Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 47 (1995)
Heft: 6-7

Rubrik: Kritik

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 12.07.2025

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

Ed Wood

Regie: Tim Burton
USA 1994

Michael Lang

Der ehemalige Disney-Zeichner Tim Burton hat als Filmregisseur schon lange ein Flair für die Charakterisierung von freakigen Figuren bewiesen. In «Beetlejuice» (1988), «Batman» (1988) oder «Edward Scissorhands» (1990) wurden soziale Aussenseiter, Quertreiber, moderne mythische Gestalten virtuos, intelligent und mit einem morbiden, gar melancholischen Charme porträtiert. Nun bringt Burton seinen «Scissorhands»-Darsteller Johnny Depp als Ed Wood, als Stellvertreter dieses extravaganten Hollywood-Filmemachers auf die Leinwand. Wood durfte 1978 immerhin den zweifelhaften Ruhm mit ins Grab nehmen, als schlechtester Regisseur aller Zeiten und als Realisator des schlechtesten Film aller Zeiten («Plan 9 from Outer Space», 1956) zu gelten.

Legendär, berühmt, berüchtigt wurde Edward D. Wood jr. also nicht unbedingt mit herausragenden Filmwerken, sondern durch einen schillernden Lebenslauf und gewisse Neigungen. Als junger Mann meldete er sich freiwillig zum Militärdienst im Südpazifik-Krieg, wo er als Scharfschütze und Kampfschwimmer mehrfach verwundet und – wieder zu Hause – mit Orden behängt wurde. Später tingelte der gutaussehende Kerl mit einem Wanderzirkus, übernahm Frauenrollen, beliebte feminine Dessous zu tragen. In den sechziger Jahren wurde er Opfer seiner Alkoholsucht, die ihn auch finanziell ins Elend trieb. In den siebziger Jahren schliesslich schlug er sich, verarmt und enttäuscht, als Autor von Sexromanen und Drehbuchautor von Pornofilmchen durch.

Eine schillernde Figur also, dieser Ed Wood. Tim Burton würdigt nun aber nicht die komplette Vita des cineastischen Sonderlings. Er konzentriert sich vor allem auf die fünfziger Jahre, in denen Wood rege tätig war, zuweilen Filme in nur wenigen Tagen abdrehte und mitansehen musste, wie sie ebenso schnell wieder aus den Kinos verschwanden. Wir

rechts: Johnny Depp

lernen einen Künstlercharakter kennen, der sich tief in seinem Innern mit dem rebellischen, exzentrischen Orson Welles verwandt fühlte (und dem Giganten in einer eindrücklichen Szene in einer Bar sogar begegnet) und mit kaum zu bremsendem Optimismus (oder Fatalismus?) immer neue Versuche unternahm, Filmhistorie zu schreiben.

Johnny Depp ist für die Figur genau die richtige Besetzung; ein idealer Bajass, der mit seiner überkandidelten, manchmal nervigen, egomanen Art irritiert, aber auch ans Herz rührt. Er entfesselt ein Beziehungs-Wirbelspiel mit dem Starlet Dolores Fuller (Sarah Jessica Parker), mit seiner Ehefrau Kathy O'Hara (Patricia Arquette), bemüht sich verzweifelt darum, die verehrte Horror-Moderatorin Vampira (Lisa Marie) als Actrice zu gewinnen. Und er quält sich mit einem texanischen Fleischhändler herum, der als Sponsor auftritt, schart seltsame Subjekte aus dem Schaubuden- und Filmmilieu um sich, als gälte es, ein Gruselkabinett zu bilden. Am gelungensten sind die Szenen mit dem Oscar-Gewinner dieses Jahres, dem grossartigen Martin Landau. Er verkörpert in der verschrobenen, unterhaltsamen Komödie in Schwarzweiss den drogensüchtigen, heruntergekommenen Gruseldarsteller und Ur-Dracula Bela Lugosi. Eine seelisch verletzte Persönlichkeit, die im Leben und in der Karriere des Ed Wood eine zentrale Rolle spielte und folgerichtig auch im Film prominent, mit tragischkomischer Tristesse, auftaucht. Allein die Episode, in der Landau bei den nachgestellten Dreharbeiten zu «Bride of the Monster» (1955) in einem Tümpel mit einem lächerlichen Gummi-Octopus kämpft, als ginge es ums nackte Leben, machen das leicht abseitige Kinostück sehenswert.

«Ed Wood» behandelt den extravaganten Hollywood-Exoten Wood und sein Umfeld nicht mit Samthandschuhen, aber mit grossem Respekt und Anstand. Wie in einer wirklich guten Clownnummer lachen wir nicht über die trotteligen Helden, sondern höchstens mit ihnen. Und wir fragen uns plötzlich zu Recht, ob es nicht um ganz andere Dinge geht – nicht um blossen Voyeurismus, sondern um das eigenartige Geschäft mit dem Film an sich. Nicht nur, aber vor allem in der Kommerzmühle Hollywood. ■

Das Schweizer Fernsehen DRS zeigt anlässich des Kinostarts drei Film von Ed Wood: «Glen or Glenda» (29.6., 23.20h), «Bridge of the Monster» (1.7., ca. 22.40h) und «Plan 9 from Outer Space» (1.7., ca. 23.50h).

Funny Bones

Grossbritannien/USA 1994
Regie: Peter Chelsom

Dominik Slappnig

«Komödie ist Tragödie plus Zeit», sagt Woody Allen. Er meint damit, dass ein schreckliches Ereignis im Moment des Geschehens nur tragisch ist, mit etwas Distanz betrachtet aber bereits zum Lachen sein kann. Woody Allen ist kein Brite, sonst wüsste er: Komödie kennt keine Regeln.

«Funny Bones» heisst die schwarze Komödie des Briten Peter Chelsom, der bereits 1991 mit seinem Erstling «Hear My Song» (ZOOM 9/92) einen wunderschönen kleinen Film vorgelegt hat. Drei Jahre später erhält er aus Hollywood das Angebot, seinen nächsten Film zu drehen. «Funny Bones» spielt in seiner Heimatstadt Blackpool. Dort wird eines Tages ein abgetrennter Fuss am Strand angeschwemmt. Zur gleichen Zeit, 10'000 Kilometer westlich, hat ein US-Komiker in Las Vegas seine verpatzte Premiere. Wie passt das zusammen?

Chelsom verwebt in «Funny Bones» zwei Erzählstränge. Da ist einerseits Blackpool, der Badeort an der Küste Südenglands. Eine Stadt, die bessere Tage gekannt hat, ruhmreichere. Hier traten Marlene Dietrich, Frank Sinatra, Sammy Davis Jr. und Jerry Lewis auf. Die Stadt war ein Ferien-, Varieté und Spielparadies. Als in den siebziger Jahren die Flugpreise purzelten, wählten die Briten wettersichere Destinationen und Blackpool verkam zusehends. Für die beiden älteren Komiker Thomas und Bruno Parker war es bereits zu spät, ihre Zelte noch woanders aufzuschlagen. Sie sind in Blackpool geblieben und betreiben seither eine Geisterbahn. Bei ihnen wohnt der 30jährige Jack (Lee Evans).

Und da ist Las Vegas, das heutige Mekka der Shows und Spieler. Der junge Komiker Tommy Fawkes (Oliver Platt) hat vor ausverkauftem Haus seine grossangekündigte Premiere. Doch im Publikum sitzt der König der Komödianten, sein Vater George Fawkes (Jerry Lewis). Dieser macht den Fehler, sich vom Publikum auf die Bühne klatschen zu lassen und selber einige Nummern zum Besten zu geben. Das Unvermeidliche passiert: Der Sohn floppt. Niemand lacht über seine Nummern, und als er gar einen Witz mit dem F-Wort bringt, herrscht betretenes Schweigen. Ohne eine Nachricht zu hinterlassen, fliegt Thommy nach Blackpool. Hier hat er die ersten sechs Jahre seines Lebens verbracht, und hier hofft er, einem ausrangierten Komiker eine Nummer abzuluchsen, zurückzufliegen und damit Erfolg zu haben.

Doch es kommt alles ganz anders. Statt einer Nummer findet Thommy in Blackpool seinen Halbbruder Jack. Und statt eine Show zu kopieren, feiert er zusammen mit Jack seinen ersten grossen Triumph.

«Funny Bones» ist ein Film der Gegensätze. Da steht Blackpool mit seinem leicht vergammelten Charme gegen die Glitzerwelt von Las Vegas, da ist der talentierte und witzige Jack (*a love child*) und sein erfolgloser Halbbruder Thommy (*a lack child*), da ist der bekannte Vater und sein verstossener Sohn, da sind die Engländer, die die Franzosen übers Ohr hauen wollen, und die Franzosen, die schliesslich die Engländer im Sack haben. Und da sind zwei wunderbare Komiker, Jerry Lewis, der alte Star, und Lee Evans, die neue Entdeckung. Chelsom hat Evans in einem Londoner Theater gesehen. «Er war eigentlich erst nach der Pause dran», erzählt der Regisseur. «Aber er kam in der Pause, um etwas auf die Bühne zu bringen. Er schaute ins Publikum und bekam sofort Applaus. 'Wir können gehen', sagte ich zu meinem Begleiter, 'wir haben Jack gefunden'» (mehr über Lee Evans im Porträt auf Seite 6).

Im Film muss Jerry Lewis alias George Fawkes nach Blackpool fliegen. In einer Szene spaziert er zusammen mit Sohn Thommy den Strand entlang, vorbei an einem hölzernen Pier. Dabei konfrontiert ihn Thommy mit einem unrühmlichen Teil der Vergangenheit. Als Replik erklärt George seinem Sohn einen feinen Unterschied: Ein *funny-bones*-Komödiant ist, wer eine natürliche Gabe zur Körperkomik besitzt. Ein *Nicht-funny-bones*-Komödiant ist, wer verbal witzig ist. Er sei weder noch.

«Funny Bones» ist ein komödiantisches Feuerwerk. Ein Film, der seine Kraft nicht aus der Geschichte zieht, sondern aus den einzelnen Charakteren, aus der abstrusen Schönheit der versammelten Komikern und ihren Auftritten. Durch das Ganze zieht eine steife Brise britischen Humor. ■

l.: George Carl, Freddie Davis, Lee Evans

Xin xiang

Heartstrings

Regie: Sun Zhou
China 1992

Mathias Heybrock

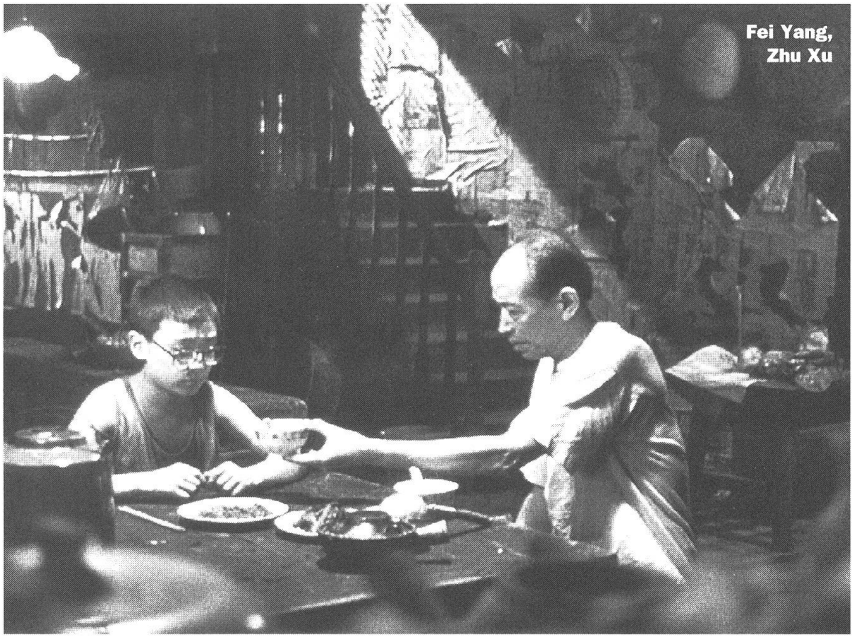
Die Eltern von Jingjing (Fei Yang) lassen sich scheiden. Der Junge wird von seiner Mutter zum Grossvater (Zhu Xu) aufs Land geschickt. Er verhält sich Jingjing gegenüber distanziert. Tochter und Schwiegersohn haben seine konservative Lebensweise immer verachtet und ihn ignoriert. Warum schicken sie ihm jetzt den Jungen? Jingjing kennt seinen Grossvater nur aus den Erzählungen seiner Eltern, als streng und eigenbrötlerisch. Er öffnet sich ihm nicht und erzählt auch nichts von der Scheidung.

«Xin xiang», der dritte Film des vierzigjährigen Sun Zhou, spiegelt das heutige China zwischen Tradition und Moderne. Er tut das exemplarisch anhand der Kunst der Peking-Oper – doch steht damit zugleich die alte Kultur als Ganze zur Disposition. Anders jedoch als in Chen Kaiges «Bawang bei ji» (Lebwohl, meine Konkubine, ZOOM, 12/93) ist diese Kultur nicht durch die staatlich verordnete Ideologie der Kulturrevolution bedroht, sondern durch das moderne westliche Leben. Die Kulturrevolution wollte die Peking-Oper durch andere, «revolutionäre» Inhalte verändern. Das moderne Leben verändert das Wesentliche dieser Tradition: ihre Form.

Der Grossvater war ein berühmter Schauspieler der Peking-Oper, einer streng ritualisierten Kunst: Die Darsteller spielen keine Individuen, sondern Typen. Der Kanon ihrer Kostüme, Bewegungen und Dialoge ist ebenso vorgeschrieben und begrenzt, wie das Stücke-Repertoire. Nicht nur die Kunst, auch der Alltag der chinesischen Gesellschaft unterliegt der stilisierten Form, sie ist die sichtbare Instanz der traditionellen Ethik. Die Handlungen folgen einer bestimmten, festgelegten Haltung, erst dadurch erfahren sie Wert und Qualität. Der Grossvater will Jingjing zu dieser Haltung erziehen. Er will ihn lehren, dass die Bewegung, mit der man die Trinkschale an den Mund führt, nicht beliebig ist. Er will ihn lehren, dass die gereimten Weisheiten der alten Bücher, beständig rezitiert, Körper und Geist eine Prägung verleihen.

Jingjing beherrscht die Technik der Peking-Oper, doch auch das verschweigt er seinem Grossvater. Er hat Talent, aber er liebt die Oper nicht. Und er weigert sich, der stilisierten Form von Handlungen einen Einfluss auf seinen Alltag zuzugestehen. Jingjing hebt die Trinkschale nicht an den Mund, sondern hängt über dem Tisch und schlürft die Suppe in sich hinein. Die Weisheiten, die sein Grossvater ihm vorspricht, spult er lieblos herunter, ohne innere Beteiligung und ohne den Willen zum klaren phonetischen Ausdruck. Das Gewicht, das der Grossvater auf die richtige Gestalt legt, erscheint ihm sinnlos und irreal. Real ist dagegen die Auflösung fester und vertrauter Konturen: die Scheidung seiner Eltern.

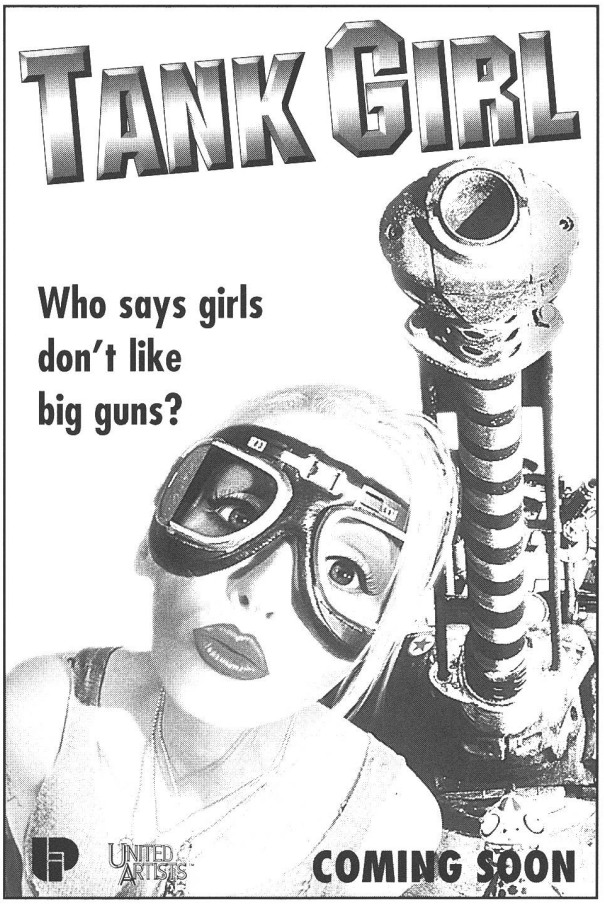
Die alte Freundin des Grossvaters, Tante Lotus (Wang Yumei) und ihr buddhistischer Glaube an Kontinuität *und* Wandel, nähert die beiden Positionen an. Sie lehrt den Grossvater Verständnis für die Veränderung und die Akzeptanz des Neuen. Er beginnt, seine absoluten Lebensregeln zu relativieren, und Jingjing einen eigenen Weg zuzubilligen. Andererseits zeigt sich Jingjing stärker von der Tradition beeinflusst, als er selbst glauben will. Immer wieder fallen ihm in schwierigen Situationen die alten Rezitative ein. Anfangs macht er sich selbst darüber lustig, doch langsam werden sie ihm zu Lebensregeln. Und seinen Empfindungen lässt Jingjing nicht einfach ihren Lauf, er drückt sie sehr stilisiert aus: Im Moment höchster Wut «spielt» er dieses Gefühl, als sei es eine Situation aus der Peking-Oper. Jingjing stellt sich in Positur, die Kamera zeigt uns sein rundes Gesicht. Es ist fast ausdruckslos, nur über der Nasenwurzel ist die Stirn leicht gekräuselt. Der Schrei, der jetzt folgt, ist eher intoniert als ausgestossen, eine stillstehende Explosion. Die formale Gestaltung der Wut verhindert ihr Umschlagen in blosse Ohnmacht.


Fei Yang, Zhu Xu

Der Regisseur Sun Zhou gehört

nicht der «fünften Generation» an, zu der die berühmt gewordenen Filmemacher Zhang Yimou und Chen Kaige zählen, die ihr Studium an der Filmschule Peking 1982 abschlossen. Sun Zhou begann dort erst 1984 zu studieren, er ist bereits Vertreter einer nächsten Generation. Das zeigt auch sein filmischer Stil, der eine Art Synthese der extremen Pole darstellt, zwischen denen die Vertreter der fünften Generation pendeln. «Xin xiang» ist nicht so streng komponiert wie etwa «Hong gaoliang» (Das rote Hirsefeld, ZOOM, 21/88) oder «Dahong denglong gaogao ua» (Die vierte Konkubine, ZOOM, 2/92) von Zhang Yimou. Der Film übernimmt Elemente des westlichen Erzählkinos –, ohne dabei diesen Stil so vollständig zu kopieren, wie es «Lebewohl meine Konkubine» tat, der sich nicht nur am amerikanischen Mainstream orientierte, sondern ihn in seiner Plakativität noch überbot.

«Xin Xiang» wählt eine Mischung aus beiden Richtungen, ohne dabei an Kontur zu verlieren: Er fügt seine liebe- und humorvolle Erzählung mit einem pointierten Rhythmus stimmig in die Atmosphäre einer kontemplativen und melancholischen Ruhe, mit der die Annäherung der Generationen beschrieben wird. Als der Grossvater die Verzweiflung und grosse Einsamkeit seines Enkels bemerkt, zu der er mit seiner beständigen Kritik noch beitrug, repariert er Jingjings Brille. Es ist ein groteskes, altmodisches Gestell, wie das des Grossvaters, aber Jingjing trägt es mit Hingabe, auch wenn es ihm viel zu gross ist und ein Glas immer wieder herausfällt. Andächtig und sorgsam setzt der Grossvater das lose Glas wieder ein und überreicht Jingjing die Brille am nächsten Morgen. Es ist eine Liebeserklärung – und eine Zeremonie: ohne Worte und ohne Lächeln auf den Gesichtern, aber im beidseitigen Wissen um die Gefühle, die sich hinter der emotionalen Zurückhaltung verbergen. ■



Love and Human Remains

Regie: Denys Arcand
Kanada 1993

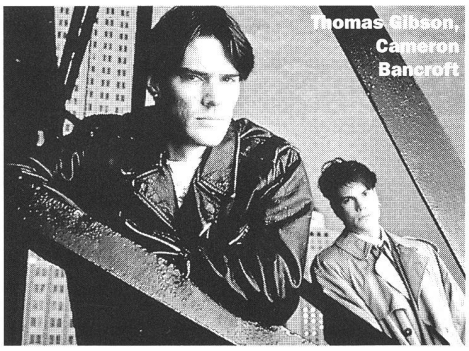
Liebe und andere Grausamkeiten

Hans Jörg Marsilius

Was andere Filme meist nur in der Exposition zur schnellen Einführung der Figuren oder zur dramatischen Steigerung einsetzen, durchzieht Denys Arcands fast ohne Tempoverlust von der ersten bis zur letzten Minute. Stetige Sprünge von einem Schauplatz zum anderen, unvermittelte Konfrontationen der verschiedenen Protagonistinnen und Protagonisten verleihen dem Film eine Atmosphäre der Atemlosigkeit, in der eine Orientierung nicht ganz leicht fällt. Damit ist man schon ziemlich nah am Thema von Arcands erstem Film seit «Jésus de Montréal» (1989).

Das Drehbuch basiert auf einem Theaterstück Brad Frasers, das schon vor dem Durchbruch der *Generation X*-Filme das Leben junger Menschen beschrieb, deren Alltag von Medien- und Selbstinszenierungen geprägt ist: Wirklichkeit und *virtual reality* liegen bedenklich nah beieinander, die für das psychische Überleben nötige Selbstironie ist weitgehend blankem Zynismus gewichen. Das beste Beispiel dafür ist David (Thomas Gibson), der in seine Heimatstadt zurückgekehrt ist, nachdem die Karriere als Schauspieler im Sande verlief. Nun arbeitet er als Kellner und verdingt sich nebenbei als besserer Schwulen-Strichjunge. Die Wohnung teilt er mit der Literaturkritikerin Candy (Ruth Marshall), mit der ihn ausserdem eine frühere Liebelei verbindet. Inzwischen wurden die Grenzen aber klar abgesteckt: Während Candy weiterhin nach der grossen Liebe sucht, gibt sich David keiner Illusion mehr hin und lebt (und liebt) nur noch von einem Tag zum anderen. Noch hoffnungsloser ist das Leben für Davids Freund Bernie (Cameron Bancroft), den sein Beamtenjob anödet, und der damit prahlt, er schlafe ständig mit verschiedenen Frauen, obwohl er ganz offensichtlich darunter leidet.

In heftige Bewegung wird diese Konstellation durch ein weiteres Trio versetzt: Jerri (Joanne Vannicola), eine junge Lehrerin, lernt Candy in einem Fitness-Studio kennen und verliebt sich in sie. Beide verbringen eine Nacht zusammen, doch Candy, die eher die Neugierde treibt, zieht sich sofort wieder auf sicheren Boden zurück. Zur gleichen Zeit wird sie nämlich auch von dem Barkeeper Robert (Rick Roberts) umworben und in ihrer Sehnsucht nach Geborgenheit lässt sie sich mit ihm auf ein Verhältnis ein. Davids Gefühlswelt wiederum wird von Kane (Matthew Ferguson), einem Jungen aus betuchtem Hause, aufgewirbelt. Kane weiss von dessen früheren Filmauftritten und schaut zu David auf. Doch die ihm so entgegengebrachte Aufmerksamkeit erinnert David nur an sein früheres Scheitern, und entsprechend grob ist seine Reaktion.


Thomas Gibson, Cameron Bancroft

Denys Arcand gelingen in seiner bisher wohl publikumswirksamsten Produktion gleich zwei Kunststücke. Die Montage der verschiedenen Handlungsstränge schafft – abgesehen von bewusst gesetzten, schockartigen Übergängen und trotz der ständigen Figuren – und Ortswechsel – eine natürlich fliessende Bewegung. Und anders als in den meisten *Generation X*-Filmen nimmt man in «Love and Human Remains» auch das Hintergrundrauschen einer verwirrenden, brutalen Welt wahr. Gewalt wird nicht nur über immer wieder eingestreute Fernsehbilder oder Videospiele präsent, sondern ist von Beginn an Bestandteil des Films, wenngleich Arcand sie nur an wenigen Stellen, da aber überraschend krass, einsetzt. Im Hintergrund der Beziehungsgeschichten sind nämlich die Greueltaten eines Frauenmörders plaziert, die man schon bald keinem anonymen Täter, sondern Davids Freund Hernie zuschreiben muss, den es immer weiter in Isolation und Abstumpfung getrieben hat. Damit erfährt das Geschehen, das in der zweiten Hälfte durch gelungene komödiantische Verwicklungen und Dialoge noch einmal an Verve gewinnt (und wo Bernie vorübergend aus dem Blick gerät), einen geradezu unpassend-irrealen Ernst.

Denys Arcand mutet seinem Film sehr viele heterogene Elemente zu. Dazu gehören auch einige groteske Situationen bei einer Freundin Davids, die ihre Kunden sadomasochistisch «bedient», und die jedem David-Lynch-Film gut zu Gesicht stünde. Doch auch wenn das eine oder andere mitunter auf den gesuchten Effekt hinzuweisen scheint, so ist doch auch nicht abzustreiten, dass der Film schlicht Erscheinungen der Gegenwart abbildet. Um deren Widersprüchlichkeit zu spiegeln, kann wohl kein Film heterogen genug sein. Umso bedauerlicher ist aber, dass Arcand im letzten Moment ein Ende herbeizwingt, das man sich in seiner Trivialität nach den anderthalb Stunden vorher schwerlich erklären kann, zumal eine ironische Absicht darin nicht unbedingt zu erkennen ist. ■

Chongqing senlin

Regie: Wong Kar-wai
Hongkong 1994

Chungking Express

Franz Ulrich

Der vierte Film des 1958 in Shanghai geborenen, aber in Hongkong aufgewachsenen Wong Kar-wai erzählt zwei Geschichten – oder besser: zwei Varianten der gleichen Geschichte. Zwei Polizisten, die von ihren Freundinnen verlassen wurden, sitzen in Hongkong herum, lecken ihre seelischen Wunden und begegnen wieder einer Frau. Im ersten Fall unternimmt der Mann die Initiative, im zweiten die Frau. Beidemal kommen die Paare zusammen und doch nicht zusammen. Im hektischen Getriebe der Grossstadt gelingt es vor allem den beiden Männern nicht, wirklich aus den Käfigen ihrer Einsamkeit auszubrechen.

Aber nicht die Geschichte der zwei Paare und ihre Einsamkeit stehen im Vordergrund des Films, sondern die Dschungelatmosphäre der Grossstadt Hongkong, das chaotische Treiben im Labyrinth der Strassen, in Restaurants und Imbissbuden. Gleich zu Beginn gerät man durch eine hektische, turbulente und technisch verfremdete Sequenz in einen atemberaubenden Sog, der in das formal ungewöhnliche, ja experimentelle Werk hineinreisst. Konsequent mit Handkamera gedreht, lässt der Film mit seinem stellenweise horrenden Tempo viel Raum für Improvisation und Spontaneität. Durch das Fragmentarische, Gehetzte entsteht eine Ästhetik, die den Videoclips näher steht als dem Film. Wenn der Bilderstrudel jeweils zur Ruhe kommt, gefriert er zu absurden Szenen, deren Stimmung an die Filme von Jim Jarmusch erinnert.

Der erste (40minütige) Teil spielt in der Nacht vom 1. Mai im Chungking House, einem labyrinthischen Gebäudekomplex voller Menschen, die Läden und Restaurants aller Art bevölkern. Eine Chinesin (Brigitte Lin Ching-hsia) mit blonder Perücke und dunkler Sonnenbrille stattet eine Gruppe Männer mit Kleidern zu Touristen aus, die im Gepäck Drogen schmuggeln sollen. Als sie ihnen im Flughafen Billette besorgt, verdrükken sich die Schmuggler, worauf die Frau eine Verfolgungsjagd startet, auf der sie mit dem Revolver mehrere Menschen erschiesst. In der gleichen Nacht versucht Polizist 223 (Takeshi Kaneshiro), den seine Freundin May vor einem Monat hat sitzen lassen, seinen Kummer in Alkohol und Ananasdosen zu ertränken, und dabei hat er heute auch noch Geburtstag. Um seinem Frust und Alleinsein ein Ende zu machen, beschliesst er, sich in die erstbeste Frau zu verlieben, die zur Tür des Restaurants hereinkommt. Natürlich ist es die mysteriöse, inzwischen total erschöpfte Drogendealerin, und es kommt zu einer «Liebesnacht», die der junge Mann sich sicher anders vorgestellt hat.

Im zweiten, um 20 Minuten längeren Teil ist Polizist 663 (Tony Leung Chin-wai) häufig in einem Fast-Food-Restaurant zu Gast, wo auch er Trübsal bläst, da ihn seine Freundin, eine Stewardess (Valerie Chow) verlassen hat. Die Schlüssel zu seiner Wohnung hat sie im Restaurant hinterlegt, wo sie von der jungen Angestellten Faye (Faye Wang) behändigt werden. Denn Faye, die ständig auf «California Dreamin'» der Mamas and Papas abfährt, interessiert sich für den stillen, melancholischen Polizisten. Sie dringt in seine Wohnung ein, vermehrt die Fische in seinem Aquarium, vertauscht die Etiketten auf Konservenbüchsen und treibt weiteren Unfug –, ohne dem Polizisten ihr Interesse je direkt zu zeigen. Als er sie, die er inzwischen als heimlichen Eindringling identifiziert hat, ins Restaurant California einlädt, setzt sie sich ins wirkliche Kalifornien ab, was er erst ein Jahr später erfährt...

Brigitte Lin Ching-hsia, Takeshi Kaneshiro

Trotz einigen Längen und Passagen, die nicht ganz den Eindruck blossen formalen Leerlaufs zu vermeiden vermögen, besitzt «Chongqing senlin» eine erfrischende Unmittelbarkeit, die zu Recht mit Frühwerken der *Nouvelle vague* verglichen worden ist. Darauf verweist unübersehbar auch Faye Wangs à la Jean Seberg in Godards «A bout de souffle» (1959) frisierter Pagenkopf. ■

Living Buddha

Regie: Clemens Kuby
Deutschland 1994

Charles Martig

Der kleine Junge ist ganz in sein Spiel mit den Lego-Steinen vertieft. Ist dies wirklich ein lebender Buddha, der legendäre Karmapa, der auf die Welt zurückgekehrt ist? Vergnügt spielt der Neunjährige mit den Mönchen des Klosters und lässt sein ferngesteuertes Auto über den Innenhof flitzen, ein schelmisches Lachen auf dem Gesicht. Würdevoll nimmt derselbe Bub anlässlich seiner Inthronisation im Tempel die Verehrungsbezeugungen und die Geschenke der Gläubigen entgegen.

Die Wiedergeburt einer spirituellen Führungsgestalt ist für das Weiterleben des tibetanischen Buddhismus von zentraler Bedeutung. Mitte Mai 1995 gab der Dalai-Lama die Entdeckung der Reinkarnation des Pantschen-Lamas bekannt. Es handelt sich um einen sechsjährigen Jungen, der in Tibet lebt. Die aussergewöhnliche Faszination, die von solchen Ereignissen ausgeht, trifft mit dem westlichen Bild des mystischen, unzugänglichen und «sprachlosen» Tibet zusammen. Mit grosser Leichtigkeit entwickelt sich daraus ein Buddhismustrend, der in Filmen wie Bernardo Bertoluccis «Little Buddha» (1993, ZOOM 2/94), «The Reincarnation of Khensur Rinpoche» (1991) von Tenzing Sonam und Ritu Sarin sowie «Living Buddha» Gestalt annimmt.

Diese drei Filme basieren auf der speziell tibetischen Tulku-Vorstellung: Der Nachfolger eines verstorbenen Würdenträgers wird unter Neugeborenen gesucht. In einem traditionell festgelegten Verfahren wird nach seiner Wiedergeburt gefahndet. Wird sie gefunden, so kommt sie ins Kloster. Dort wird sie sogleich der Verehrung teilhaftig, die einem Würdenträger zusteht – und erhält zahlreiche Gaben und Geschenke, die eine nicht unbedeutende Einnahmequelle für das Kloster darstellen können. In «Little Buddha» hat Bertolucci versucht, eine Brücke zwischen Ost und West zu schlagen, kam aber mit seiner ausladenden Spielfilminszenierung der Reinkarnationsgeschichte kaum über Oberflächlichkeiten hinaus. Demgegenüber hat der deutsche Filmemacher und Tibetexperte Clemens Kuby einen ganz anderen Anspruch, nämlich die «wahre Geschichte» einer Wiedergeburt filmisch zu dokumentieren. Über sieben Jahre, von 1987 bis 1994, folgte er den Spuren des Übergangs vom 16. zum 17. Karmapa, einem hoch angesehenen Lama, der in den USA starb und in einem unwirtlichen Hochtal Osttibets in einer Nomadenfamilie wiedergeboren wurde.

Karmapa gilt den Tibetern und Tibeterinnen als lebender Buddha, als eine Manifestation des Erleuchteten, der auf die Erde zurückkehrt, um ihr Leiden zu lindern und ihnen beizustehen. Er ist bekannt als der Herr der drei Zeiten: Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Das Oberhaupt der Kagyü-Linie des tibetischen Buddhismus weiss und bestimmt selber, wo, wann und wie es in den Kreislauf von Geburt und Tod zurückkehrt. Die Überzeugungen dieser Glaubenstradition sind faszinierend und durch ihre Fremdheit auch irritierend. Clemens Kuby öffnet einen von Sympathie und Verständnis geprägten Blick auf die Ereignisse. In chronologischer Abfolge werden die Schritte des Wiederfindens dargestellt: Die verantwortlichen Mönche sind auf der Suche nach Indizien. Sie entdecken und interpretieren den geheimen Brief des Karmapa, der eine Prophezeiung mit Ort- und Zeitangaben der Rückkehr enthält. Mit einer riskanten Expedition in den Osten Tibets gelingt es ihnen, den Knaben zu finden. Die anschliessende Haarschneidezeremonie in Lhasa, die die Aufnahme in den Stand der Mönche bezeugt, und die Einsetzung als 17. Karmapa im Stammkloster Tsurphu sind rituelle Geschehnisse von grösster religöser Bedeutung.

Die Inthronisation hat als symbolische Handlung kultureller und religiöser Identität eine politische Brisanz. Die Besetzung Tibets durch China im Jahr 1959 führte zu einer harten Repression gegen jede Form von Religionsausübung und zur Schliessung vieler Klöster. Darüber hinaus wurde das Land kolonialisiert und wirtschaftlich ausgebeutet. Die Folgen der Menschenrechtsverletzungen und der ökologischen Übernutzung sind verheerend. In dieser Situation erscheint die Einsetzung des Karmapa im September 1992 als Durchbruch für den religiösen und politischen Widerstand.

«Living Buddha» zeigt die schwierigen Lebensumstände der Bevölkerung, insbesondere der leiblichen Eltern, die als Nomaden im unwirtlichen Hochgebirge leben, und beleuchtet die politische Lage im besetzten Land. Mit liebevoller Distanz erklärt Kuby den für unser Verständnis schwer nachvollziehbaren Sachverhalt, dass der Karmapa aus freiem Entschluss die Umstände seines irdischen Lebens wählt. Damit leistet er einen wichtigen Beitrag zum interreligiösen Dialog mit derjenigen buddhistischen Strömung, die heute in Westeuropa am stärksten vertreten ist. Auch in der Schweiz ist die Gemeinschaft der Exiltibeterinnen und -tibeter präsent und beherbergt einen Jungen, der als Reinkarnation eines Lamas gilt.

Der Dokumentarfilm steht in engem Zusammenhang mit «Das alte Ladakh» (1985) und «Tibet – Widerstand des Geistes» (1988) vom selben Regisseur. Zusammen bilden die drei Filme eine vielschichtige Tibet-Trilogie. Die engagierte und parteiliche Herangehensweise Kubys führt jedoch in «Living Buddha» zu einer irritierenden Spannung. Er vermittelt mit sachlichen Kommentaren eine Fülle von Informationen mit Bezugnahme auf religiös-kultische, politische, ethnische und kulturelle Zusammenhänge. Kuby insistiert auf der «Wahrheit der Geschichte» und versucht, eine Art filmischen Beweis für die Kontinuität des Geistes und der Seele in der Wiedergeburt des Karmapa zu

führen. Dazu benutzt er die Mittel des Thesendokumentarfilms, die die Authentizität unterstreichen sollen. Der Anspruch des Films wird jedoch nicht eingelöst. Bereits die Eingangssequenzen heben auf das weitverbreitete Klischeebild des mystischen, unzugänglichen Tibet ab: Ein Schwenk über die verschneite, karge Hochgebirgslandschaft, Schnitt auf eine alte Frau mit Gebetsmühle, darauf drei Pilgerer, die sich alle drei Schritte niederwerfen und auf ihrem asketischen Marsch während Monaten hunderte von Kilometern zurücklegen. Die Bilder sind mit einem religiösen Song – eine Mischung aus traditionellem Volksliedergut und Tonlagen der modernen Populärkultur – unterlegt. In der Folge konzentriert sich der Regisseur auf die spektakulären Elemente des «lebenden Buddha», zeigt abgelegene Klöster – in die bisher noch keine Filmequipe vorgedrungen ist – und interviewt den Dalai Lama zur Bestätigung der Echtheit des Karmapa. Auf dieser Ebene ist «Living Buddha» ein Werbefilm für die Sache der Kagyü-Schule und steht in einem seltsamen Kontrast zu der distanzierten Kommentierung der Ereignisse.

Zurückhaltender und überzeugender schilderten Tenzing Sonam und Ritu Sarin in «The Reincarnation of Khensur Rinpoche» die Suche nach der Wiedergeburt eines Lamas. Ihr Dokumentarfilm zeichnet sich durch die Zurücknahme der Mittel aus: Der Blick des indisch/tibetischen Filmer-Teams folgt einfach und nüchtern den Geschehnissen. Sie versuchen nicht, die Wiedergeburt zu beweisen, sondern gehen vom Glauben der Mönche als selbstverständlichem Sachverhalt aus. Daraus entwickelt sich eine Geschichte voller Charme, in der die Begegnung mit dem Knaben nicht als Wunder erscheint, sondern als Erfüllung des mit Zuversicht Erwarteten. Sonam und Sarin zeigen eine «Innenperspektive», die von einer stillen Heiterkeit getragen ist.

In der gegenseitigen Spiegelung der beiden Dokumentarfilme zeigt sich besonders deutlich, wie Kuby die Projektionen des westlichen Tibetklischees bedient und mit dem Anspruch auf vollständige Authentizität an seinem eigentlichen Ziel vorbeigeht: den Kern der tibetischen Tulku-Vorstellung zu vermitteln. Trotzdem ist «Living Buddha» ein ernsthafter Versuch, mit den Augen eines deutschen Filmschaffenden die faszinierende Glaubenswirklichkeit des tibetischen Buddhismus anhand der «spektakulären» Reinkarnation des Karmapas aufzuschlüsseln. ■

In ZOOM 10/94 sind unter dem Titel «Filmische Faszination Buddhismus» mehrere Aufsätze zum Thema Buddhismus im Film erschienen.

Indien

Regie: Paul Harather
Österreich 1993

Dominik Slappnig

Wunder geschehen selten. Filmwunder etwas öfter. Manchmal hört man von ihnen aus einem fernen Land oder aus Hollywood. «Indien» ist ein Wunder. Der Film kommt weder aus den USA, noch handelt er von einem anderen Kontinent, wie es der Name vermuten lässt. «Indien» kommt aus Österreich und handelt von zwei Beamten, die auf Dienstreise Gasthöfe inspizieren.

Sie sind schon einen halben Tag unterwegs. Kurt Fellner (Alfred Dorfer), ein junger, etwas zu bunt angezogener Yuppie, esoterisch angehaucht, der kein Fleisch isst und weder raucht noch trinkt. Er ist Mitfahrer im Wagen von Spiesser Heinzi Bösel (Josef Hader), dick mit Klobrillenbart, der Kette raucht, kein Wort sagt und nicht einmal zur Begrüssung seine Wurstsemmel weglegt. Die beiden kennen sich nicht, und Fellner versucht artig, Konversation zu machen. Er erzählt von fernen Ländern und seiner Theorie, dass die Essgewohnheiten der verschiedenen Völker sich oft mit der dortigen Vegetation decken: «Wo die Landschaft eher karg is, gibt's sehr oft gegrillte Sachen. Bei uns is die Landschaft a bissl üppiger, daher haben wir diese vielen Mehlspeisen». Bösel reagiert nicht. Sie kommen zum ersten Gasthof. Bösel testet ein Schnitzel, Fellner redet weiter. Plötzlich hält Bösel inne, schaut auf und sagt: «Die Wirt san olle Trotteln». Lange bleibt es still am Tisch, bevor Fellner antwortet: «Ja, Herr Bösel, da ist schon was Wahres dran».

Es geht dann eine Zeit, bis die beiden endlich «Du» zueinander sagen, und noch etwas länger, bis sie Freunde werden. Aber wie das passiert, bleibt unvergesslich. Ein Wunder, wie es der ganze Film ist. Gewachsen ist dieses Wunder auf dem Mist von Heinzi Bösel alias Josef Hader. Der ist in Österreich kein Unbekannter. 1991 wurde er für sein Kabarettprogramm «Bunter Abend» mit dem renommierten deutschen Kleinkunstpreis ausgezeichnet. Noch im selben Jahr schrieb er zusammen mit Alfred Dorfer das satirische Stück «Indien», das rundherum ausgezeichnete Kritiken erhielt. Heute sind Harders Kabarettabende im Wiener Theater Vindobona regelmässig ausverkauft. Dabei hat er vor rund zehn Jahren mit einem höchst konventionellen Programm angefangen. Ein Gemisch aus Wortverdrehungen und Politikerschelte. Ende der achtziger Jahre war ihm das dann zu wenig. In einem Programm fing er an, «von sich zu erzählen», wie er in einem Bauernhof in Niederösterreich aufgewachsen ist, wie sein Vater, Bauer von Beruf, ihm gesagt habe, er müsse Künstler werden, und wie er sich als zehnjähriger standhaft dagegen gewehrt habe: «Babba, die sterben so früh. Mozart, Schwab, Horvath!». Da habe ihm der Vater einen schwarzen Rollkragenpullover übergezogen und ihn fortgeschickt.

v. l.: Josef Hader, Alfred Dorfer

Vom unbekannten jungen Filmschulabsolventen Paul Harather wurde er angefragt, ob sich «Indien» nicht verfilmen liesse. Es liess. In den beiden Hauptrollen Hader und Dorfer. Hader hat sich für die Rolle einen Bauch angefressen, während alle drei am Drehbuch schrieben. Neue Pointen wurden eingebaut, an den Dialogen gefeilt, und Stränge, die im Stück erst angelegt waren, wurden für den Film auf den Punkt gebracht.

Nun legt der Film nach fünfzig Minuten noch einen Gang zu. Im Sonnenaufgang, zu indischen Sitarklängen aus dem Autoradio, tanzen Fellner und Bösel in der niederösterreichischen Landschaft, zwischen Hochspannungsmasten und Bohrtürmen. Plötzlich bricht Fellner mit schmerzverzehrtem Gesicht zusammen. Im Krankenhaus diagnostiziert der Arzt Hodenkrebs. Noch zwei Wochen zu leben. Der Film wird existentiell. Die Spiesserfreundschaft sieht sich plötzlich mit den letzten Dingen konfrontiert: Krankheit, Tod und das Leben danach. Fellner, der immer von Indien träumte, tröstet sich vorerst mit der Wiedergeburt. Aber einmal, bei einem Besuch in Bösels Einfamilienhaus, bricht es aus ihm heraus: «Warum gerade ich? Warum nicht du, du Sau?» schreit er Bösel an.

Der ist der einzige, der Fellner im Krankenhaus noch besucht, und der ihm die letzten Wünsche erfüllt. Dem Film geht dabei der Witz nicht aus, und am Schluss ist dem Zuschauer das Duo Bösel und Fellner richtig ans Herz gewachsen. Hader und Dorfer, das sind zwei wie Laurel und Hardy. ■

The Perez Family

Regie: Mira Nair
USA 1994

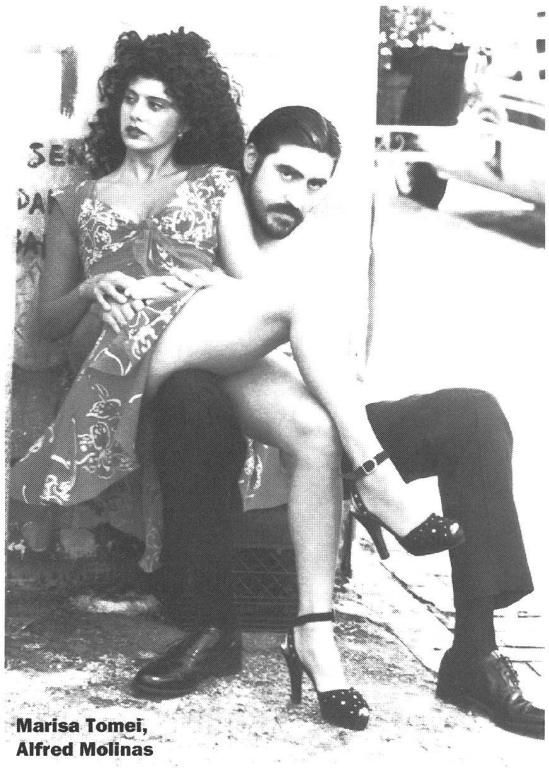
Pierre Lachat

Kubas Nöte mit seinem übermächtigen Nachbarn im Norden sind gut hundertjährig. Die Insel im unmittelbaren Einzugsgebiet der USA ist zu selbständig, um abhängig, und zu abhängig, um selbständig zu sein. Die Diktatoren, ob Batista oder Castro, die verhängnisvolle Politik der Einmischung unter sämtlichen Präsidenten im Weissen Haus sind nur die Folgen dieser undankbaren Lage.

Zu diesen Folgen gehören auch die Flüchtlinge, die immer wieder nach Florida emigrieren. Sie sind in den USA bald willkommen – und es wird ihnen (ansatzweise) geholfen –, bald werden sie für die Zwecke der Mächtigen beider Staaten missbraucht. Gerade derzeit gilt ja eine Art Stillhalteabkommen, das die Emigration auf höchst fragwürdig Weise kontingentiert.

Mira Nair erzählt in ihrem Film, wie es einigen Kubaflüchtlingen der achtziger Jahre ergangen sein mag: Zwischen einer Heimat, die Ausreisewillige entweder einsperrt oder plötzlich ausschafft, und einem unzuverlässigen Exilland, das sie (wenn überhaupt) mit viel Wenn und Aber und nicht ohne eigennützige Hintergedanken aufnimmt. Die indische Regisseurin, deren «Salaam Bombay!» (1988) um die Welt gegangen ist, tut es auf ebenso bedenkenswerte wie bedenkliche Art. Gewiss, ihre Schilderung der Situation der Emigrantinnen und Emigranten (schlechthin) ist lebhaft und anschaulich. Man bekommt ein Gefühl für die fundamentalen Gedanken der Eingereisten: «Vorgestellt haben wir's uns eigentlich ganz anders – aber dürfen wir das jetzt noch sagen?» Und man bekommt ein Gefühl für das Geworfensein in undurchsichtige Verhältnisse und in ein fragwürdiges Milieu, dem etwa Kriminalität und Prostitution alles andere als fremd sind. Man begreift, wie rasch sich die Solidarität aufbraucht zwischen den wenigen, die bestehen, und den zahlreichen, die auf der Strecke bleiben oder unter die Räder geraten.

Dorita Perez, die dann Dottie heisst (Marisa Tomei), ist die Unpolitische. Sie hat sich als Prostituierte durchgeschlagen. Halb wandert sie vor lauter Verehrung für Elvis Presley und John Wayne aus, halb wird sie als Unerwünschte abgeschoben. Doch plant sie, sich zu bessern, vorausgesetzt, die Umstände lassen einen Wandel zu. Wenn nicht, bleibt eben alles beim alten.



Marisa Tomei, Alfred Molinas

Juan Raul Perez (Alfred Molinas) sass als Dissident Jahre im Gefängnis. Statt sich enteignen zu lassen, hat er seine Plantagen lieber niedergebrannt. Seine Frau Carmela (Anjelica Huston) hat schon Jahre zuvor in Florida leidlich Fuss gefasst. Neuerdings erwägt sie sogar eine Liebschaft mit dem wackeren FBI-Agenten Pirelli (Chazz Palminteri). Sie glaubt nicht mehr daran, dass ihr Mann noch wird ausreisen dürfen oder wollen. Doch dann steht er plötzlich vor ihrer Tür.

Diese Episoden wirken wohl typisch und sinnfällig und oft farbig, witzig und gescheit. So auch eine, in der sich mehrere Emigranten, die alle Perez heissen, zu einer Scheinfamilie zusammenschliessen, da Familien bevorzugt behandelt werden. Und doch ist das wenigste im Film geeignet, den politischen, historischen und sozialen Hintergrund zu erhellen. Wie es gekommen ist, dass die Menschen zu Versatz- und Verschleissmaterial einander befehdender Ideologien und Bürokratien werden, bleibt eine praktisch ungestellte Frage. Nicht einmal Castro wird nachhaltig kritisiert, geschweige denn seine Widersacher. Revolution und Vorrevolutiuon, die Schweinebucht-Invasion und überhaupt der durch und durch unbewältigte Kalte Krieg scheinen nur noch Daten in einem Geschichtsbuch zu sein. Mira Nair könnte von beliebigen anderen Emigrantinnen und Emigranten erzählen. Sie wählt diejenigen aus Kuba offensichtlich darum, weil sie bisher kaum auf der Leinwand vorgekommen sind.

Etwas Politik und etwas menschliches Drama, aber von beidem nur ein wenig: Diese Marktformel schränkt «The Perez Family» ein. Bester Garant gegen jeden umsatzwidrigen Exzess ist das Ausweichen ins Sentimentale, das gegen Schluss hin (wie in «Salaam Bombay!») überhand nimmt: Dann, wenn es um die Frage nach dem Wieder- oder Nichtwiederverknüpfen aufgelöster oder zerrissener Bindungen geht. Von der (heiligen) Familie kann halt das amerikanische Kino leider nur selten ohne Duselei sprechen. ■

Martha

Regie: Rainer Werner Fassbinder
BRD 1973

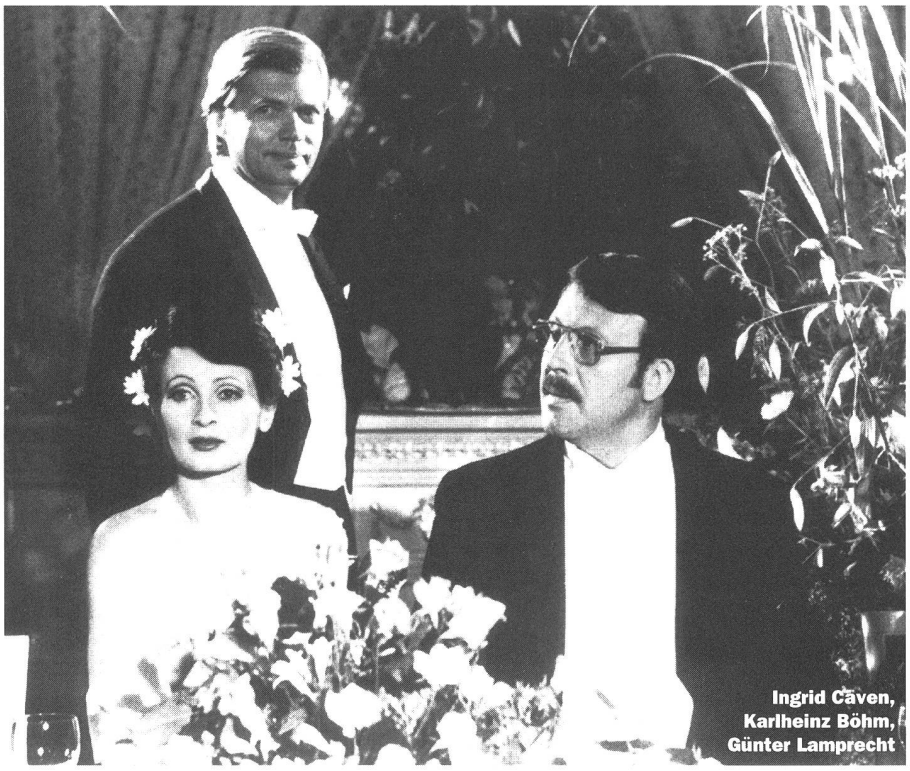
Dominik Slappnig

Als höchsten Beweis der Liebe verlangt er von ihr, dass sie das Haus nicht mehr verlässt. Jede halbwegs normale Frau würde bei dieser Forderung das Haus für immer verlassen. Als Martha das Haus endlich schreiend verlässt, ist es zu spät.

1973 dreht Rainer Werner Fassbinder «Martha». Er ist 28jährig, und «Martha» ist sein sechzehnter Film. Dabei nicht eingerechnet ist «Fontane Effi Briest», dessen Dreharbeiten er im September 1972 begonnen hat, aber einen Monat später wegen der schweren Erkrankung von Wolfgang Schenck, dem Darsteller des Barons Geert von Innstetten, für ein Jahr unterbrechen musste. Um Zeit auszufüllen, dreht Fassbinder von Januar bis März 1973 für den Westdeutschen Rundfunk die zweiteilige Fernsehserie «Welt am Draht». Im Mai den Film «Nora Helmer». Im Sommer dann, für das Budget von 500'000 Mark und auf 16-mm-Umkehrfilm «Martha», wieder für den WDR. Im Frühherbst macht er ausserdem den Spielfilm «Angst essen Seele auf», in dem er auch selber spielt. Im Oktober nimmt er die Dreharbeiten zu «Fontane Effi Briest» wieder auf und beendet den Film im November. 1973 ist ein ganz normales Jahr im Leben des Rainer Werner Fassbinder...

Fassbinder ist Zeit seines Lebens besessen von der Arbeit. Geboren am 31. Mai 1945 in Bad Wörishofen in Bayern, der Vater Arzt, die Mutter Übersetzerin. Nach der frühen Scheidung der Eltern lebt Fassbinder bei der Mutter in München. Er verlässt das Gymnasium 1963 ohne Abschluss, nimmt Schauspielunterricht, schreibt eigene Stükke, gründet eine alternative Theaterbühne und macht erste Filme. Schon im November 1969 wird seine Arbeit in Bremen mit einer Retrospektive gewürdigt. Seine aussergewöhnliche Produktivität macht ihn in den folgenden Jahren neben Wenders, Herzog, Schlöndorff und Kluge zur prägenden Persönlichkeit des *Neuen Deutschen Films.* Seine Werke werden vielfach ausgezeichnet und weltweit gezeigt. Am 10. Juni 1982 wird Fassbinder tot in seiner Münchner Wohnung aufgefunden. Seine letzten Filme sind «Lili Marleen» (1980), «Lola», «Theater in Trance», «Die Sehnsucht der Veronika Voss» (alle 1981). «Querelle – Ein Pakt mit dem Teufel» (1982) ist sein 43. Film (Mehr über Fassbinder in ZOOM 4/92: «Rainer Werner Fassbinder: Immer diese Sehnsucht nach der Liebe...»).

«Martha», obwohl 1973 gedreht, kommt wegen rechtlichen Streitereien nicht ins Kino und wird erst 1994 in Venedig gezeigt. Weil die Geschichte des Films Ähnlichkeiten mit der Erzählung «Für den Rest des Lebens» des amerikanischen Schriftstellers Cornell Woolrich aufweist, verfügte der Amerikaner die Sperrung des Films. 1974 kann «Martha» einzig im deutschen Fernsehen ausgestrahlt werden. Das ist zu wenig für einen Film von diesem Format. Anlässlich Fassbinders 50. Geburtstags bringt der Zürcher Verleih Filmcooperative «Martha» in einer vom Kameramann Michael Ballhaus farblich restaurierten Kopie endlich in die Schweizer Kinos. Ballhaus hat unterdessen in Hollywood Karriere gemacht. In einem Interview erinnert er sich an «Martha»: «Eine Kamerabewegung mag ich besonders. Es ist die erste Begegnung zwischen Helmut und Martha im Hof der deutschen Botschaft in Rom. Ich hatte mir vorgestellt, dass diese Szene sich für den Zuschauer ganz stark einprägen müsste, weil Helmut erst nach 15 Minuten wieder auftritt, und ich schlug Fassbinder vor, eine Fahrt auf Martha zu machen, die auf ihr dreht und



Ingrid Caven, Karlheinz Böhm, Günter Lamprecht

Rainer Werner Fassbinder, Margrit Carstensen, Karlheinz Böhm

Helmut ins Bild bringt. Er steigerte diesen Vorschlag und sagte, dann solle ich auch wirklich ganz um beide herumfahren, während sie aufeinander zugehen und aneinander vorbei. Das war schwierig, aber auch ungewöhnlich schön».

Im Film besucht die 31jährige Martha (Margrit Carstensen) mit ihrem Vater Rom. Dieser bricht auf der Spanischen Treppe zusammen und stirbt an einem Herzversagen. Unmittelbar nach dem Verlust ihres Vaters trifft Martha vor der deutschen Botschaft ihren zukünftigen Ehemann Helmut (Karlheinz Böhm). Sie redet sich Liebe ein, die beiden heiraten. Doch die Ehe entwickelt sich zum Alptraum. Helmut erzieht sie nach seinen Prinzipien, Martha begibt sich freiwillig immer weiter in die Abhängigkeit.

Das fängt bereits am ersten Morgen ihrer Hochzeitsferien an, die sie in Italien am Meer verbringen. Martha freut sich auf Kaffee. Helmut hat für beide Tee bestellt. Martha zündet sich eine Zigarette an, Helmut denkt laut, dass es für sie besser wäre, weniger zu rauchen. Martha legt sich in den Schatten und will, dass er sie eincremt. Helmut meint, dass ihr braune Haut besser stehe. Da legt sie sich in die pralle Sonne und schläft ein. In der nächsten Szene liegt Martha völlig nackt und total verbrannt auf den weissen Laken ihres Hotelbettes. Sie leidet, und Helmut ist zufrieden. Er beugt sich über sie und kratzt über ihre rote Haut. Er ist erregt. Er wird sie lieben, doch das sieht der Zuschauer nicht mehr.

«Martha» ist ein Horrorfilm. Er erzählt vom alltäglichen Schrecken einer gestörten Beziehung. Von jenem grotesken Dressurakt, den Helmut und Martha hartnäckig mit Liebe bezeichnen. Zärtliche Berührungen gibt es zwischen ihnen keine, ihre Gespräche sind reine Scheingefechte. Martha, die darunter leidet, kann sich auch nicht ihrer besten Freundin Marianne anvertrauen. Sie sagt nicht, dass sie in ihrer Ehe unglücklich ist, geschweige denn erzählt sie von den seltsamen Sexualpraktiken ihres Mannes. Sie kann den Horror nicht selber beenden, weil sie ihm verfallen ist. Martha ist eine Masochistin.

Die Demütigungen nehmen zu. Helmut lässt das Telefon abmontieren, damit sie nicht mehr mit ihrer Freundin spricht und sich «ganz auf ihn konzentrieren» kann. Helmut schenkt ihr ein Buch über Staudammtechnik, damit er sich «mit ihr unterhalten» kann. Und er schenkt ihr eine Langspielplatte: Als er hört, dass sie Donizettis «Lucia di Lammermoor» aufgelegt hat, schreit er:«Aber Martha, das ist doch gar keine Musik. Schleim ist das, Schleim!» und bringt ihr Madrigale von Orlando di Lasso. Wenn er von nun an nach Hause kommt, kontrolliert er, welche Platte auf dem Teller liegt.

In «Martha» gleicht die bürgerliche Ehe einer Hölle. Einem Schlachtfeld aus Unterdrückung und Abhängigkeit. Die Personen finden Erfüllung in der Verstümmelung. Um dieses Klima ins Bild zu übertragen, haben Fassbinder und sein Kameramann Ballhaus die Räume förmlich enger und enger werden lassen. Kamera, Möbel, Wände und Darsteller scheinen näher und näher zu rücken. Daraus entsteht die paranoide Stimmung, die Martha endlich vor Helmut fliehen lässt. Sie verunfallt mit einem Auto, weil sie meint, er würde sie verfolgen. Als Martha im Krankenhaus wieder zu sich kommt, ist sie gelähmt. Erst jetzt, in der totalen Abhängigkeit, hat sie ihre geheime Erfüllung gefunden. Dazu Rainer Werner Fassbinder 1974 in einem Gespräch mit der Schauspielerin Margrit Carstensen: «Die meisten Männer können nicht so perfekt unterdrücken wie die Frauen es gerne hätten. Martha ist auf der Welt, um einsam zu sein, oder um sich unterdrücken zu lassen. Und das, was dazwischen liegt, dass sich die meisten Menschen arrangieren, das kann Martha nicht. Einsam zu leben, oder sich unterdrücken zu lassen zum Vergnügen, das bleibt den Frauen als Alternative.»

Am Schluss holt Helmut Martha in der Klinik ab. Er schiebt sie im Rollstuhl vor sich her, beugt sich zu ihr herunter und sagt: «Jetzt, Martha, gehörst du mir

Karlheinz Böhm, Margrit Carstensen

ganz allein». Die beiden werden bestimmt viel Spass zusammen haben. Das Haus jedenfalls wird Martha nicht mehr so schnell verlassen. ■

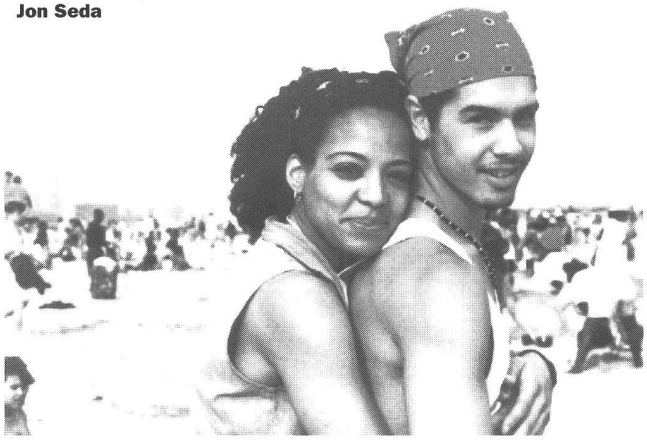
I Like It Like That

Regie: Darnell Martin
USA 1995

Stephan Rothlin

Der New Yorker Stadtteil Bronx ist in einem Punkt auch für eine Stadt wie Zürich ein Vorbild: Die neue Konzeption seines Zoos erlaubt es vielen Tieren, sich in freier Bahn zu bewegen, während die Menschen diese von verschiedenen «Käfigen» aus anschauen. Das Bild eines erweiterten Zoos fällt einem allerdings auch in der Analyse des sozialen Geflechts der Bronx ein. Auch hier scheint den Leuten – besonders Afro-Amerikanerinnen und -Amerikanern –, nichts anderes übrig zu bleiben, als sich gewissermassen in den Käfigen von zerrissenen Familien, Analphabetismus, Drogen und Kriminaltät hin und her zu bewegen. Ein schwacher Lichtblick bilden die *Affirmative action*-Programme, welche es sich zum Ziel gesetzt haben, durch Quotenregelungen benachteiligten Minderheiten Zugang zu Bildung und Karriere zu verschaffen. Allerdings kritisieren momentan die Republikaner scharf diese Hilfsprogramme.

Mit ihrem Film «I Like It Like That» setzt Darnell Martin originelle Gegenakzente zu diesem bekannten düsteren Bild der Bronx, die sie aus eigener Erfahrung kennt, weil sie dort aufgewachsen ist. Mit umwerfender Vitalität und manchmal atemberaubendem Tempo erzählt sie die Geschichte eines afropuertorikanischen Paares. Nach zehnjähriger Ehe scheint alles darauf hinzudeuten, dass Chino Linares (Jon Seda) und seine Frau Lisette (Lauren Vélez) sich immer mehr auseinanderleben und ihre drei Kinder – Little Chino, Minnie, Pee Wee – sich selber überlassen werden. Chino kommt ins Gefängnis, weil er für Lisette eine Stereoanlage stehlen wollte. Er fühlt sich nicht nur in finanzieller Hinsicht als Versager – auch sexuell zweifelt er daran, seine Frau wirklich zu befriedigen. Sie allerdings lässt sich von den Schwierigkeiten nicht ins Bockshorn jagen. Sie weigert sich, von der Fürsorge abhängig zu werden, und schafft es, in der Firma eines auf die Produktion von Latino-Musik spezialisierten «Lamborghini-Typs» angestellt zu werden, der von seiner Angestellten auch sexuelle Verfügbarkeit erwartet. Im Gerede des Quartiers wird Chino schliesslich zum Gehörnten – seine Frau gehe fremd –, und es wird ihm in die Schuhe geschoben, mit Lisettes Nebenbuhlerin Magdalena (Lisa Vidal) einen Sohn gezeugt zu haben. Dieses Gerücht veranlasst den wohlhabenden Vater von Magdalena, die Kaution zu zahlen, um Chino aus dem Gefängnis zu holen. Nach der Freilassung findet Chino sich nur schwer in der gewohnten Umgebung zurecht, und beginnt tatsächlich zu glauben, dass ihn seine Frau betrüge. Doch nach und nach wird deutlich, dass die Zweifel an der eigenen (sexuellen) Ausstrahlung das Paar dazu gedrängt hat, ausserhalb der Ehe Selbstbestätigung zu finden.



Lauren Vélez, Jon Seda

Faszinierend an Darnell Martins Film sind nicht zuletzt die genau beobachteten Details: Wie etwa Little Chino mit einem Spielzeug auf dem Sofa spielt – und plötzlich wird seiner Mutter in einer grossen Depression klar, dass sie für die ganze Familie Verantwortung trägt. Und so schafft sie es am Schluss, Chino deutlich zu machen, wie egoistisch sein Handeln bestimmt war. Es ist erstaunlich, wie natürlich und glaubwürdig zum Ausdruck kommt, wie es beiden Partnern gelingt, sich von den Selbstzweifeln und dem Egotrip zu lösen. Darnell Martin forderte ihre Schauspielerinnen und Schauspieler heraus, eigene Ideen in ihre Rollen einzubringen. Rita Moreno, brillant als enttäuschte Schwiegermutter von Chino, bezeichnete das Team als die schillerndste Gruppe, in der sie je gespielt habe. Entsprechend frisch und spontan wirkt denn auch der ganze Film.

Lisette bittet nicht den Staat oder andere Leute, ihre Familie aus dem ganzen Schlamassel und dem Getto zu befreien. In sich selber findet sie *chutzpah* – ein beliebtes Wort im New Yorker Slang, um jenes unerschütterliche Selbstvertrauen zu bezeichnen, das in scheinbar aussichtslosen Situationen Kreativität und Energien freisetzt. Indem sie beruflich Erfolg hat und erlebt, dass sie begehrt und gebraucht wird, entdeckt sie Selbstwert, Würde und die Kraft, die verfahrene Siuation mit Mann und Kindern zu bewältigen. Auch wenn sie betet, dispensiert sie sich nicht davon, selber etwas zu tun. Man mag hier kritisch einwenden, dass ein für die US-amerikanische Gesellschaft typisches Muster der Religion bemüht wird: Gott wird eingeschaltet, wo man Erfolg in Beruf oder in der Partnerschaft erwartet. Vielleicht illustrieren jedoch ihr Beten und ihr erfolgreicher Überlebenskampf, dass Gott ihr tatsächlich hilft, «wenn sie sich selber hilft», d.h. wenn sie sich trotz allem die Kraft einer Veränderung zutraut. ■

Tank Girl

Regie: Rachel Talalay
USA 1995

Michel Bodmer

Man schreibt das Jahr 2033. Ein Komet hat die Erde gestreift und buchstäblich verwüstet. Wasser ist das kostbarste Gut, und das Kartell *Water and Power* (kurz: WP) unter dem Kommando des fiesen Kesslee (Malcolm Mc Dowell) verteidigt sein Monopol skrupellos. Doch mysteriöse Wesen, «Rippers» genannt, verüben blutige Anschläge auf die WP-Mannschaften, und versprengte Aufmüpfige versuchen, an die verbleibenden fünf Prozent der Wasservorräte heranzukommen. Rebecca Buck (Lori Petty – «Point Break», «A League of Their Own») und ihre rebellischen Genossen werden von einem WP-Kommando überfallen. Rebeccas Freund wird ermordet, sie selber verschleppt.

Rebecca bleibt dennoch rotzfrech und lässt sich von Kesslee nicht für die WP einspannen; daran ändert auch Zwangsarbeit und Folter nichts. Also schickt Kesslee die junge Frau als Köder in das mutmassliche Versteck der mörderischen «Rippers». Aber diese massakrieren nur die WP-Leute; Rebecca überlebt und erhält Schützenhilfe von einer entflohenen WP-Mechanikerin. Mit einem geklauten Tank und einem Jet der WP machen sie sich zu «Tank Girl» und «Jet Girl». Um Rebeccas kindliche Ex-Mitbewohnerin Sam aus einem Luxus-Bordell zu retten, inszenieren sie dort eine absurde *song-and-dance*-Nummer zu Cole Porters «Let's Do It». Doch der Plan misslingt, denn Kesslee schnappt ihnen Sam wieder weg. Die Girls suchen Hilfe bei den «Rippers», künstlichen Mischwesen aus Männern und Känguruhs, die einst als perfekte Soldaten geschaffen wurden. Nachdem «Tank Girl» und «Jet Girl» sich bewiesen haben, werden sie von den bizarren, aber kumpelhaften «Rippers» aufgenommen.

Die Comic-Figur «Tank Girl» wurde 1988 von den jungen Briten Jamie Hewlett (Zeichnungen) und Alan Martin (Text) als Parodie auf die klassischen Superhelden geschaffen (wie zuvor Eastman und Lairds «Teenage Mutant Ninja Turtles») und geriet dann selbst zum Anti-Idol. Anarcho-Punk-Ästhetik, «Mad Max»-mässige Szenerien und Figuren, Vulgärwitz, sorglose Gewalt und ein gerüttelt Mass an Sex, der die Sodomie streift (Stichwort: Känguruhmenschen) – Hewlett und Martin bürsten alles gegen den Strich, sogar den eigenen Stil: Frech und frisch, aber auch ruppig und schamlos säuft und klaut, flucht und furzt, vögelt und knallt sich «Tank Girl» in den postfeministischen, postliterarischen Comics durch eine *anything-goes*-Postzivilisation, ohne sich um lineare Erzählweise, Realismus oder auch nur Kausalität zu scheren.

Lori Petty

Für die Filmfassung unter der Regie von Rachel Talalay, die unter anderem Filme von John Waters produziert hat, wurde das Underground-Spektakel gemildert und gestriegelt. Denn «Tank Girl» soll nun für biedere Backfische als emanzipatorisches Vorbild herhalten können, und Merchandising ist auch angesagt. Star in spe Lori Petty über ihre Rolle: «An 'Tank Girl' ist toll, dass sie sagen kann, was sie will, gehen, wohin sie will, vögeln, wen sie will – weil sie zurückhaltend und stolz und sexy zugleich sein kann.» Mag ja sein, dass auch weibliche Teenager «ihren» Terminator brauchen; immerhin bietet Tank Girl eine freche Schnauze, Madonna-hafte Selbstsicherheit und sexuelle Aggressivität, ist hip und cool. Mit Ice-T als maulendes Ex-Cop-Känguruh und Iggy Pop als pädophiler Freier, mit eingestreuten Comic-Clips und Cartoon-Szenen à la «Natural Born Killers» und einem frauenlastigen Rock-Soundtrack ist Rachel Talalays Film gewiss am Kult-Puls der MTV-Generation, und «Tank Girl» tritt vermutlich ihren Siegeszug an. Auf der Strecke bleiben (neben ungezählten WP-Schergen) bloss Emotion und Psychologie. ■

La fille de D'Artagnan

Regie: Bertrand Tavernier
Frankreich 1994

Matthias Rüttimann

Sie reiten wieder. Unverwüstlich. Treue Action-Heroen der Filmgeschichte. Von keinem noch so schlampigen Remake zu Fall gebracht, haben sie Klassiker, B-Movies, Serien, Fortsetzungen, Parodien unbeschadet überstanden, erfolgreich und kassenklingelnd. Ein Filmgenre haben sie begründet. In Frankreich besann man sich ihrer, der «eigenen» Helden, nachdem die Filmindustrie unter GATT-Bestimmungen und dem amerikanischen Kinoimperialismus in die Bredouille geraten war. Mit Triumph (1,5 Millionen Besucherinnen und Besucher verzeichneten die französischen Kinos bereits wenige Wochen nach dem Start des Films) kehrten sie nach Paris zurück, wo sie einst unter der Federführung von Alexander Dumas ihren Anfang genommen hatten: die drei Musketiere.

Kein geringerer als Bertrand Tavernier sah sich berufen, das Erfolgsrezept der Mantel- und Degenfilme zu mobilisieren, um der bedrängten Filmnation zu Hilfe zu eilen. Als Regisseur war zunächst Riccardo Freda vorgesehen. Einen von der alten Garde also, der vor allem in den fünfziger und sechziger Jahren zahlreiche Abenteuersagen, Mantel-und-Degen-Filme und Antik- Abenteuer realisiert hat – darunter «Il figlio D'Artagnan» (Italien 1949). Ihm ist der Einfall zu verdanken, dem berühmten Anführer der Musketiere D'Artagnan, eine Tochter unterzuschieben. Eine Idee, der man in Dumas Romanen ebenso vergeblich nachspürt wie in deren zahllosen Verfilmungen.

D'Artagnan hat also eine Tochter namens Eloise. Aus begreiflichen Gründen, kennt man die romantische Abenteuerlust dieses Haudegens von einem Vater, ist sie klösterlicher Obhut anvertraut. Behütet reift das Früchtchen heran, bis eines Nachts die ganze Roheit dieses «Zeitalters der Vernunft» mit Gewalt in die klösterliche Idylle einbricht und ein gezielter Degenstich die Äbtissin vom irdischen Leben befreit. Um solche Welterfahrung reicher, besinnt sich Eloise D'Artagnan ihrer Herkunft und schlägt sich, dem Ruf ihres Vaters alle Ehre erweisend, nach Paris durch.

Sophie Marceau

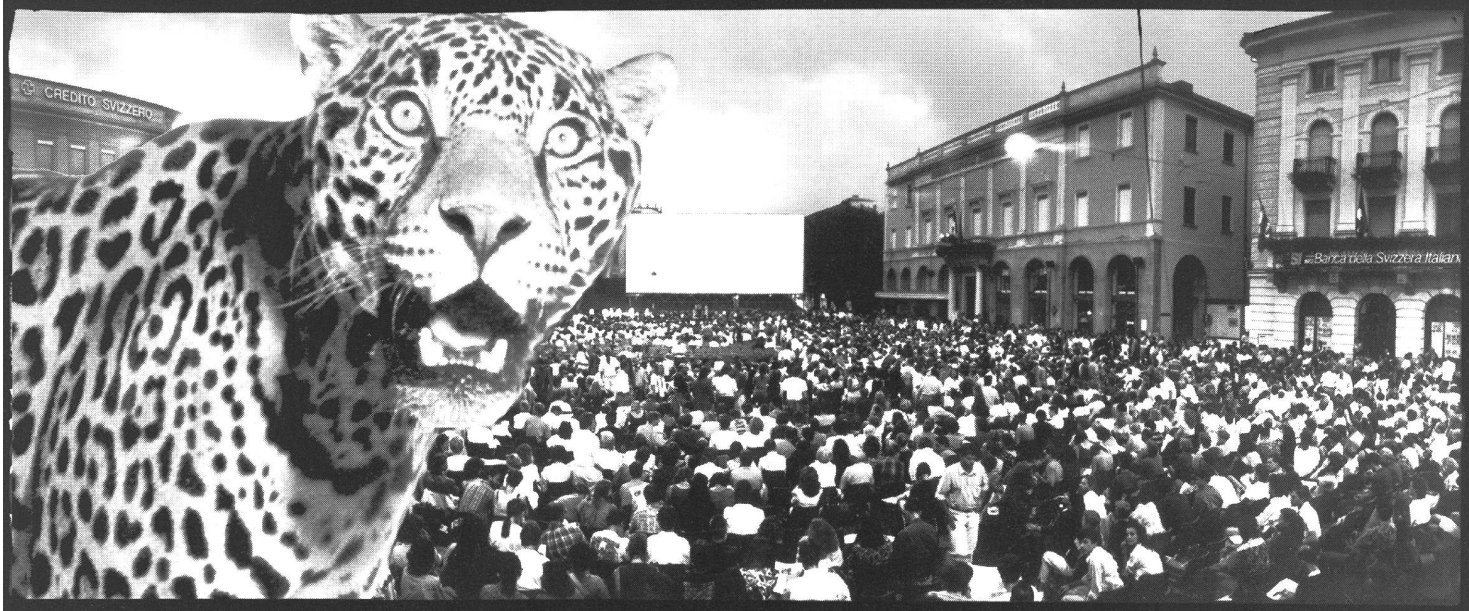
Da residiert der berühmte Vater, den die Tochter, von Schergen des Kardinals und Avancen eines Liebhabers zugleich bedrängt, zum Rachefeldzug gegen die schändlichen Klosterstürmer auffordert. Der Held, mittlerweile nicht nur seines Ranges, sondern auch seiner Jugend verlustig gegangen, lässt sich schwer bewegen. Eloise hat jedoch das Feuer der D'Artagnans geerbt und heizt dem hüftlahmen Recken wie auch den weiteren Ereignissen nach Kräften ein, so dass schliesslich alle Versatzstücke des Genres ordentlich zusammenkommen, eine staatsgefährdende Verschwörung aufgedeckt wird und die Musketiere trotz Altersgebrechen zur Rettung Frankreichs ausziehen.

Noch vor Drehbeginn ist der altgediente Freda krankheitsbedingt auf der Strecke geblieben und Tavernier – der auch am Buch mitgearbeitet hat – persönlich in die Bresche gesprungen. Überraschend sicher und selbstlos stellt sich der honorable Regisseur den Forderungen des Genres und erfüllt sie mit Bravour. Die obligaten Fechtszenen und Raufereien gehen fröhlich und augenzwinkernd über die Bühne. Um die Helden braucht einem keine Sekunde bange zu sein, und die Bestrafung der Bösewichte ist so sicher, wie das Ende des Films naht. Jede Realität bleibt streng ausgeschlossen – was schon der Filmtheoretiker Siegfried Kracauer dem Genres vorgeworfen hat. Unvoreingenommene Zuschauerinnen und Zuschauer hat die Künstlichkeit allerdings keineswegs zu stören, sie erhöht – wie auch die Typisierung der Figuren – bloss das Vergnügen. Philippe Noiret läuft als altersgeplagter D'Artagnan zu Höchstform auf, wenn es auch gemäss eigener Aussage sein letzter Action-Film gewesen sein soll. Sophie Marceau führt den Degen als dessen Tochter so frivol, als hätte sie nichts anderes gelernt. Die drei Musketiere Athos (Jean-Luc Bideau), Porthos (Raoul Billerey) und Aramis (Sami Frey) sind so überheblich, verfressen und galant wie eh und je. Und als Kardinal Mazarin parodiert Luigi Proietti genüsslich italienisches Politikverständnis.

«La fille de D'Artagnan» ist ein romantischer Abenteuerfilm von altem Schrot und Korn. Nicht mehr – gewiss aber auch nicht weniger – erwarte man, selbst wenn ein Regisseur wie Bertrand Tavernier, der dieses Jahr mit dem Goldenen Bären für «L'âppat» (Der Lockvogel) ausgezeichnet wurde, hinter der Verfilmung eines solchen Stoffes steht. ■

ZOOM-LeserInnen-Wettbewerb 1995

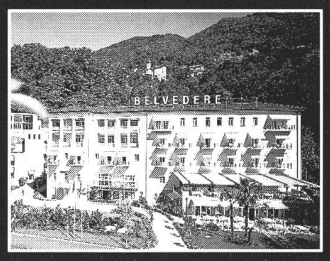
Gewinnen Sie eine Begegnung mit den Leoparden von Locarno



ZOOM verwöhnt Sie auch dieses Jahr mit zwei unvergesslichen Filmtagen und -nächten im Tessin.

Sie brauchen bloss den untenstehenden Coupon auszufüllen. **Wenn Sie gewinnen, fahren Sie mit einer Begleitperson vom Freitag, dem 11. August, bis Sonntag, dem 13. August 1995,** an das 48. Internationale Filmfestival von Locarno.

Als Hauptpreis winkt Ihnen ein Eintrittspass für das ganze Wochenende, die Bahnfahrt von Ihrem Wohnort nach Locarno retour und – selbstverständlich – zwei Übernachtungen mit Frühstück für zwei Personen im renommierten HOTEL BELVEDERE. Dort werden Sie von Vertretern der ZOOM-Redaktion zu einem Begrüssungs-Apéro empfangen. Reservieren Sie sich also jetzt schon die Daten und freuen Sie sich auf die Leoparden von Locarno.



BELVEDERE
HOTEL BELVEDERE LOCARNO

☐ **Ich nehme am Wettbewerb teil und bestelle ein ZOOM-Jahresabonnement** für Fr. 72.– (als StudentIn/MittelschülerIn/Lehrling mit Kopie der «Legi» Fr 59.–) plus Versandkosten und MWST.

☐ **Ich nehme am Wettbewerb teil und schenke ein ZOOM-Jahresabonnement** für Fr. 72.– (als StudentIn/MittelschülerIn/Lehrling mit Kopie der «Legi» Fr 59.–) plus Versandkosten und MWST.

Die/Der Beschenkte:

Name/Vorname _____

Strasse,Nr. _____

PLZ, Ort _____

☐ Ich möchte nur am Wettbewerb teilnehmen

Meine Adresse:

Name/Vorname: _____

Strasse/Nr.: _____

PLZ, Ort: _____

Telefon: _____

Unterschrift:

Senden Sie den Coupon an:
ZOOM-Zeitschrift für Film, Postfach 147, 8027 Zürich.
Einsendeschluss ist der 22. Juni 1995.

Die Teilnahme ist unabhängig von einer Abobestellung. Der/Die GewinnerIn wird telefonisch benachrichtigt. ZOOM-MitarbeiterInnen sind nicht teilnahmeberechtigt.