diesen Zustand, um den es der Filmemacherin geht, viel präziser. «Mouvements du désir» ist eine romantische Liebesgeschichte, ein *road movie* auf Schienen. Je weiter sich der Zug von Montréal entfernt, sich durch die unglaublichen Weiten der Landschaften von Ontario, den Prärien bis zu den Rocky Mountains pflügt, desto weiter entfernen sich auch der Hauptdarsteller und die Hauptdarstellerin von ihrem normalen Leben. Sie treten in den Ausstand der Liebe, der wachsenden Leidenschaft, bis sich die über Bahnkilometer aufgebaute Spannung im Liebesakt löst. Zu pathetisch und wenig kongenial zu Pools sensibler Inszenierung wirkt einzig Zbigniew Preisners Musik. Sie dröhnt die Bilder eher zu, anstatt ihnen eine weitere Dimension abzugewinnen.

Die Geschichte ist simpel, banal, wie Liebesgeschichten oftmals sind. Vincent (Jean-François Pichette) macht auf dem Weg nach Vancouver die Bekanntschaft von Catherine (Valéry Kaprisky) und ih-

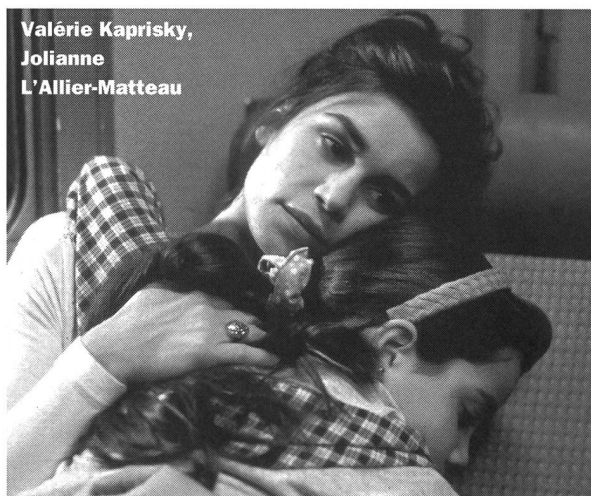
rer siebenjährigen Tochter Charlotte (Jolianne L'Allier-Matteau). Er will in Vancouver, wo seine Freundin ihn bereits erwartet, eine neue Stelle als Informatiker antreten, und sie verlässt Montréal, um Distanz zu einer eben in die Brüche gegangenen Beziehung zu bekommen. Ihre ersten Gespräche und Begegnungen bewegen sich auf dem Niveau von Kurzbekanntschäften auf Reisen: Er erzählt ihr von seiner Tätigkeit als Informatiker und weshalb er nach Van-

Zeit, ihren Gedanken nachzuhängen, Worten, Blicken und Gesten aufmerksamer als sonst zu begegnen. Und bald haben sich der schüchterne Vincent und die melancholische Catherine einen unsichtbaren Gefühlsraum geschaffen, der für sie magisch aufgeladen ist. Nicht nur die Tochter von Catherine bekommt dies zu spüren, auch den Mitpassagierinnen und -passagieren bleibt die wachsende gegenseitige Faszination der beiden nicht verborgen.

Léa Pool erzählt diese Liebesgeschichte schnörkellos und mit Gespür für dramatische Entwicklung. Dieser Ebene fügt sie eine zweite hinzu: Rückblenden in Vincents Kindheit und Traumsequenzen Catherine, die durch ihre verfremdende Wirkung eine allzu eingängliche Konsumierung verunmöglichen. Einen ähnlichen Effekt haben auch die skurrilen Gestalten, die den Zug bevölkern. Unter anderen ist da Catherine's Tochter, die mit lebenden Schnecken spielt, eine blinde Frau,

die ein herzzerreissendes Lied im Café zum besten gibt, ein junger Mann, der auf seinem Walkman immer wieder die letzten Worte seiner Freundin hört, und ein Dieb, der durch seine Klautouren amüsante Verwirrung stiftet, denn er stiehlt nur, um das Gestohlene an andere Reisende weiterzuverteilen: Nahezu felli-nesk muten Léa Pools Passagiere an.

Gegenüber Vincent und Catherine bleiben ausser einer alle diese Figuren jedoch in den Ansätzen stecken. Ein ebenbürtiges Gewicht hat einzig Jolianne L'Allier-Matteau als Charlotte. Sie spielt schlicht grossartig und überzeugend die-



Valérie Kaprisky,
Jolianne
L'Allier-Matteau

couver unterwegs sei. Sie reagiert zurückhaltend, erlaubt sich abfällige Gedanken über sein Äusseres, findet die Farbe seines Hemds unmöglich, ihn selber eher langweilig. Seine Überzeugung, dass man bekommt, was man sich wirklich wünscht, kontert sie mit einer Äusserung, die bei ihm noch lange nachklingt: «Man kann sich etwas tödlich wünschen, es nicht bekommen und nicht daran sterben.» Würden Vincent und Catherine die nächsten Tage nicht auf dem begrenzten Raum des Zuges verbringen, ihre Begegnung bliebe ohne Folgen. So aber haben sie eine Menge



Jean-François
Pichette,
Valérie Kaprisky

se Mischung aus Komik und Altklugheit, aus Eifersucht und Zuneigung gegenüber dem neuen Freund ihrer Mutter. Dass Valérie Kaprisky («Breathless», «La

femme publique») den Part der Frau mimt, könnte vorschnell auf kommerzielle Überlegungen schliessen lassen. Dieses Vorurteil erweist sich jedoch (we-

nigstens über weite Strecken) als unbegründet. Denn wir erleben eine bislang noch unbekannte Valérie Kaprisky: Melancholisch und gereift, verkörpert sie glaubwürdig eine in sich gekehrte, durch die Trennung verletzte Frau. Problematisch sind nur die Szenen mit der nackten oder halbnackten Darstellerin, denn sie schaffen es nicht, sich von der Masse männlicher Inszenierungen weiblicher Lust und Erotik abzuheben. Sie erinnern vielmehr unangenehm an frühere Filme mit Valérie Kaprisky, die sie als blosses Wunschobjekt männlicher Phantasien in Szene setzen. Jean-François Pichette als Vincent bleibt zwar durchwegs blasser als seine Partnerin, zusammen aber geben sie ein reizvolles Paar, das durch sein allmähliches Abdriften in den Liebestaumel in träumerischen Bann zu ziehen vermag. ■

«Ich möchte die verborgene Seite der Dinge zeigen» Gespräch mit Léa Pool

Léa Pool, was hat Sie dazu bewogen, einen Film über die Liebe zu drehen?

Ich war selber verliebt, als ich mich entschied, diesen Film zu machen. Alle meine Filme handeln in der einen oder anderen Form von Liebe – Liebe kann ja sehr viel heissen.

«*Mouvements du désir*» erzählt von einem unter Umständen sehr kurzen Moment, nämlich vom Beginn einer Liebesbeziehung.

Genau. Diesen ganz speziellen Moment des Sich-Verliebens habe ich vorher noch nie dargestellt. Auch habe ich mich bisher vor allem auf die eher schwierigen Aspekte der Liebe konzentriert. Ich wollte nun exakt diese Phase zeigen: vom Moment, in dem man die andere Person überhaupt noch nicht kennt oder nicht

einmal gesehen hat, bis zum Zeitpunkt, da man das Gefühl hat, dass man ohne die andere Person nicht mehr leben könne. Zu Beginn einer Beziehung, wenn man jemanden nicht kennt, liebt man nur Dinge am andern, die Teile von einem selber sind. Die eigenen Projektionen auf die andere Person sind daher besonders stark. Auf sie, auf Gefühle und Phantasien kam es mir an. Diesen «inneren Film» wollte ich zeigen anhand einer Geschichte eines Mannes und einer Frau, die sich ineinander verlieben. Zwei Verliebte sprechen normalerweise nicht viel. Ganz zu Beginn sagt man nicht, dass man liebt, man spürt einfach gewisse Dinge ganz intensiv. Nachdem man zum erstenmal miteinander geschlafen hat, verändert sich etwas. Alles kann noch schöner werden, es kann aber auch sehr schnell vorbei

sein. Man beginnt, die Beziehung mit Worten zu definieren. Viele Filme thematisieren diese kurze Phase einer Beziehung, mein Film handelt ausschliesslich davon.

Welche Rolle spielt dabei Charlotte, die kleine Tochter der Frau?

Für mich repräsentiert sie den kindlichen Blick auf die Erwachsenenwelt, der mir sehr viel bedeutet. Einerseits wollte ich dieses Mädchen in meinem Film haben, weil ich schon früher und sehr gern mit ihm gearbeitet hatte. Andererseits ging es mir um dessen Gefühle: Sie sind eine Mischung aus Eifersucht und Furcht vor ihrer Mutter – weil das Kind nicht wirklich versteht, was zwischen den beiden verliebten Erwachsenen vorgeht –, andererseits ist es glücklich, weil es den neuen Freund der Mutter mag. Dann hat das ►

Gespräch mit Léa Pool

Mädchen natürlich auch eine komische Seite.

Diese Kinderperspektive war beispielsweise auch in Jane Campions »The Piano« wichtig.

Ganz bestimmt hat dies mit der Tatsache zu tun, dass sie und ich Filmemacherinnen sind; die Kinder sind ja bezeichnen-derweise Mädchen und keine Knaben. Ich glaube, bei Jane Campion verhält es sich wie bei mir: Wir spiegeln in der Figur des Mädchens Aspekte unserer eigenen Kindheit, unsere »kindlichen« Gefühle gegenüber der Liebe, die wir zwar wollen, vor der wir uns zugleich aber auch fürchten. Wir alle haben dieses Kind in uns.

Was bedeutet Ihnen Ihre Arbeit?

Filme sind für mich das, was für andere Leute Koffer sind: Man braucht sie für die Reise. Filme sind mein Reisegepäck im Leben. Sie helfen mir, mich besser zu verstehen, sie ermöglichen mir, in Beziehung mit mir selber zu treten. Neben Gesundheit und Geld, den Dingen, die man zum Überleben benötigt, brauche ich das Filmemachen. Ohne würde ich mich komplett leer fühlen. Zwar liebe ich die Natur, ich lebe auf dem Land, aber es genügt mir nicht, einen Baum wachsen zu sehen, ich brauche Intensität. Liebe und der schöpferische Prozess des Filmemachens ermöglichen mir ein Gefühl des Lebendigseins.

Als »Mouvements du désir« anfangs Februar in Montréal startete, schrieb die Kritik, es sei kein typischer Film von Léa Pool. Hat sich Ihr Schaffen verändert? Diese Frage ist für eine Filmemacherin oder einen Filmemacher sehr schwierig zu beantworten. Wenn man im kreativen Prozess steckt, kann man seine Arbeit selber nicht recht beurteilen. Man braucht eine gewisse Ignoranz gegenüber dem eigenen Schaffen. Was sich sicher verändert hat ist, dass »Mouvements du désir« glücklicher wirkt als meine früheren Filme. Sicher ist er auch zugänglicher für ein grösseres Publikum, was natürlich am Thema liegt: Es geht

um heterosexuelle Liebe, homosexuelle Konnotationen gibt es keine. Es ist nun einmal so, dass solche Geschichten ein grösseres Publikum ansprechen. Natürlich kann man das als Konzession an einen Publikumsgeschmack sehen. Für das, was ich zeigen wollte, würde es aber keinen Unterschied bedeuten, wenn die Geschichte von zwei Frauen handeln würde.

Ist Kanada für Filmschaffende finanziell gesehen ein guter Boden?

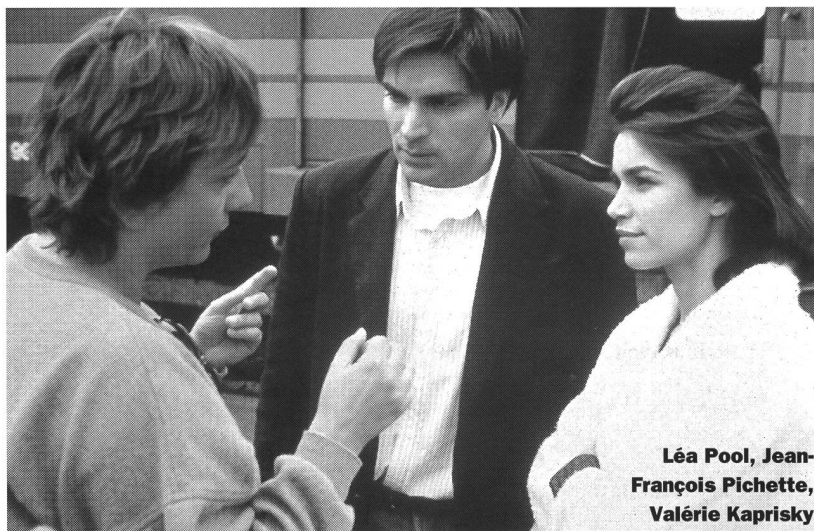
Nein, ich glaube nicht. Ich kenne eine Menge Filmschaffende, für die es sehr schwierig ist, einen Film zu realisieren, speziell für Frauen. Mir half es, dass meine zwei ersten Filme gut angekommen sind. Wenn ich natürlich zwei Flops

Wie lief Ihr Film in Kanada?

Ziemlich erfolgreich: Er wurde zehn Wochen in fünf Kinos in Montréal und Umgebung gespielt. Er kommt damit an meinen bisher erfolgreichsten Film »Anne Trister« (1986) heran, der 22 Wochen – jedoch nur in einem Kino – lief.

In Frankreich ist der Film noch nicht gestartet?

Nein. Er wurde am Filmfestival von Cannes angeboten. Wir versuchten, am Wettbewerb teilzunehmen, schafften die Selektion aber nicht. Wir planen nun, ihn in Venedig im Wettbewerb zu lancieren. Was den Markt betrifft, ist Cannes natürlich sehr wichtig. Obwohl die Kritiken in Québec gut waren, lässt sich nie vorher-sagen, wie sich ein Film verkaufen lässt.



Léa Pool, Jean-François Pichette, Valérie Kaprisky

in Folge präsentieren würde, müsste ich wieder von vorne beginnen. Kanadische Filmförderungsgremien können ein Projekt von mir schlecht ablehnen, weil ich ein Publikum habe; zwar kein grosses, aber es existiert ein Interesse an meiner Arbeit. Wenn ich kein allzu abwegiges Thema wähle und beweisen kann, dass meine Filme nicht zuviel kosten, sodass die kanadische Filmförderung sie finanzieren kann, steht nichts im Wege. Bis jetzt war auch keiner meiner Filme ein kompletter Misserfolg. Es gibt allerdings nur ganz wenige kanadische Filmschaffende, deren Filme Gewinne bringen. Meine würden ein Budget von beispielsweise drei Millionen kaum einspielen.

Nochmals zurück zum Film. Einmal sagt darin jemand: »Liebe entwickelt sich nicht auf einem Film«.

Dieser Satz formuliert meine eigene Frage, es bleibt ein Fragezeichen, das ist immer so. Was ich in diesem Film ausdrücken wollte, ist die verborgene Seite von Dingen. Nicht das, was man sieht, sondern das, was unsichtbar ist, unausgesprochen bleibt: die Gefühle. Am Ende eines Films bin ich meistens ärgerlich, weil ich immer nur einen Teil des Unausgesprochenen, Verborgenen habe zeigen können, und denke oft, dass es mehr hätte sein können. Aber das ist sehr schwierig. So habe ich immer einen Grund, einen weiteren Film zu machen. ■

Lightning Jack

Regie: Simon Wincer
USA 1993

Hans Messias

Der scheinbar spazierangleichte Banküberfall in Junction City wird zum rabenschwarzen Tag für die legendäre Younger-Bande. Die Bürgerwehr ist auf der Hut, beim Schusswechsel beißen einige der Bandenmitglieder ins Gras, die anderen werden dingfest gemacht. Nur Lightning Jack, ein alternder Revolverheld, hat Glück und kann entkommen. Doch auf sich allein gestellt, tut er sich schwer, denn sein Ruf ist grösser als seine kriminelle Energie. Auch der nächste Überfall gerät zur Pleite und schlimmer noch, er bindet Jack – zunächst – einen Klotz ans Bein: Als die Sache aus dem Ruder zu laufen droht, nimmt er den jungen Schwarzen Ben (Cuba Gooding jr.) als Geisel und kann mit knapper Not entkommen. Doch die Geisel wieder loszuwerden, erweist sich als unmöglich.

Ben, stumm von Kindheit an, aber schreibgewandt, ist seines Verkäuferjobs überdrüssig und vom Leben eines Aussenseiters fasziniert; Lightning Jack soll sein Lehrmeister werden. Es dauert eine Weile, bis die beiden ungleichen Männer, der stumme Youngster und der stets quasselnde und eitle Outlaw, der sich seiner Brille schämt, zusammenkommen. Irgendwann aber funkt's, und Jack nimmt Ben quasi an Kindes statt an, lässt ihm die Weißen des Outlaw-Lebens zuteil werden. Unter seiner Führung überlebt Ben Indianerüberfälle und brenzlige Situationen in Saloons, wird zum Mann und zum Bankräuber. Schliesslich gelingt es sogar, die Kopfgeld-Prämie, die auf Jack ausgesetzt ist, in die Höhe zu treiben: die Erfüllung des Outlaw-Lebens. Lana (Beverly D'Angelo), Jacks Geliebte, sieht dies zwar mit gemischten Gefühlen, immerhin suchen nun mehrere Dutzend

Kopfgänger nach dem Geliebten, doch der will sich eh zur Ruhe setzen. Ein letzter Coup in Junction City, dann will er untertauchen. Der Einzelgänger, nun mit Lana und Ben im Schlepptau, ist auf dem Weg in seine späte Sozialisierung.

Paul Hogan, der australische Star aus «Crocodile Dundee»-Filmen, spielt in Wincers Film nicht nur den Outlaw Lightning Jack er hat ihn auch mitproduziert und zeichnet fürs Drehbuch. So hat er sich

Dialog, nicht durch seine Schauspielerei. Vielleicht einer der Gründe, weshalb er sich einen stummen Partner an die Seite schrieb, für den er mitunter recht wortgewaltig mitreden darf.

Für Freundinnen und Freunde des Genres bietet der mit einer Menge trockenem Humor durchsetzte Film ansprechende Unterhaltung, die nicht nur mit einer grossartigen Western-Landschaft aufwartet, sondern auch die Filmgeschichte lustvoll zitiert. Eins dieser «lebenden» Zitate ist die Western-Legende L.Q. Jones, der unter anderem in Sam Peckinpahs «The Wild Bunch» (USA 1968) durch den Westen zog. Hier hat er einen eindrucksvollen kurzen Auftritt als Sheriff. Früher selber Outlaw und an Lightning Jacks Seite reitend, hat er sich nun aus Überlebensgründen aufs Altenteil zurückgezogen, doch aus seinen Augen und seinem Mienspiel spricht unverhohlene Wehmut. In solchen Kleinigkeiten und Feinheiten lassen Buch und Besetzung ein geschlossenes Konzept erkennen.

Datz kommt das gute Spiel der Hauptdarsteller: Der stoische Paul Hogan – dessen Filmname zwar geändert hat, der jedoch einmal mehr die Rolle des australischen Buschläufers Crocodile Dundee spielt –, nimmt wiederum durch spröden Charme für sich ein, und der junge Cuba Gooding jr. kann neben dem Star durchaus bestehen. Auch wenn er das eine oder andere Mal das Grimassieren übertreibt, so macht er dies bereits in der nächsten Szene wieder wett. Ein unterhaltsamer Film, der sich und sein Genre nicht sonderlich ernst nimmt, der sich aber auch davor hütet, lupenreine Parodie zu werden. Sommerkino für zwei unterhaltsame Stunden. ■



Paul Hogan,
Beverly D'Angelo

einen lupenreinen Western auf den Leib geschrieben. Mit der letzten Variante des Genres im Hinterkopf – so ist Mario Van Peebles Schwarzen-Western «Posse» (USA 1992) nicht spurlos an Hogan vorbeigegangen –, hat sich der Autor um einen eher «altmodischen» Western bemüht. Nur die wirklich Bösen beißen ins Gras, Indianerüberfälle werden zu sportlichen Reitspielen, Duell-Situationen durch Wortkaskaden entschärft. Und greift man dann doch einmal zum Revolver, dann werden den Gegnern die Hüte vom Kopf oder das Schiessseisen aus der Hand geschossen. Überhaupt zählt über weite Strecken das Wort mehr als die Tat. Der Schauspieler Hogan lebt eben vom

Four Weddings and a Funeral

Regie: Mike Newell
Grossbritannien 1994

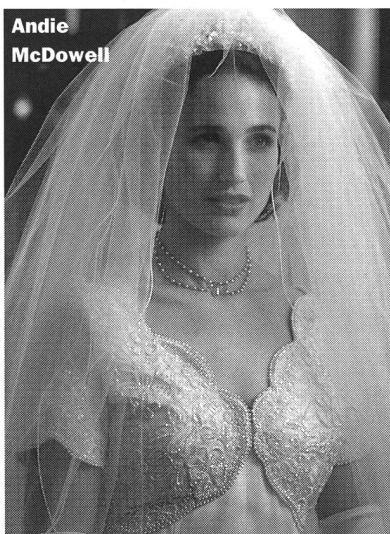
Pierre Lachat

Wedding, mariage, nozze, bodas sind lauter neutrale Vokabeln. In unserm «Hochzeit» hingegen steckt viel jubelnder Kommentar. Ausdrucksstark, sogar vorlaut will das deutsche Wort implizieren, unser Dasein habe als eine Art Schauspiel zu gelten, dessen dramatischer Höhepunkt die Vermählung bilde. Geburt, Kindheit und Jugend geraten in dieser sehr bestimmten Sicht der Dinge zu Präludien. Elternschaft, Alter und Tod werden als Nach- und Abgesang empfunden.

Das klassische Trauerspiel läuft, als Drama des Unguten, auf (mindestens) eine Beerdigung hinaus. Nicht selten endet es (wie in «Romeo und Julia auf dem Dorfe») mit dem eigentlichen Liebestod. Im Gegensatz dazu zielt das klassische Lustspiel, als Drama des Guten, stracks auf die kirchlich und staatlich sanktionierte, im Freundes- und Familienkreis gefeierte Paarung (auf Dauer) ab. Sie tritt in ihrer (gelegentlich zwangshaft) übersteigerten Form als notorische Komödien- und Operetten-Doppelheirat in Erscheinung, und sie stellt den Prototyp aller Happy-Endings des heutigen kommerziellen Kinos der wohlfeilen Tröstungen und der künstlich induzierten Hochgefühle. Offenbar wird erst die Vierzahl selig Vermählter vollends als etwas Komplettes, symmetrisch und zahlenmagisch ausreichend Abgerundetes betrachtet.

Eine Hochzeit kommt – in diesem Sinn – selten allein; sie will zur Nachahmung ermuntern und möchte (unter entsprechender Publizität) zwei, drei, viele Feiern ihrer Art zeitigen. Dass Paare sich besonders gern anlässlich der Verehelichungsfestivitäten anderer Paare bilden, das gehört zu den landläufigen Erfah-

rungswerten. Eben ein solcher ist es allerdings auch, dass wir gerade auf den Hochzeiten den einen oder andern Menschen zum letzten Mal zu Gesicht bekommen. In der Zwischenzeit verstorben, wird er beim nächsten Zusammentreffen der gleichen Art von der gleichen Runde bereits vermisst, und beim übernächsten hat ihn männiglich schon glatt vergessen.



Die romantisch ernsthafte Komödie von Mike Newell (nach dem Drehbuch von Richard Curtis) zieht das genannte Motiv zu ihrer erzählerischen Leitlinie aus: Die Hochzeit ist nicht bloss Höhepunkt an und für sich, sondern sie ist auch Schnittstelle und Durchgangsstation, immer Anfang und Ende von etwas anderem. Viermal lässt der episodentypisch aufgebaute Film im Zeitraum von vielleicht einem Jahr heiraten, und er führt neun feste Figuren mit sich, die bei jedem dieser Anlässe wieder aufeinandertreffen. Ein Kommen und Gehen entsteht und ein Puzzle von Szenen, nicht unähnlich den besten Filmen Robert Altmans.

Dessen «A Wedding» kommt einem unweigerlich in den Sinn.

Einmal wird der Lebensbund ganz ohne jeden Sinn und Zweck, sozusagen irrtümlich, eingegangen. Der Bräutigam erweist sich umgehend – noch fast während des Begängnisses – als viel zu alt und viel zu reich. Und bei derselben Gelegenheit trägt man nur Tage nach dem Fest – schon wieder vereint – einen der besonders tanzfreudigen geladenen Gäste zu Grabe. Hochzeit und Beerdigung reichen einander die Hände, desgleichen wird die Entehelichung zur direkten Folge der Verehelichung. Über den Tod als solchen lässt sich bekanntlich wenig Belangvolles vorbringen; zu besprechen lohnen sich allenfalls Art und Zeitpunkt seines Eintretens. Sensemanns Opfer (im fraglichen Fall) ist wohl noch etwas zu jung für den Hinschied. Doch wer mitten im fröhlichen Treiben einer Hochzeit (selbst wenn's eine verfehlte ist) kollabiert und sein Leben aushaucht, noch während die Tanzkapelle gerade erst ins Stocken gerät und die Instrumente eins nach dem andern verstummen, der verlässt die Welt unter mehr als annehmbaren Begleitumständen. Die meisten andern Varianten des Wegtretens muten vergleichsweise trist an. Am elendsten ist es zweifellos, so einsam zu sterben, wie man gelebt hat.

Der leutselige, bei allen beliebte Gareth (Simon Callow), stets ein vitaler Konversationskünstler und ein unbestechliches, scharfzüngiges Lästermaul, geht just zur hohen Zeit von hinnen: Aufgehoben in der Gemeinschaft der Menschen und sogar wortwörtlich getragen von allen, die es da gewohnt sind, mit Vermählungen und Bestattungen die Stern- und die Unsternstunden des Le-

bens zu markieren. In der Trauerrede sagt sein Lebensgefährte: «Gareth waren Beerdigungen lieber als Hochzeiten. Er sagte, jemand wie er begeistere sich leichter für eine Zeremonie, deren Hauptdarsteller er mit grosser Wahrscheinlichkeit auch einmal selber sein werde». Nur viele sind halt dem Stand der Ehe, aber allesamt sind wir dem Grab bestimmt.

Wie bei den meisten Komödien wirkt die Handlung aus einer Folge von Irrungen, und da niemand davor gefeit ist, Fehler zu machen, lassen sie sich sozusagen individuell – nach freier Wahl – begehen: indem man das Heiraten zum Beispiel viel zu lange scheut oder es, im Gegenteil, ohne rechte Besinnung herbeibiegt. Der Mann, Charles (Hugh Grant), absolviert sein Pensum an Fehlschlägen ziemlich verbissen schon als Jungeselle. Ganz scheinerfahren, im Grunde aber törricht, stolpert er querfeldein, gibt sich unempfindlich, stellt sich schwerhörig. So lange wie möglich zögert er die Entscheidung, sich ewig zu binden – und wenn überhaupt, dann: bitte mit welcher Frau? –, hinaus. (Das eine Geschlecht zielt sich ja nicht weniger gern als das andere.) Zu den Hochzeiten kommt er gern zu spät, mit flatternder Krawatte. Die Termine mahnen ihn peinlich an sein immerzu vertagtes eigenes «Beweibungsproblem» (Drum binde, wer sich ewig prüfet).

Genau umgekehrt veräussert sich die Frau, Carrie (Andie MacDowell), blindlings drauflos, noch ehe sie sich auch nur einen saftigen, vollgültigen Fehltritt zugestanden hat. Bei einer der Drittheiraten des Films flicht sie zwar auf die Schnelle ein Abenteuer mit dem allzeit bereiten Lanzenträger Charles ein. Aber gerade dieses Tachtelmechtel ist das ausgespro-



Andie
MacDowell,
Hugh Grant

chene Gegenteil von einem Fehler. Carrie begreift bloss nicht, wie ihr eigentlich geschieht und wann sie auf das Richtige gestossen ist, und sei's auch nur aus Versehen. Denn wo es ihrem Gelegenheitsgeliebten an der Bereitschaft mangelt, sich zu verpflichten, da sollte sie sich häufiger von Leichtsinn und Beliebigkeit lenken lassen. Ihre Schwierigkeit ist, dass sie glaubt, mit der «Bemannungsfrage» so schnell wie möglich zurande kommen zu müssen. Weshalb denn auch ihre Verbindung mit dem viel älteren Hamish (Corin Redgrave) so gut wie vom ersten Tag an zu scheitern beginnt (Drum prüfe, wer sich ewig bindet).

Es lässt sich halt weder auf Teufelkomm-raus heiraten noch im Sinne einer prompten Pflichterfüllung. Eine Ehe will vielmehr ähnlich eingegangen werden,

wie sich eine Kunst ausübt. Es braucht die richtige Frau und den richtigen Mann, doch zu einer Zeit, die für beide just die richtige ist. So gesehen kann schon im Überschlag die Wahrscheinlichkeitsrechnung nur eines ergeben, nämlich dass die Ausbeute an dauerhaften und glücklichen Verbindungen ausgesprochen dürftig sein wird. Wenigstens für die, denen das Heiraten überhaupt zuge-dacht ist, wird es zu einem der wichtigsten Elemente der Lebenskunst; und das gleiche gilt vielleicht sogar für den, der's unterlassen sollte, sich zu binden; besteht doch bei ihm die Kunst darin, rechtzeitig zu erkennen, dass die Sache für die andern entscheidend sein mag, dass sie aber nichts ist für ihn selber.

Klar kriegen die beiden einander zuletzt, und ihre Chancen, dereinst auf der helleren Seite der Zivilstandsstatistiken zu figurieren, sind intakt. Durchge-

hend versteht es Newell auf schon fast meisterliche Weise, jede Wendung zu umgehen, die zu einem penetranten Happy- oder Unhappy-Ending führen könnte. Die unbeschreibliche Komik, die den meisten Gebräuchen eigen ist, kommt ihm dabei äusserst zustatten, und er kostet die Festredner, die kein Fett-näpfchen auslassen, und die Hochzeitspriester, die alle Namen verwechseln, weidlich aus. Beste Dienste leistet zudem die erprobte Technik, die meisten Frauen als einigermassen unintelligent, die meisten Männer aber als ziemlich trottelig hinzustellen. Indessen, es ist ja dann mit dem Geheiratet-, bzw. Nichtgeheiratet-haben eines wohl beigelegt, doch nicht mehr als eines. Die Hochzeit mag ihren deutschen Namen verdienen, aber mit ihr allein hat alles erst angefangen. ■

Sishi buhuo

Familienporträt

Regie: Li Shaohong
China/Hongkong 1992

Martin Schlappner

Wenn vom Film Chinas die Rede ist, fallen als erste die Namen von Männern; der von Chen Kaige, der mit «Bawang bie ji» (Lebewohl, meine Konkubine, ZOOM 12/93) suggestiv eine ästhetische Kultur der Sitten und des Theaters meditierte, und der von Zhang Yimou, den die beiden Filme «Dahong denglong gaogao gua» (Die rote Laterne, ZOOM 2/92) und «Qui Ju da guansi» (Qui Ju, eine chinesische Frau, ZOOM 2/93) weltberühmt gemacht haben und dessen jüngstes Werk, «Huohze» (Vivre!), eben in Cannes (vgl. Seite 2) gefeiert wurde.

In die – gewiss kleine – Schar jener chinesischen Filmern, die im Umfeld von mehr als hundert Produktionen in einem einzigen Jahr einen seltsamerweise vorhandenen Spielraum ideologischer Distanziertheit nutzen kann, gehört auch Li Shaohong: jene im Jahr 1955 geborene Frau, die die Erzählung «Chronik eines angekündigten Todes» von Gabriel García Márquez nach China, in eine ländliche Gegend, ein von aller Welt abgeschnittenes armes Bauerndorf, transportiert hat.

Dieser Film, «Xuese qing chen» (Ein blutroter Morgen, ZOOM 8/93), 1990 gedreht, in China sogleich verboten, erlebte erst im Jahr 1992 am Festival von Locarno seine Welturaufführung: Obwohl ausserhalb der Volksrepublik zu einem Erfolg geworden, mit welchem sich weltweit auch Respekt vor einem hohen künstlerischen Vermögen auf das Herkunftsland des Films rückspiegelte, wurden die im Ausland für «Ein blutroter Morgen» gewonnenen Auszeichnungen für die Autorin zu einem Stigma der Nestbeschmutzung. Nicht verboten wurde dann zwar Li Shaohongs Film «Familienporträt», der allerdings erst zwei Jahre nach seiner Produktion ins westliche Ausland gelangte – wiederum nach Locarno, gleichzeitig mit «Ein blutroter

Morgen». Jetzt erst kommt «Familienporträt», entgegen früherer Zuversicht, in unserem Land auch in die Kinos.

Nicht künstlerische Kriterien, sondern ideologische bestimmen nach dem Urteil der volkschinesischen Bürokratie die Qualität eines Films. Den Kriterien der Partei wenn nicht geradewegs zuwider gehandelt, so doch ihnen nicht gläubig nachgelebt zu haben, dürfte denn auch der Vorwurf gegen «Ein blutroter Morgen» gelaute haben, der ein rückständiges China zeigt. In «Familienporträt» gibt es ein anderes China zu sehen, das Land, in dem – als Folge der ökonomischen Liberalisierung – eine erkennbare, wenn auch noch zögernd selbstbewusste Mittelschicht herangediehen ist, in den Städten vorab. So spielt denn dieser Film in Peking, keineswegs indessen in einem der volkstümlichen Viertel der Riesenstadt, sondern in einem Wohnbezirk, in dem Lebensformen, Wohngewohnheiten, Komfort auch nach dem Vorbild westlichen Lebensstandards sich eingebürgert haben.

Ein Milieu also, das – zweifellos auch in den Augen der Zensur – als Ausweis für den beabsichtigten wirtschaftli-

chen Erfolg vorgezeigt werden kann. Und insofern Li Shaohong am Beispiel der Familie, die sie protagonistisch in den Mittelpunkt rückt, auch die Widersprüche sichtbar macht, die die traditionell gepflegte Kultur der Familie bedrohen – vielleicht sogar zerstören – könnten, weil sie eben nicht mehr von konfuzianischer Form gehalten wird, mag aus der Sicht der Kulturmanager in diesem «Familienporträt» sogar ein Stück Aufklärung im Sinn ihrer Ideologie wahrgenommen worden sein.

Es ist diese Dialektik des Bewahrens und der Bedrohung, der eine moderne städtische Familie, die sogar einem gewissen Hedonismus verfallen zu sein scheint, ausgesetzt ist. Sie macht das Bewegungsfeld der Figuren aus, die in diesem Film miteinander, gegeneinander, stehen: Cao Depei (Li Xuejian), ein Mann um die vierzig, von Beruf Fotograf, seine Frau Duan (Song Dandan), ziemlich jünger, und natürlich auch berufstätig, ihr kleiner sechsjähriger Sohn, der – mit viel Spielzeug verwöhnt – den ganzen Tag über allein zu Hause ist. Was als eine, gelegentlich durch Gereiztheit und Missmut strapazierte Idylle von Fa-



milienglück erscheint, zerbricht, als der zehnjährige Junge Xiaomu (Ye Jing) auftaucht. Er sucht, nach dem Tod seiner Mutter, seinen Vater und findet diesen im Fotografen; der Sohn Xiaomu stammt aus dessen erster, geschiedener Ehe.

Der Konflikt, der freilich nicht endgültig zum Unheil führt, ist emotional plausibel: Der Mann getraut sich nicht, den älteren Sohn ins Haus zu nehmen, und die junge Mutter ängstigt sich für ihr eigenes Kind, will auch die Erinnerung des Mannes nicht teilen. Dieser Konflikt, so eindringlich er ist, geriet ins Melodramatische, gäbe es nicht einerseits die Rigorosität der in China verordneten Familienplanung (nach welcher in einer Ehe nur ein einziges Kind aufwachsen darf), andererseits aber auch die physische und psychische Belastung, dass ein zweites Kind, mit dem die Frau schwanger geht, abgetrieben werden muss. Der Konflikt, der in der Schwierigkeit besteht, die Zusammengehörigkeit als einen unverbrüchlichen Wert erhalten zu können, auch wenn die Idylle des bevorzugten Lebens nur eine Utopie ist, wird



so überlagert von einer sozialkritischen Stimmung. Sie verbalisiert sich zwar nicht – weder in Dialogen noch in Anklagen, da hätte die Zensur sehr wohl eingegriffen –, ist aber spürbar, nachvollziehbar bei aller Fremdheit des soziokulturellen Verhaltens der Figuren, auch für ein westliches Publikum: spürbar in den Reaktionen, in der Art, wie die Vertrautheit des Umgangs miteinander zerbricht; wie Entscheidungen, die – so emotional sie alle berühren mögen – so schwerwiegend doch nicht sind, durch Gereiztheit, Verunsicherung, Druck von aussen, vom Herkommen her erschwert, eine Weile

lang scheinbar sogar verunmöglicht werden.

Ein realistischer Film? Zweifellos, und das gerade dadurch, dass es Humor darin gibt, den Humor einer zwar innigen, jedoch auch ins Ironische verspielten Beobachtung von Menschen, ihren Zuständen, ihrem Zurechtfinden in unverkennbar auferlegten, aber nicht sehr verinnerlichten gesellschaftlichen Verhältnissen. Und vertraut werden nach und nach die Menschen dieses Spiels dank denen, die sie darstellen, über alle Befremdung hinweg, die eine andere Kultur eben auslöst. ■

Hier können Sie ZOOM kaufen:

■ **Aachen:** Buchhandlung Backhaus ■ **Arosa:** Musig und Fotolada ■ **Basel:** Buechlade Theaterpassage, Kino Atelier, Kino Camera, Kino Club, Kino Eldorado, Kino Hollywood, Kino Movie, Kino Plaza ■ **Berlin:** Bücherbogen am Savignyplatz ■ **Bern:** Buchhandlung Stauffacher, Kellerkino, Kino ABC, Kino Camera, Kino Club, Kino Movie ■ **Biel:** Kino Apollo, Kino Lido, Kino Rex ■ **Chur:** Kinocenter Quader - Studio - Stadthof ■ **Hamburg:** Buchhandlung von der Höh ■ **Liestal:** Kino Sputnik ■ **Luzern:** Kino Atelier, Kino Limelight, Kino Moderne ■ **Männedorf:** Kino-Videothek Wildenmann ■ **Reinach:** Atelierkino ■ **Schaffhausen:** Kino City, Kino City-Club ■ **Stuttgart:** Buchhandlung Wendelin Niedlich ■ **Thuisis:** Kino Rätia ■ **Uster:** Kino Central ■ **Wattwil:** Kino Passerelle ■ **Winterthur:** Kino Loge ■ **Zug:** Kino Gotthard ■ **Zürich:** Buchhandlung Pinkus Genossenschaft, Filmbuchhandlung Rohr, Kino Alba, Kino Filmpodium ■