

Kritik

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Zoom : Zeitschrift für Film**

Band (Jahr): **47 (1995)**

Heft 10

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

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

Underground

Michel Bodmer

Regie: Emir Kusturica
Frankreich/Deutschland/Ungarn 1995

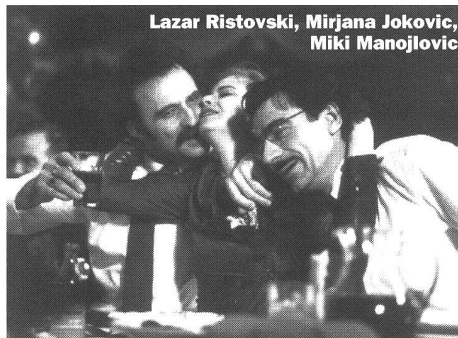
Es war einmal ein Stück namens «Es war einmal ein Land». Das hat sich 1975 der jugoslawische Dramatiker Dusan Kovacevic ausgedacht. Es handelt von einem Mann, der sich die Frau seines Herzens sichert, indem er seinen Rivalen im Keller versteckt hält und ihm weismacht, der Krieg sei nicht vorbei. Aus dieser Keimzelle liess der jugoslawische Ko-Autor und Regisseur Emir Kusturica in Hunderten von Drehtagen und für 20 Millionen Franken ein sechsständiges Filmwerk wuchern, das er dann auf gut drei Stunden zusammenschneidet und umtaufte in «Underground».

1941, im kriegsfernen Jugoslawien. Die beiden Freunde Marko (Miki Manojlovic) und Petar Popara, genannt Blacky (Lazar Ristovski), geniessen Wein, Weib und Gesang. Doch dann bombardieren die Deutschen Belgrad. Im Zoo, wo Markos naiver Bruder Ivan arbeitet, werden Gehege zerstört, Tiere getötet oder befreit. Blacky lässt sich nur widerstrebend vom Esstisch wegbomben. Auf dem Weg in den Keller gebiert seine Frau frühzeitig einen Sohn, Jovan, und stirbt.

Marko versteckt im Untergrund Flüchtlinge, die für die Partisanen Waffen herstellen sollen. Ivan (Slavko Stimac) hat einige Zootiere, darunter den Schimpansen Soni, hierhergerettet. An der Oberfläche widmen sich Marko und Blacky dem Guerillakrieg gegen die Nazi-besatzer.

1943. Blacky ist in die Schauspielerin Natalija (Mirjana Jokovic) verknallt und verschleppt sie aus einer deutschsprachigen Theateraufführung. Natalijas Beschützer, der Nazioffizier Franz (Ernst Stotzner), schwört Rache. Am Hochzeitsfest von Blacky und Natalija kommt es zu Spannungen, weil Marko ein Auge auf die Braut hat. Blacky wird von den Nazis gefasst und gefoltert; Marko boxt ihn raus und versteckt ihn im Untergrund. Über der Erde verführt Marko Natalija mit seinen «schönen Lügen»

1944. Die Alliierten bombardieren Belgrad. Der Friede bricht aus. Marko steigt unter Tito politisch auf. Er behält den blind loyalen Blacky und die andern im Keller und macht ihnen mit getürkten Radiomeldungen vor, es sei immer noch Krieg. Natalija macht bei dem Schwindel mit und geniess abwechselnd ihre zwei Männer. 15 Jahre lang währt Markos



Betrug. Die Leute im Untergrund arbeiten fleissig, bauen gar einen Panzer und erfreuen sich ihrer kargen Genüsse.

1961 feiert Blackys Sohn Jovan (Srdan Todorovic) im Keller Hochzeit. Natalija gesteht Blacky, dass sie ihn mit Marko betrogen hat. Blacky will Marko aus Rache zum Selbstmord zwingen, aber der zerschiesst sich statt dessen das Bein. Der Affe Soni sprengt mit dem Panzer die Mauern des Kellers. Blacky und Jovan fliehen an die Oberfläche und stolpern in die Dreharbeiten zu dem Film, den Marko zu Ehren des angeblich gefallenen Kriegshelden Blacky drehen lässt. Blacky meint, es sei tatsächlich noch Krieg, und schießt um sich. Jovans Braut Jelena ertränkt sich in einem Brunnen. Blacky will Jovan in der Donau schwimmen lehren. Jovan glaubt im Wasser Jelena zu sehen und ertrinkt. Blacky wird von der Grenzpolizei verschleppt. Marko sprengt Haus und Keller in die Luft und verschwindet, samt der «Geheimformel für Jugoslawien».

1991. Ivan ist in Deutschland und erfährt, dass Marko als Mörder und Wafenhändler von Interpol gesucht wird. Er kehrt heim durch ein unterirdisches

Strassennetz, das Europas Hauptstädte verbindet. In der zerstörten Heimat führt Blacky wieder Krieg, als Anführer einer beliebigen Splittergruppe, gegen die «Scheissfaschisten». Ivan sieht Marko und Natalija unter Beteiligung der UNO mit Waffen handeln. Er stellt Marko und prügelt ihn halb tot, trotz Markos Warnung vor der Sünde des Brudermords.

Im Glauben, Marko umgebracht zu haben, hängt Ivan sich auf. Aber Marko und Natalija leben noch. Blacky hört, zwei Profiteure seien gefasst worden, und ordnet deren Hinrichtung an. Zu spät erkennt er in den Leichen seine Freunde. Er hört Jovans Stimme aus dem Brunnen rufen und taucht ins Wasser. In der Tiefe sieht er seine Lieben von einst, unversehrt. Ans Flussufer gestiegen, feiern alle noch einmal Hochzeit. Das Uferstück mit der Festgesellschaft löst sich und treibt inselgleich auf den Fluss hinaus.

Emir Kusturica hat wie Joseph Heller in «Catch-22» und Dürrenmatt in seinem Aufsatz «Theaterprobleme» erkannt, dass unserer Zeit – und diesem Krieg – nur die Komödie beikommt. Die Tragödie, die sich in täglichen Zeitungs- und Fernsehberichten aus Bosnien darstellt, wird der Absurdität und totalen Sinnlosigkeit des Jugoslawienkonflikts nicht gerecht. Kusturica zufolge ist der Krieg in dieser Region seit Jahrtausenden eine «Naturkatastrophe». Alle Ethnien und Religionen, die hier je vorbeigezogen oder geblieben sind, haben untereinander periodisch Konflikte ausgefochten; wechselseitige Schuld und Rachegefühle schichten sich undurchschaubar übereinander und liegen zum beliebigen Hervorkramen bereit. Der Vielvölkerstaat Jugoslawien ist eine Fiktion, die nur durch Zwang (unter den Monarchien und den Stalinisten) oder durch Manipulation (die «schönen Lügen» Titos) existieren konnte. Der Versuch der Antinationalisten, zu denen auch Kusturica zählte, 1990 bei den freien Wahlen das heterogene Jugoslawien

nach dem Muster der Schweiz aufgrund eines Willensakts zu bewahren, scheitert kläglich; die nationalistischen Parteien siegen, und der Rest ist bekannt.

Kusturica stösst Presse, Publikum, Landsleute und Kollegen vor den Kopf, weil er nicht eindeutig Partei gegen Serbien ergreifen will. Er hat den Film denn auch mit seinem bewährten Team aus Serben, Kroaten und Bosniern produziert, mit seinem Stamm-Kameramann Viklo Filac und dem hervorragenden Ausstatter Kreka Kljakovic («Dom za vesanje»/Die Zeit der Zigeuner, 1989); die Musik schrieb Goran Bregovic («Dom za vesanje», «Arizona Dream», 1992); die Hauptrolle des verlogenen und manipulativen Politikers Marko spielt Miki Manojlovic («Otac na sluzbenom putu»/Papa ist auf Dienstreise, 1984), und Slavko Stimac («Sjecas li se Dolly Bell», 1981) gibt den unschuldigen Ivan. «Jugoslawien existiert heute noch. Ich habe den Film für das Publikum gemacht, ohne Rücksicht auf Rasse, Ethnie oder Religion; für alle. Ich habe für ein multikultu-

relles und multiethnisches Jugoslawien gekämpft. Wozu brauche ich ein multiethnisches Bosnien? Das hatten wir doch alles in Jugoslawien», meint Kusturica. Der Schluss des Films – die Harmonie der Toten – ist denn auch nicht zynisch zu verstehen. Blacky sagt zu Marko: «Ich kann verzeihen, aber nicht vergessen.» Ivan wendet sich zur Kamera: «Wir bauen auf. Wir erinnern uns an unser Land, mit Geschichten: Es war einmal...» Wehmut ja, Verzweiflung nein. «Ich hoffe, dass die Leute eine bessere Verwendung für jene Leidenschaft finden, mit der sie einander umgebracht haben, und dass sie Lösungen finden werden», erklärt der Regisseur auf die Frage nach der Zukunft seines Landes.

«Underground» ist mit seiner Überlänge und seiner streckenweise enormen visuellen Dichte und Hektik nicht nur übervoll an Eindrücken, sondern auch etwas ermüdend. Im Mittelteil hängt der Film durch und gewinnt gegen Schluss wieder an Tempo; es kann sein, dass die sechsstündige Fassung von Rhythmus

her ausgeglichener war. In der vorliegenden Form ist der Film trotz diesen Einwänden ein grosses Stück Kino, das alle Register des Mediums zieht, ungesehene Bilder von Fellinischer Qualität und Dimension anhäuft, überlebensgrosse Figuren von archetypischem Kaliber ins Feld führt und mit seinem überschäumenden Einfallsreichtum und seiner schmetternden Musik eine völlig eigene multistilistische Ebene erreicht, auf der Kitsch und Komik mit Gewaltszenen und Groteskerie problemlos koexistieren. Das Kolossalwerk «Underground» stellt eine Summa von Kusturicas bisherigem Schaffen dar, das in Cannes bereits mit einer Goldenen Palme und einem Regiepreis ausgezeichnet worden war. Der Regisseur selbst meint, nach diesem Film müsse er nun wieder bei Null anfangen. Ob man «Underground» als Ganzes nun mag oder nicht: Wer sich fortan filmisch mit dem Schicksal Jugoslawiens auseinandersetzen will, kommt am verdienten Gewinner der diesjährigen Goldenen Palme nicht vorbei. ■

Man God the Monster

Matthias Loretan

Regie: Sarajevo Group of Authors (SaGA)
Bosnien 1994

Als mit den Verhältnissen vertraute Filmemacher vor Ort hätten die Mitglieder der Sarajevo Group of Authors (SaGA) ihren Standortvorteil als Zulieferer von attraktivem Bildmaterial für die internationalen Medien nutzen können. Sie vermeiden in ihren Werken allerdings den Stil der journalistischen Reportage, weil sie darin den vereinnahmenden Gestus der Heimholung erkennen. Sie beschränken sich nicht darauf, die zerstörerischen Folgen des Krieges als spektakuläre Tatsachen abzubilden, den Krieg als ein Drama zwischen den militärischen Akteuren zu inszenieren. Die produktive Irritation, die von den meist kurzen und ungeschönten Filmen ausgeht, stammt von ihrer Konzentration auf die Alltagserfahrung im Krieg, von der Erzählperspektive der Zivilbevölkerung. Stilistisch liegt ihre Kraft in der Verschränkung der beiden Aspekte: Leben und Sterben in Sarajevo. Erst über die Lust am und die Liebe zum Leben gewinnen die SaGA-Autoren jene Einstellung, die die tödliche Realität des Krieges als einen Bruch, als einen Skandal erfahrbar werden lässt. In dieser schizophrenen Spannung aber wird zugleich die Hoffnung auf die Überwindung des Krieges konkret.

«Man God the Monster» ist eine Kompilation aus drei Beiträgen der SaGA. Im Webmuster dieses Gemeinschaftswerkes eröffnet sich eine Perspektive der Geschichte, die das Kriegsgrauen im Leben des Alltags anschaulich macht und zugleich die Option des Friedens in der Ästhetik des (zivilen) Widerstandes realisiert. Gegen journalistische Kurzzeitmodelle, die die Logik des Krieges fortschreiben, entdramatisiert die Erzähltechnik der SaGA-Leute die äusseren Ereignisse. Diese Distanzierung ermöglicht eine andere Wahrnehmung der Zeit: Neben der Herrschaft der Gegenwart können die Erinnerung der Vergangenheit und die Hoffnung auf eine menschlichere Zukunft Raum gewinnen. Der Frieden scheint auf als eine

Leistung menschlicher Kultur, als ein Prozess der Zivilgesellschaft vor Ort.

Menschen: In lyrischen Bildern zeichnet der Filmveteran Mirza Idrizovic Szenen des Alltags: Aus alten Filmen vor dem Krieg sucht er Ausschnitte unbeschwertem städtischen Lebens. Aus der Zeit während der Belagerung zeigt er übermütige Jugendliche beim Baden im Fluss. Die musikalische Untermalung gibt seinem Gang beim beschwerlichen und gefährlichen Wasserholen an einer weit entfernten Stelle etwas hymnisch Beschwingtes und poetisch Trotziges. Doch die Schönheit des Alltags ist zerbrechlich. Die traumatisierenden Bilder vom Granateneinschlag an der Wasserstelle erinnern schmerzlich daran. Eine Metapher für die Schutzlosigkeit der Kultur im Krieg wird als ein Leitmotiv dem Film vorangestellt: Mit Plastikfolien wird behelfsmässig die von einer Detonation zerborstene Scheibe geflickt, eine fast nur noch symbolische Grenze, gezogen zwischen einem mit Büchern überstellten Arbeitszimmer und der feindseligen Kälte draussen.

Godot: Und doch versuchen die Menschen, den öffentlichen Raum immer wieder zu behaupten. Der zweite Erzählstrang zeigt, wie Kulturschaffende in Zusammenarbeit mit der amerikanischen Feuilletonistin Susan Sontag versuchen, ihre Existenz in einer Theateraufführung gemeinsam zu deuten. Sie greifen auf ein Stück zurück, «Warten auf Godot» von Samuel Beckett, das jede explizite Sinnperspektive ausschlägt, ja in der exzentrischen Geschwätz-Banalität des Warten-Müssens die Absurdität menschlichen Daseins ergründet. Der Rückgriff auf den Klassiker des modernen Theaters kann als Weigerung gelesen werden, sich nur als Opfer eines sinnlosen Krieges auf dem Balkan zu verstehen. Die Situation der Belagerung von Sarajevo wird vielmehr zu einem Sinnbild für eine *condition humaine* des Nicht-Könnens, in der das Warten vielfach gebrochen und zugespitzt ist. Möglichkeiten

des Widerstandes immerhin tun sich auf in der Sprache, in der Kunst. Die Differenzen, die in der Arbeit an der existentiellen Verständigung zusammenfallen, macht der Film sichtbar an der Ungeerechtigkeit des Lebens, mit welcher die Härte des Krieges die einzelnen Schauspieler und ihre Lebenswelten trifft.

Das Monster: Der dritte Erzählstrang im Gewebe kultureller Verständigung besteht im Geständnis eines jungen Mannes, der mit schwacher Stimme davon berichtet, wie er moslemische Frauen vergewaltigte und wehrlose Menschen grausam tötete. Die Kamera vermeidet dabei jede demonstrative oder gar anklagende Gebärde. Die Fragen aus dem Off werden behutsam gestellt, gehen Einzelheiten wie dem Musikgeschmack des Kriegsverbrechers in seinem ehemaligen zivilen Leben nach. Wie Claude Lanzmann in «Shoa» (1974-85) fordert Regisseur Ademir Kenovic sein Gegenüber auf, sich in einzelnen Gesten wieder-zuholen, sich leibhaftig zu erinnern. Bei aller Einsicht in die Umstände der Herrichtung zur kaltblütigen Tötungsmaschine mutet der Autor dem «Monster» die Fähigkeit zu Trauerarbeit zu. Sein Angebot, sich neu zu sehen, gibt dem Täter ein Stück Menschlichkeit zurück. Durch diese Zumutung wird die Schreckenstat keineswegs verharmlost, vielmehr werden die Abgründe der menschlichen Seele und die existentiellen Risiken menschlicher Freiheit schmerzhaft bewusst. ■

Der Film «Man God the Monster» läuft im Zürcher Kino Xenix jeden Sonntag im Oktober jeweils um 17 Uhr.



Mute Witness

Regie: Anthony Waller

Grossbritannien/Deutschland/Russland 1994

Dominik Slappnig

Versehentlich wird eine Frau nach Arbeitsschluss im Filmstudio eingeschlossen. Sie rennt zum Fenster. Gerade verlässt unten ihre Freundin das Studiogelände. Die Frau öffnet das Fenster... und kann nicht rufen. Billy ist stumm. Hätte Billy rufen können, wäre alles anders gekommen.

Wie anders erzählt «Mute Witness» des Briten Anthony Waller (Siehe dazu auch Interview auf Seite 6). Es ist Nacht, und Billy (Marina Sudina) sitzt allein im Studio. Zusammen mit ihren Freunden Karen (Fay Ripley) und dem Regisseur Andy (Evan Richards) dreht sie als *special-effect*-Verantwortliche in Moskau einen Horrorfilm. Mit Karen kann sie sich über Zeichensprache verständigen. Telefonisch teilt sie ihr mit Klopfzeichen mit, dass sie eingesperrt ist. Sie wartet noch auf ihre Befreiung, als sie plötzlich Geräusche hört. Im Studio sind die Lichter an, und es wird gedreht. Billy beobachtet versteckt die Szene und wird dabei Zeugin eines *snuff-movies*. Einer jener Filme, in denen die weibliche Pornodarstellerin tatsächlich vor laufender Kamera ermordet wird. Völlig geschockt wendet sich Billy ab und versucht aus dem Studio zu entkommen. Doch ein Geräusch verrät sie.

Der Brite Anthony Waller, der einen Teil seiner Filmbildung in München an der HFF absolvierte, wollte eigentlich seinen Thriller in Chicago drehen. Doch

als sich der Film dort nicht finanzieren liess, entschloss er sich kurzerhand, «Mute Witness» für einen Zehntel des amerikanischen Budgets in Moskau zu realisieren. Der Film wurde in den Studios der alten Mosfilm gedreht. Die Dreharbeiten hatten im Oktober 1993 gerade angefangen, als Jelzins Truppen während den Tagen der Unruhen das Weisse Haus stürmten. In Moskau wurde eine Ausgangssperre verhängt, was die Dreharbeiten stark behinderte.



Billy gelingt die Flucht aus dem Studio. Der Mafiaboss, gespielt von Alec Guinness in einer im Abspann nicht aufgeführten Gastrolle, erfährt, dass es eine Zeugin bei den Dreharbeiten des *snuff*-Films gegeben hat. Er verlangt Billys Tod. Die Polizei und die Mafia verfolgen nun die drei Freunde in einer wilden Jagd durch das nächtliche Moskau, quer über den Roten Platz bis hin zurück ins Filmstudio.

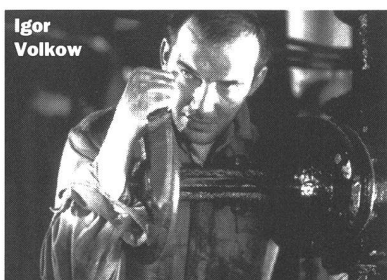
«Mute Witness» ist ein solider Horrorfilm, gepaart mit einer Prise britischem Humor. Gedreht wurde er in englischer und russischer Sprache, was ihm eine zusätzliche authentische Note verleiht. Auch die brillante stumme Hauptdarstellerin Marina Sudina würde eigentlich russisch sprechen. Waller hat sie in Moskau entdeckt. Bereits vor zehn Jahren hat er die Szene mit Alec Guinness gedreht. Als Waller damals erstmals ver-

suchte, seinen Film zu drehen, aber bei allen deutschen Förderanstalten abgeblitzt sei, habe er Guinness zufällig in Hamburg getroffen. Er erzählte ihm vom Projekt und dieser habe zugesagt, den Mafiaboss zu spielen. Waller organisierte einen Rolls-Royce und drehte die Szene. Zehn Jahre später passt sie massgeschneidert in den Film.

Anthony Waller ist ein Talent. Wie er zehn Jahre für seinen Film gekämpft hat, ist einzigartig. Das Ergebnis gibt dem Mann recht. «Mute Witness» spielt gekonnt mit dem Horror-Genre. Dabei zeichnen ihn nicht die teuren *special-effects* aus, sondern die cineastischen Tricks, die kleinen Extras, die aus der erfinderischen Not entstehen und nun auf einmal die Grossklotzer aus Hollywood lahm aussehen lassen. Denn verglichen mit ihren Produktionen, die immer exzessiver Gewalt zelebrieren, beschränkt sich Waller. In-

dem er mit der Erwartung des Zuschauers spielt, beispielsweise in der Eröffnungssequenz, während der im Studio ein Mord gefilmt wird, vortäuscht, der schreckliche Mord an einer ahnungslosen Frau passiere wirklich. Bald schon aber merkt der Zuschauer, dass es sich nur um Filmaufnahmen im Film handelt und atmet auf.

Selbstverständlich hat Hollywood schon reagiert. «Mute Witness» wurde nach Fertigstellung von einem amerikanischen Verleiher gekauft und kommt nun weltweit in die Kinos. Steven Spielberg hat Waller persönlich gratuliert, und zwei Studios offerierten ihm bereits einen Vertrag, der ihm eine Gage garantiert hätte, die doppelt so hoch gewesen wäre, wie das ganze Budget von «Mute Witness». Doch Anthony Waller hat abgelehnt. Denn hätte Anthony klotzen können, wäre alles anders gekommen. ■



Signers Koffer

Regie: Peter Liechti
Schweiz 1995

Franz Ulrich

«Das Spiel ist die erste Poesie des Menschen»: Diesen Satz aus Jean Pauls «Levana oder Erziehlehre» (1807) illustriert Peter Liechti's Dokumentarfilm über den Ostschweizer Aktionskünstler Roman Signer auf überraschend aktuelle Weise. Ein klug durchdachtes Montage-Konzept (Dieter Gränicher u. P. Liechti) verbindet rund dreissig Signersche Aktionen in der Schweiz, auf der Insel Stromboli, in Island, in der ehemaligen DDR und in Polen zu einem Trip durch grossartige Natur- und zerstörte Industrielandschaften, in die der Künstler mit seinen spielerischen «Versuchsarrangements» für kurze Momente ironische, verblüffende, mit ihrer verfremdenden Wirkung auch nachdenklich stimmende Dimensionen bringt.

Roman Signer (geboren 1938) ist ein Feuer- und Wasserwerker, der ein höchst eigenwilliges Spiel mit der Natur und ihren physikalischen Gesetzen treibt. Mit Feuerwerkskörpern, wie sie etwa am 1. August oder an Seenachtsfesten abgebrannt werden, tüftelt er «mit dem Fleiss des Müssiggängers» Aktionen aus, die meist auf dem Prinzip beruhen, «mit sehr aggressiven Gegenständen eine sensible Arbeit zu machen» (Signer). Er schießt

beispielsweise – spektakulär – mit Hagelraketen rote Bänder über den Vulkankegel des Stromboli, um sich daran zu ergötzen, wie die aus dem Krater strömende heisse Luft die Bänder emporwirbelt. Oder er montiert einen Wecker auf ein weissgestrichenes quadratisches Brett und legt beides auf ein langsam strömendes Gewässer – ein intensiv meditatives Symbol der unaufhaltsam dahinfließenden Zeit. Weitere seiner skurrilen bis aberwitzigen Aktionen seien hier nicht verraten, denn ihre meist erlösend komische Wirkung besteht im Überraschungseffekt. Es sind gleichsam metaphysische optische Witze, die sich nach technischen Vorbereitungen, deren Sinn und Zweck zunächst nicht zu erkennen ist, in einer unerwarteten Pointe entladen. Für Signer liegt die Spannung im kreativen Prozess des Versuchs, bei dem manchmal nichts herauskommt, der scheitert – für Signer «eine grossartige Freiheit!» Er gehört zu jener Spezies von «Spinnern», deren Ahnenreihe von Don Quijote über Lewis Carroll und die Dadaisten bis André Heller und Christo reicht.

Ob es sich um verblüffende Energiedemonstrationen oder stillere Aktionen handelt, immer besitzen sie sowohl äs-

thetische als auch besinnliche Dimensionen. Sie sind «poetische Verweise auf die Vergänglichkeit» (Peter Liechti). Roman Signer über seine Aktionen: «Mein Leben besteht aus viel Arbeit, von der materiell wenig bleibt. Es ist eine Kunst des Verschwindens, ein räumliches Geschehen, bei dem es nachher nichts zu verkaufen gibt. Was ich herzustellen versuche, ist Poesie. Meine Mittel dazu sind mitunter gewalttätig, doch Poesie ist auch nicht nur liebevoll.» Signer verweigert sich einer nur rationalen, zweck- und profitorientierten Gesellschaft, die derart vergiftete und zerstörte Landschaften produziert wie jene im ostdeutschen Bitterfeld oder im polnischen Kattowitz. Sie sind ihm, ebenso wie der Plastik-Trabi und ein wassergetriebenes Sägewerk, apokalyptische Zeichen vom Ende einer Epoche, die ihn mit Melancholie und Trauer erfüllen. Gegen diese Zerfallsercheinungen setzt er – meist ohne Publikum – trotzig seine nur vordergründig sinn- und zwecklos scheinenden Aktionen. Auch seine Reflexionen über die – durch sein dreirädriges Piaggiomobil vorgegebene – «ideale Reisegeschwindigkeit zur Wahrnehmung der Welt» stehen völlig quer zur Mobilitäts- und Temposucht unserer Zeit.

Für Roman Signers Aktionen samt ihren «Botschaften» haben Peter Liechti und sein Team ein adäquates Medium geschaffen. Nicht nur dank der erwähnten subtilen Montage, sondern auch durch die sorgfältig gestaltete, reiche Musik- und Tonebene und vor allem durch ungewöhnliche, ästhetisch brillante Bildmotive bettet der Film Signers Kunstschaffen in ein stimmiges Umfeld, in dem es sich wirkungsvoll entfalten kann. Dank all dieser bestens zusammenpassenden Elemente verlässt man das Kino bis ins Innerste wohlgeleitet – für einen Film eine sicher nicht alltägliche Leistung. ■



Adultère (mode d'emploi)

Matthias Heybrock

Regie: Christine Pascal
Frankreich/Schweiz 1995

In Jean-Luc Godards «Nouvelle Vague» (Frankreich/Schweiz 1990) gibt es zu Beginn das Bild von der Begegnung einer Männer- und einer Frauenhand. Die verschmelzende Berührung ist das Versprechen der Gemeinsamkeit trotz aller Differenzen. Christine Pascal zitiert dieses wunderschöne Bild am Ende ihres neuen Films.

Die Architekten Fabienne (Karin Viard) und Bruno (Vincent Cassel) sind ein Liebes- und Produktionspaar mit Problemen. An dem Projekt für eine staatliche Ausschreibung haben sie bis zur Erschöpfung gearbeitet. Die Gefahr, dass die gesellschaftliche, vor allem aber finanzielle Anerkennung dieser Arbeit ausbleibt, macht sie hysterisch, worunter auch ihre (sexuelle) Beziehung leidet. Bei Simon (Richard Berry), einem befreundeten Architekten, wollen Fabienne und Bruno auf den Ausgang des Wettbewerbs warten, der über ihre Zukunft entscheidet. Doch der Zufall trennt ihre Wege, die sich erst auf der Preisverleihung am Abend wieder kreuzen.

«Adultère (mode d'emploi)» will mehr als nur erzählen; die Geschichte soll gleichzeitig ein Modell unserer Zeit sein: die Arbeit, das (Zusammen-)Leben, das Geld und die Sexualität im Frankreich der neunziger Jahre. Doch dieses Bemühen bleibt zunächst synthetisch. Existenzangst, Anstrengung und Anspannung des Paares – all das wirkt konstruiert. Auch die gesellschaftlichen Probleme sind den Figuren eher aufgesetzt, wie man am Beispiel von Sarah (Emmanuelle Halimi) zeigen kann, die für die Handlung etwas überflüssig bleibt. Fabienne und Simon sprechen über sie als (bemitleidenswerte) Vertreterin der jungen Generation, deren Sexualität sich aufgrund der Aids-Problematik nicht frei entfalten könne. Sarahs Verhalten, ihren Äußerungen und Gesten kann man das aber nicht anmerken; der Zusammenhang zwischen ihr und dem Problem Aids bleibt Konstrukt.

Mit der Zeit löst sich die Geschichte



Richard Berry,
Karin Viard

jedoch von ihren generalisierenden Elementen, sie wird zu einer spannenden und präzisen Story. Geheimnisse, Missverständnisse und Intrigen verbinden und trennen die Personen in den nächsten 24 Stunden. Fabienne sieht Bruno mit zwei jungen Mädchen auf der Strasse und nimmt an, er würde sie mit ihnen betrügen. Ein Irrtum? Ja. Und nein, denn im Verlaufe des Tages lässt Bruno sich auf eine andere sexuelle Begegnung ein. An ein Bett gefesselt, steht er einer maskierten Frau zur Verfügung, deren Gatte ihrem Treiben zusieht. Simon dagegen möchte Fabienne verführen und unternimmt alles, um sie in ihrer Wut auf Bruno zu bestärken. Als Fabienne nachgeben will, klingelt das Telefon. Bruno und sie haben den Wettbewerb gewonnen.

Christine Pascal hat das Beziehungsgeflecht geschickt ineinander montiert. Ihre Figuren agieren dabei immer gegen die Erwartung, wodurch sich irritierende Momente ergeben, die an die faszinierenden Abenteuer in manchen Rivette-Filmen erinnern. Mit dem Gewinn des Wettbewerbs finden die sinnlichen Entdeckungsreisen in «Adultère (mode d'emploi)» keinesfalls ein konventionelles Ende. Die drei Protagonisten verstricken sich in eine Drogengeschichte, und Fabienne lässt sich vor den Augen Brunos mit Simon ein.

Auch ohne die generalisierende Ebene des Anfangs bekommt der Film den Charakter eines Modells. Das Komprimat, 24 Stunden im Leben der Figuren, steht – vor allem dank des intensiven Spiels der Akteure – für ihre jeweilige Geschichte. Immer deutlicher werden die Voraussetzungen der gegenwärtigen Handlungen. Brunos Sex dient vor allem der Bestätigung seiner Männlichkeit. Simon möchte Fabienne durch das Angebot finanzieller Sicherheit zu einer Beziehung verführen, die ihn aus der Einsamkeit erlöst. Fabienne scheint die einzige zu sein, deren Seitensprung frei von Absichten ist. Dennoch praktiziert auch sie einen Tausch. Sie wiegt ihre eigene Verletzung gegen die auf, die sie Bruno zufügt.

«Adultère (mode d'emploi)». Die Gebrausanweisung zum Seitensprung bringt den Protagonisten jedoch nicht die gewünschte Befreiung vom Frust des (Ehe-)Alltags. Ihr Begehren ist nicht frei, es bleibt mit ihrer Geschichte – dem Alltag und der Arbeit – verknüpft. Erst als Fabienne und Bruno diese Verknüpfung akzeptieren, finden sie wieder zusammen. Am Morgen nach der Preisverleihung reichen sie sich die Hände. Ein realistisches Versprechen, ohne Romantik, aber von liebender Einsicht in ihre Gemeinsamkeit trotz aller Differenzen. ■

Schlafes Bruder

Regie: Joseph Vilsmaier
Deutschland 1995

Franz Ulrich

Eine nicht alltägliche Erfolgsgeschichte: Nachdem das Romanmanuskript «Schlafes Bruder» (Zitat aus dem Bach-Choral «Kömm, o Tod du Schlafes Bruder») des 1961 in Bregenz geborenen Robert Schneider von 23 Verlagen abgelehnt worden war, wurde es vom wirtschaftlich am Rande des Ruins stehenden Leipziger Reclam Verlag praktisch ohne Werbung zum Bücherherbst 1992 veröffentlicht und avancierte völlig unerwartet zum heimlichen Bestseller. Heute geht die Auflage gegen 100'000, das Buch wurde in über zwei Dutzend Sprachen übersetzt, es gibt bereits eine Ballettversion, und 1996 soll am Opernhaus Zürich eine Opernfassung des Komponisten Herbert Willi herauskommen. Der Roman erzählt «die Geschichte des Musikers Johannes Elias Alder, der zweiundzwanzigjährig sein Leben zu Tode brachte, nachdem er beschlossen hatte, nicht mehr zu schlafen.»

Aufgewachsen als Adoptivkind in einem Bauernhaus hoch über dem Rheintal, lässt Robert Schneider, der in Wien Komposition, Kunstgeschichte und Theaterwissenschaft studiert hat, seine Geschichte vom tragisch scheiternden musikalischen Genie anfangs des 19. Jahrhunderts in seiner vorarlbergischen Heimat im fiktiven Dorf Eschberg spielen. Elias Alder wird in eine dumpfe, engstirnige Bauernwelt geboren, bezahlt die Erweckung seines musikalischen Genies mit heroischer Einsamkeit, die ihn wiederum vertraut macht mit transzendenten Phänomenen bis hin zur Erscheinung des höchsten Wesens. Sein genialisches Naturtalent besteht in der intuitiven Erfassung von Geräuschen und Tönen und ihrer kreativen Gestaltung. Als Kind erlebt Elias, der mit dem absoluten Gehör begabt ist, in einer elementaren akustischen Vision die universale Welt des Klanges als göttlich, was ihn beinahe umbringt und seine Pupillen

gelb färbt, ihn gleichsam stigmatisiert. Elias wird nach dem Tod des despotischen Lehrers, der die klangliche Reinheit von Elias' Orgelspiel nicht erträgt und sich erhängt, Dorfforganist und erstaunt und erschreckt später, von einem fremden Orgelfachmann entdeckt, bei einem Spielwettbewerb im Dom der



Stadt Feldberg mit seiner gewaltigen Darbietung Klerus und Volk. Dieser Triumph wird aber nicht zum Anfang einer grossen Karriere. Denn er hat Elsbeth (gespielt von Dana Vávrová, der Frau des Regisseurs), die er von ihrem ersten Herzschlag an als von Gott ihm zuge-dacht empfand, an einen andern verloren, weil er ihre Liebe nicht so erwidern konnte, wie sie es wünschte. In quasi-religiöser Besessenheit verzichtet er auf die Musik und erklärt die Liebe zum einzigen Wert seines Lebens. Er lässt keine Ablenkung mehr zu, nicht einmal mehr Schlaf, weil man, so meint er, schlafend nicht lieben kann. Seinen Tod kann auch Elsbeths Bruder Peter (Ben Becker), der Elias in eifersüchtiger Liebe zugetan ist, nicht aufhalten.

Diese, teils wohlbekannten Elemente des deutschen Künstlerromans konfrontiert der Autor mit Elementen des sozialkritischen Bauern- und Heimatromans: mit gewalttätigen Vätern, bigot-ten Müttern, einem verkalkten Pfarrer, mit Inzest, Feuersbrunst, Aberglaube und Totschlag. In einer historisierenden Sprache mit parodistischen Untertönen

hat Schneider ein sprachlich ungemein dichtes, faszinierendes Werk geschaffen, in dessen apokalyptisch-düsterer Atmosphäre ein künstlerisches Naturtalent an den eigenen Ansprüchen und Grenzen und an den menschlichen Defiziten seiner Umwelt zugrunde geht.

Ein derart von der Sprache lebendes, vielschichtiges Werk in die Bildsprache des Films umzusetzen, ist zum vornherein ein schwieriges, fast unmögliches Unterfangen. Um dem Schlimmsten vorzubeugen, hat Robert Schneider das Drehbuch selbst geschrieben, hat dabei die Geschichte vereinfacht und gezwungenermassen teilweise auch veräusserlicht. Dass die leiseren und feineren Töne, sozusagen die Innenschau des Geschehens, kaum noch zu vernehmen sind, dürfte

vor allem an der Inszenierung des Vollblutbayern Joseph Vilsmaier («Herbstmilch», 1988, «Stalingrad», 1992, u. a.) liegen, der diese Geschichte hinter den sieben Bergen im obersten Montafon mit gewaltigem Aufwand und fast berserkerhaftem Einsatz von fiebrigen Bildern und Tönen realisiert hat. Bei allen Einwänden, die man gegen diese filmische Umsetzung vorbringen kann, ist doch anzuerkennen, dass seit langem kein derart bildgewaltiger deutscher Film in die Kinos gekommen ist. Und die Klangwelt, die für dieses Werk essentiell ist und vom Autor mit unerhörter sprachlicher Differenzierung gestaltet worden ist, scheint mir, dank den Komponisten Norbert J. Schneider und Hubert von Goisern (dem Gründer der Rockgruppe «Alpinkatzen») eine weitgehend adäquate und stellenweise überwältigende Gestaltung erhalten zu haben. ■

Das Buch zum Film: Joseph Vilsmaier, Schlafes Bruder. Der Film. Mit einem Vorwort von Robert Schneider. Mit 54 Standfotos von Petro Domenigg. Leipzig, Gustav Kiepenheuer, 1995, 143 S., Broschur, Fr. 25.–

Apollo 13

Regie: Ron Howard
USA 1995

Judith Waldner

Nur knappe neun Monate nachdem Neil Armstrong am 20. Juli 1969 als erster Mensch den Mond betreten hat, ist die Besatzung der Apollo 13 mit dem gleichen Ziel ins All gestartet. Wegen technischer Probleme war an eine Landung aber bald nicht mehr zu denken. Nur mit viel Glück sind die drei Astronauten nach sechs Tagen wieder auf der Erde angekommen. Regisseur Ron Howard («Far and Away», 1992, «The Paper», 1994) hat die Geschichte des Unternehmens verfilmt und sich dabei eng an die Fakten des misslungenen Fluges gehalten.

Zunächst läuft alles wie geplant. Jim Lovell (Tom Hanks), Fred Haise (Bill Paxton) und Jack Swigert (Kevin Bacon) starten ins All. Rund 50 Filmminuten lang scheint einem Erfolg ihrer «Mission» nichts im Weg zu stehen. Doch als die Apollo 13 dem Mond bereits verhältnismässig nah ist, ist's vorbei mit der Routine. Wegen eines defekten Tanks entweicht lebensnotwendiger Sauerstoff, zudem wird die Elektrizität knapp und ein defekter Filter lässt befürchten, dass sich die Männer im All durch die Kohlendioxyde ihres Atems langsam aber sicher selber vergiften. Die Bodenstation in Huston muss sich also mit beträchtlichen technischen Fragen herumschlagen. Während eine Crew von Spezialisten auf Teufel komm raus an möglichen Lösungen tüfelt, bleibt für die Familien der Astronauten nichts zu tun, als vor Fernsehern und Funkgeräten zu bangen und zu zittern.

Vorlage für Ron Howards Film war das von Apollo 13-Kommandant Jim Lovell geschriebene Buch «Lost Moon», das von William Broyles Jr. und Al Reinert, zwei Autoren mit journalistischem Hintergrund, zu einem Drehbuch umgearbeitet worden ist. «Apollo 13» ist, obwohl die Schauplätze naturgemäss sehr

eingeschränkt sind, und der Ausgang der Geschichte bekannt ist, ein spannender Film. Technisches wird verständlich erklärt, ohne dass man durch überflüssige Details gelangweilt würde. Allerdings wird die angstvolle, klaustrophobische Stimmung der Astronauten in der engen



Raumkapsel nicht so recht nachvollziehbar. Und die auf der Erde zurückgebliebenen Angehörigen der Besatzung bleiben zu schematisch, um mehr als flache Emotionen auszulösen. Eindrücklich sind die Szenen, die im Bodenkontrollzentrum spielen. Inmitten einer monströsen, aus heutiger Sicht bereits absolut veralteten Computeranlage führt Eugene F. Kranz (Ed Harris) nach dem Motto «Unmöglich – das gibt es hier nicht» erfolgreich das Kommando.

Solange in Sachen Apollo 13 alles rund lief, haben sich die Medien kaum einen Deut darum geschert. Erst als die Probleme begonnen haben, wurde das Unternehmen mit einem Schlag zu einem Ereignis, das die halbe Welt am Fernseher verfolgt hat. Das Misslingen der Mondlandung wurde schliesslich unwichtig, wesentlich war der Erfolg der

Rettung. Offensichtlich – so zeigt der Film – hätte man es vor 25 Jahren tatsächlich als schreckliche Katastrophe empfunden, wenn die Besatzung nicht unversehrt auf die Erde zurückgekommen wäre. Die drei gefährdeten Astronauten scheinen einerseits eine ideale Projektionsfläche für diverse Ängste gewesen zu sein. Andererseits war die Weltraumfahrt zur Zeit des Kalten Krieges bekanntlich vorzüglich geeignet, dem Globus die Macht der USA zu demonstrieren. 1970 – mitten im Vietnamkrieg – war das Image des Landes längst nicht mehr das beste. Und es hätte, wäre die Rettung der Apollo-Mannschaft nicht gelungen, noch einen empfindlichen Schlag erhalten.

Das politische Umfeld bleibt in Howards Film jedoch ausgeblendet, die Geschichte steht für sich, schwebt gewissermassen wie die Raumkapsel losgelöst im All. Die Frage nach dem Sinn des Apollo 13-Unternehmens stellt weder eine Figur

im Film, noch wird sie durch einen Ansatz in der Inszenierung impliziert. Frappierend nicht zuletzt, mit welchem totalen Ernst der Regisseur ans Werk gegangen ist. Nicht ein Funken Ironie scheint da irgendwo auf. Howards Film hätte somit genauso gut vor zwanzig Jahren gedreht werden können. Letztlich wird die Story von den tapferen weissen Jungs, die in staatlicher Mission in die Fussstapfen von Amerika-Eroberer Columbus und Atlantik-Überflieger Lindbergh treten wollen, lediglich nacherzählt und die damals in reaktionären Kreisen angesagte Mentalität und Weltsicht einfach übernommen. Immerhin ist dem Regisseur ein spannender Film gelungen, ein Actiondrama ohne Sex und Crime gewissermassen, das beweist, dass Nervenkitzel möglich ist ohne diverse Leichen, die die Wege von Kinohelden pflastern. ■

Smoke

Regie: Wayne Wang
USA 1995

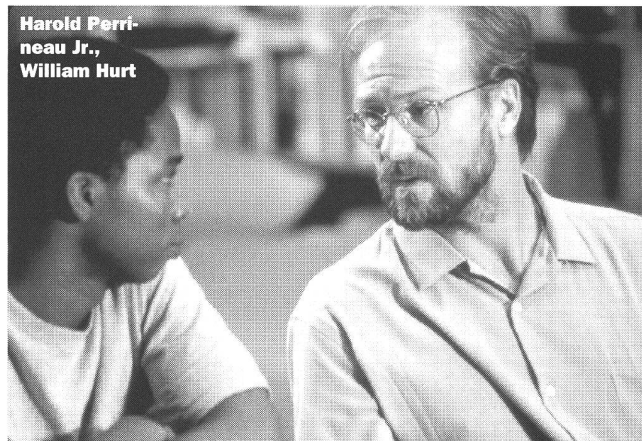
Alexander J. Seiler

Sir Walter Raleigh – so erzählt der Schriftsteller Paul Benjamin (William Hurt) in Auggie Wrens Tabakladen an der Ecke Third Street/Seventh Avenue in Brooklyn, N.Y. – Sir Walter Raleigh brachte nicht nur den Tabak nach England, er schloss auch die scheinbar aussichtslose Wette ab, das Gewicht des Tabakrauchs bestimmen zu können – und gewann sie. Er wog eine Zigarre, bevor er sie in Brand setzte, streifte, während er sie rauchte, die Asche sorgfältig auf die Wagschale, legte am Ende den Stummel dazu, wog Asche und Stummel, zog ihr Gewicht von jenem der ungerauchten Zigarre ab – und hatte das Gewicht des Rauchs.

Wie gross die Differenz war, erfahren wir so wenig wie Pauls Zuhörer. Aber wir wissen nun, dass auch gewichtlose, ungreifbare Dinge, die sich buchstäblich in Luft auflösen, ihr Gewicht haben. «Rauch wägen, das ist ja, als wöge man jemandes Seele», sagt einer von Pauls Zuhörern ungläubig, bevor Paul die Geschichte erzählt. Und so ist es, und so verhält es sich auch mit diesem Film, der sein federleichtes und doch nachhaltiges Gewicht aus lauter Unwägbarem bezieht: aus alten Geschichten, die vielleicht wahr sind, vielleicht erfunden, vermutlich beides – und die nur scheinbar alt und vergangen sind, in Wahrheit aber – wie die Toten, die wir überlebt haben – in und mit uns weiter – und unvermutet wiederaufleben.

Scheinbar gewichtlos wie der Rauch (obwohl in gewichtige Alben geklebt) ist auch Auggie Wrens Fotosammlung. Auggie (Harvey Keitel), dessen Tabakladen in etwa und ganz selbstverständlich das ist, was als «Quartierzentrum» oder «Begegnungsstätte» einzurichten wohlmeinenden Sozialarbeitern fast immer

misslingt – Auggie Wren verkauft seinen Kundinnen und Kunden nicht nur Tabakwaren, Feuerzeuge, *soft drinks*, Zeitschriften und Taschenbücher – er hört ihnen auch zu, fragt behutsam nach, erteilt ihnen beiläufig einen guten Rat und erzählt gelegentlich seinerseits eine Geschichte. Und ausserdem fotografiert er seit 14 Jahren jeden Tag um die nämliche Morgenstunde das nämliche Motiv: die



Harold Perrineau Jr., William Hurt

Strassenkreuzung vor seinem Laden. Als er Paul, dem Schriftsteller, eines Abends nach Ladenschluss seine gesammelten Werke zeigt, blättert Paul das Album zerstreut und immer rascher durch. «Das ist ja stets das gleiche Bild», sagt er halb belustigt, halb verärgert. «*Slow down*, nicht so schnell», sagt Auggie, «sonst wirst du nichts begreifen». Denn obwohl es immer wieder dieselbe Einstellung ist, mehr als viertausendmal der nämliche Bildausschnitt aus dem nämlichen Blickwinkel, ist es doch nie das gleiche Bild: jeder Tag ist ein neuer Tag, es wechselt das Licht, es wechseln die Jahreszeiten, vor allem aber sieht man immer wieder andere Menschen die Strasse überqueren, auf den Autobus warten, sich eine Zigarette anzünden, beieinanderstehen. Bekanntschaften, die man beim Blättern macht und wiedererkennt, verschwinden plötzlich, man trifft neue Leute, findet alte Bekannte wieder. Was das bedeu-

tet, begreift Paul in seiner vollen Tragweite erst, als er auf einem der Bilder unvermittelt seine Frau Ellen erkennt, die vor zwei Jahren bei einer Schiesserei nach einem Banküberfall als zufällige Passantin ums Leben kam. So zufällig wie sie am einen Tag in Auggies Bildausschnitt geriet, so zufällig lief sie an einem andern ins Feuer der Bankräuber – ein paar Sekunden früher, ein paar Sekunden später, und sie wäre nicht auf Auggies Foto, und Pauls Leben wäre nicht überschattet von ihrem Tod...

«Smoke» ist ein Film über Zufälle, über ersehnte und unverhoffte, verpasste und blind ergriffene Chancen und ihre – man muss es so sagen – Langzeitfolgen. Die kleine Welt von Auggies Tabakladen – ein lokaler Mikrokosmos, der deutlich anklingt an amerikanisches Theater der vierziger Jahre, an Thornton Wilder und William Saroyan – ist nicht nur der Treffpunkt der Figuren und der Ort, wo sie ihre Geschichten erzählen, sie ist auch der Schnittpunkt ihrer Vorgeschichten, die Bühne ihrer verdrängten und verleugneten Möglichkeiten.

Reduziert man den Film auf den *Stoff*, aus dem er gemacht ist, besteht er fast nur aus Klischees und Kolportage. Da ist ein Banküberfall gleich in doppelter Ausfertigung, da ist Auggies ungetreue Braut Ruby (Stockard Channing), die nach mehr als 20 Jahren samt der gemeinsamen drogenabhängigen Tochter (Ashley Judd) unversehens wieder auftaucht, da ist der obdachlose schwarze Teenager Rashid Cole (Harold Perrineau Jr.), den Paul unter seine Fittiche nimmt, und da ist dessen verschollener Vater Cyrus (Forest Whitaker), den der verlorene Sohn sucht und findet. Und da sind die 5000 Dollar, die Auggie erspart hat



und durch den illegalen Import von kubanischen Zigarren zu verdoppeln hofft, bis ihm diese, kaum in seinem Hinterzimmer angekommen, wegen einer Unachtsamkeit Rashids buchstäblich davonschwimmen. Aber da ist auch die Beute aus dem zweiten Bankraub, 5000 Dollar in einer Papiertüte, die Rashid an sich genommen hat, nachdem die flüchtenden Gangster sie fallen liessen, und was liegt, nachdem die Gangster verhaftet sind, die Rashid verfolgten und Paul zusammenschlugen, schon näher, als dass Rashid mit seiner Sore den armen Auggie schadlos hält?

Aber «Smoke» lebt nicht von diesen austauschbaren Kino-Versatzstücken, nicht vom «Plot», wie kunstvoll dieser aus den Lebenssträngen der Hauptfiguren Auggie, Paul, Ruby, Rashid und Cyrus auch gewoben sein mag. Die Substanz des Films ist weder stofflicher noch formaler, sondern – wie Rauch, der sich in Luft auflöst – sozusagen feinstofflicher Natur: sie besteht aus den auch in hochdramatischen Momenten äusserst feinen, beinahe mikroskopischen und doch fast physisch spürbaren Schwingungen,

in denen sich – in *und* zwischen den Zeilen eines nur scheinbar idiomatichen, in Wahrheit äusserst geschliffenen Dialogs – die Beziehungen der Figuren untereinander abspielen. Ich meine, «Smoke» ist letzten Endes ein Film über eine neue Möglichkeit, eine neue Form der Kommunikation unter Menschen in einer vorwiegend unmenschlichen und unkommunikativen Gesellschaft. Auggies Tabakladen, wie altmodisch er auch daherkommt, ist keine Nische der Nostalgie, eher schon ein Ort der Utopie – einer kleinen, unwägbar und doch alles andere als gewichtlosen Utopie am Ende der grossen, übergewichtigen Utopien.

«Smoke» ist aber – ähnlich wie Louis Malles «Vanya on 42nd Street» (ZOOM, 4/95) – auch und nicht zuletzt ein Film über neue Möglichkeiten, einen neuen Horizont des Filmemachens inmitten der Sintflut immer greller, immer schneller und immer leerer Bilder. Paul Austers raffinierte, nur scheinbar lineare, in Wahrheit zirkuläre Dramaturgie vertraut ganz auf die Figuren und ihre Sprache (die auch Sprachlosigkeit mitein-

schliesst), sie lässt ihnen in einem schon fast unerhörten Mass Zeit für ihre Geschichten (und die Denk-, die Erinnerungspausen, die zu ihnen gehören). Und Wayne Wang, der gebürtige Hongkong-Chinese, hat Austers wunderbares, gleichsam unerschöpfliches Drehbuch kongenial in ganz unspektakuläre, ruhige und im eigentlichen Wortsinn selbstverständliche Bilder umgesetzt: in sorgfältig komponierte *environments* für die durchwegs hervorragenden (und hervorragend besetzten) Darsteller. Wie bei Malle habe ich die *Statik* der Einstellungen als eigentliche Wohltat empfunden. Im Verharren, im Beharren der Kamera wird erst jene Bewegung sichtbar, die *filmischer* ist als alle Verfolgungsjagden: das Schwanken einer Baumkrone, das Vibrieren der Blätter in einem leisen Wind, der Rauch, den die Verbrennung erdschwerer Materie freisetzt, der aufsteigt, sich kräuselt und in Luft auflöst.

Wenn es eine Ökologie der Natur nicht geben kann ohne eine Ökologie der menschlichen Kommunikation, dann ist «Smoke» einer der ersten ökologischen Filme. ■

La Cérémonie

Regie: Claude Chabrol
Frankreich/Deutschland 1995

Martin Schlappner

Unter den Kriminalgeschichten, die Claude Chabrol – der jetzt das 65. Altersjahr erreicht hat – für seine Filme als geeignet betrachtet, gibt es zwar solche auch, in deren Handlungsmitteln ein Fahnder steht. Dessen Spurensuche wird im gedanklichen wie im realen Aufspüren dabei immer aufs genaueste dargestellt. Doch interessiert die Spurensuche Claude Chabrol vor allem als ein dramaturgisches Mittel, das Verhalten von Personen auszuleuchtet, die im Verdacht stehen, ein Verbrechen begangen zu haben, und die Interdependenz zwischen diesen Menschen und ihrem Milieu, ihrer Herkunft, ihrer sozialen Stellung auszuforschen. Es ist – fast ausschliesslich – das Milieu der französischen Kleinstadt, der ländlichen Provinz, der Bourgeoisie, der Honoratioren.

Wie kein anderer unter den französischen Filmern, die in der Nouvelle Vague prominent geworden sind, begabt zum Vivisektionär dieses Milieus, das er aus seiner eigenen Herkunft als Sohn eines Apothekers kennt, hat Claude Chabrol den Geschichten mit einem Fahnder denn stets auch die Geschichten vorgezogen, die nicht nach dem Spannungsmuster der Detektivstory ablaufen.

Die in ihren Texten vielmehr entwickeln, wie ein Verbrechen entsteht, wie es sich realisiert, mit welchen Motiven es begründet und wie das Befinden des Täters am Ende gerechtfertigt wird.

Dieser kriminalistische Erzähltypus ist im angelsächsischen Raum besonders häufig anzutreffen: Denken wir nur an Patricia Highsmith, welche konsequenterweise von Claude Chabrol denn auch als Quelle nicht ausgelassen worden ist. Doch auch im französischsprachigen Kriminalroman gibt es Autoren dieses Zuschnitts, die ungewöhnlich starke Begabungen sind – der erste Hinweis muss da Georges Simenon gelten, dem Claude Chabrol seinerseits wiederum einiges zu danken hat. Auch «La Cérémonie», des Meisters jüngster Film, beruht auf einem Text der anatomischen Enthüllung verborgener Leidenschaften, die sich zu einem Ausbruch der Gewalttätigkeit strafen: auf Ruth Rendells «A Judgement in Stone», einem Roman aus den sechziger Jahren.

Erzählt wird die Geschichte des Hausmädchens Sophie, das in einem abgelegenen Landhaus für eine vierköpfige

Familie den Haushalt besorgt. Dass Sophie mit dem Verdacht lebt, ihren pflegebedürftigen alten Vater umgebracht zu haben, weiss die auf Harmonie und Lebenskult bedachte Familie nicht. Hingegen ist dem Hausherrn bekannt, dass Jeanne, die Posthalterin im benachbarten Kleinstädtchen, vor Gericht gestanden hat, angeklagt, ihr vierjähriges, behindertes Kind getötet zu haben. Die Freundschaft zwischen Sophie und Jeanne, der Klatschbase des Ortes, behagt ihm deshalb nicht. Aus dem Hausdienst entlassen, sinnt Sophie zusammen mit ihrer Freundin möglicher Rache nach. Wozu hängen im feudalen Haus die Jagdgewehre zur Benutzung herum? Der Mord, in kalter Wut als richtig befunden, löscht die ganze Familie aus.

Claude Chabrol gehört nicht zu den Literaturbewahrern unter den Filmern – er ändert ab, meist zum Besseren, zum Stichhaltigeren hin. In Ruth Rendells Roman ist Eunice, die im Film nun Sophie heisst, eine kleine, dickliche, kaum wahrzunehmende Person. Sophie hingegen, und das wirkt traumatischer, ist eine schöne junge Frau. Sandrine Bonnaire spielt sie, und das mit jener geheimnis-



Sandrine Bonnaire,
Isabelle Huppert

haften Vielfältigkeit einer Gefühlswelt, die verschlossen, wie sie tatsächlich ist, in einzelnen Signalen sich kundtut; Signale, die sich sogleich wieder, kaum wird die junge Frau sich ihrer anscheinend bewusst, zurückbilden: Die Explosion wird zweifellos stattfinden, nur wann und wie ahnt man lange Zeit hindurch nicht. Jeanne, gespielt von Isabelle Huppert, ist die temperamentvolle, die scheinbar offene, in ihrer hinterhältigen Vereinzelung sogleich erkennbare, bei der es nicht überrascht, dass sie schliesslich die Antreiberin ist.

Hält jemand dafür, dass Männer von Natur aus gewalttätig sind, Frauen hingegen nur aus Not zur tödlichen Waffe greifen, der wird «La Cérémonie» selbstverständlich aus solch feministischer Sicht interpretieren. Die Not besteht dann darin, dass zwei zurückgewiesene, sozial deklassierte junge Frauen auf un-

vermutete Art ihren Klassenkampf austragen. Nun ist Claude Chabrol, auch wenn er feststellt, dass in unserer Gesellschaft noch immer die Frauen die Opfer sind, und dass ihn stets diese Opfer, unter ihnen allerdings auch die Männer, interessiert hätten, gewiss kein Feminist und schon gar keiner, der Karl Marx gelesen hätte. Was ihn zutiefst beschäftigt, ist vor allem, wie sich aus der Verborgenheit einer nach Herkunft und Milieu bedingten Lebensgesinnung, sofern diese nicht bloss ein dumpfes Empfinden ist, Gewalt entwickelt. Gewalt, die anders vielleicht sich nicht auslösen kann, weil es im Ursprung – im Wesen des Menschen – einen Willen zum Bösen gibt. Einen Willen, der einen Menschen erst und vollends im Bekenntnis zur Autonomie des Bösen zu der von ihm begehrten – freilich auch gleich wieder verlorenen – Freiheit führt. Das Schicksal, in «La

Cérémonie» ist es denn bloss und sehr zufällig die Polizei, lässt diese Freiheit freilich nicht zu.

Es ist diese Philosophie des Bösen, die Geschichten hervorbringt, in denen sich zeichenhaft der Kulturzustand unserer Welt, unserer Gegenwart darstellen lässt. Selbst wenn Sophie und Jeanne gelingt, was den beiden Dienstmädchen in Jean Genets «Les bonnes» versagt bleibt – wie diese in nüchternen Mansardenzimmern hausenden und individualitätslos sich dahingrämden Zofen werden auch sie zuletzt selbst zu Opfern, Opfer ihrer selbst. Wird man, diese Spur des Films zu Jean Genet hin aufweisend, nicht für zutreffend halten dürfen, dass Claude Chabrol in einer literarischen Tradition eben doch steht, die mit ihren Geschichten, ihren Dramen oder Erzählungen, den Marasmus der in Dekadenz verspielten Gesellschaft darstellt? ■

«Mein Film läuft besser als gewünscht...»

Ein Gespräch mit dem vitalen, so charmanten wie witzigen Regisseur Claude Chabrol, der am 24. Juni dieses Jahres 65 geworden ist.

Judith Waldner

In der Vorlage für «La Cérémonie», Ruth Rendells Roman «A Judgment in Stone», sind die beiden Frauen, die im Film von Sandrine Bonnaire und Isabelle Huppert verkörpert werden, viel älter.

Genau. Sie sind aber nicht nur älter, sondern überhaupt anders, auf eine Art sind sie geradezu monströs. Die *bonne* beispielsweise ist eine grosse, stämmige und nicht sehr gut angezogene Frau. Im Roman funktioniert das gut, doch wenn die zwei Frauen auf der visuellen Ebene, im Film, auf den ersten Blick so monströs gewesen wären, hätte das ganz anders gewirkt.

Sandrine Bonnaire spielt Sophie, die Bedienstete der Familie Lelièvre. Sie stellt, kaum kommt sie in ihr nicht eben komfortables Zimmer, den Fernseher an. Auch die Lelièvres sehen fern...

Einerseits entspricht das natürlich der Realität, die Leute verbringen heutzutage sehr viel Zeit vor dem Fernseher. Ich selber mag es übrigens sehr, sehe mir alles Mögliche an. Im Film markiert das Fernsehen zudem die Grenze zwischen der *bonne* und der Familie. Die Lelièvres sehen sich ganz andere Dinge an als Sophie, welche dauernd Spielformen oder Kindersendungen einstellt. Die sozialen Grenzen bleiben also bestehen, auch vor dem Fernseher.

Die Familie Lelièvre ist nicht à priori unerträglich...

Nein, und unsympathisch ist sie eigentlich auch nicht – sie ist vielmehr banal. Solche Familien gibt es in der französischen Provinz zuhauf.

Am Drehbuch hat die Psychoanalytikerin Caroline Eliacheff mitgearbeitet.

Ich weiss für die Drehbucharbeit immer gerne jemanden an meiner Seite, arbeite normalerweise mit Autoren zusammen. Für «La Cérémonie» war die psychologische Dimension recht schwierig und komplex, und es schien mir nötig, in der Hinsicht sehr genau zu sein. Ich kenne Caroline Eliacheff seit langer Zeit, sie hat mir sehr geholfen beim Script, mich auf Unstimmigkeiten hingewiesen und mir wunderbare Details zugetragen.

Vor 37 Jahren haben Sie ihren ersten Film «Le beau Serge» realisiert. Ist die Situation für Filmemacher im Lauf der Jahre schwieriger geworden?

Die Situation der Regisseure scheint mir nicht schwieriger, diejenige des Kinos schon, das ist offensichtlich. Daran sind andere Vertriebskanäle für Filme, beispielsweise Videokassetten und das ▶

Fernsehen natürlich massgeblich beteiligt. Das Kino ist heute kein Teil eines grossen Ganzen mehr, ist gesellschaftlich nicht mehr so wichtig. Doch auch wenn das Kino einen grossen Teil seiner Ambiance verloren hat, scheint mir die schwierigste Zeit vorbei – das hoffe ich wenigstens.

Haben sie Kontakte zu anderen französischen Regisseuren wie Eric Rohmer, Jacques Rivette, Louis Malle?

Ja, man sieht sich von Zeit zu Zeit, wir haben aber keinen Klub...

Was haben Sie für Zukunftspläne, welches ist ihr nächstes Filmprojekt?



Sandrine Bonnaire, Claude Chabrol

Ich bin noch nicht sicher, es gibt im Moment drei Sujets, die mich sehr interessieren. Was ich als nächstes realisieren werde, hängt nicht zuletzt davon ab, wie

«La Cérémonie» im Kino läuft. Es war immer ein wenig so, dass ich nach einem weniger erfolgreichen Film etwas Einfacheres realisiert habe, nach einem Kinoerfolg etwas Komplizierteres, Schwierigeres. Erfolg gibt mir den Mut, als nächstes einen anspruchsvolleren Film in Angriff zu nehmen.

Wie sind die Prognosen? «La Cérémonie» ist in Frankreich vor wenigen Wochen gestartet.

Er läuft auf eine Art, die mich eigentlich beunruhigt. Nein, im Ernst: Der Film läuft besser, als ich mir zu wünschen gewagt habe. ■

Inserat



38. INTERNATIONALES LEIPZIGER FESTIVAL FÜR DOKUMENTAR- UND ANIMATIONSFILM

31. OKTOBER BIS 5. NOVEMBER 1995

Die widersprüchliche Geschichte Leipzigs als Ort des Dokumentarfilms und als Spiegel seiner Flüge und Abstürze, seiner Hoffnungen und Irrtümer, seiner Illusionen und Verrenkungen; seiner Selbsttäuschungen, seiner Kompromisse, seiner Träume und seiner Sternstunden bezeugt: Leipzig ist für den Dokumentarfilm ein identischer Ort.

Das Programm 1995

Wettbewerb für Animations- und Dokumentarfilm
Informationsprogramme von Animations- und Dokumentarfilmen

Retrospektive „Neu gesehen – wieder entdeckt“ – deutsche Dokumentarfilme aus 100 Jahren die Reihe „Deutschland-Bilder“

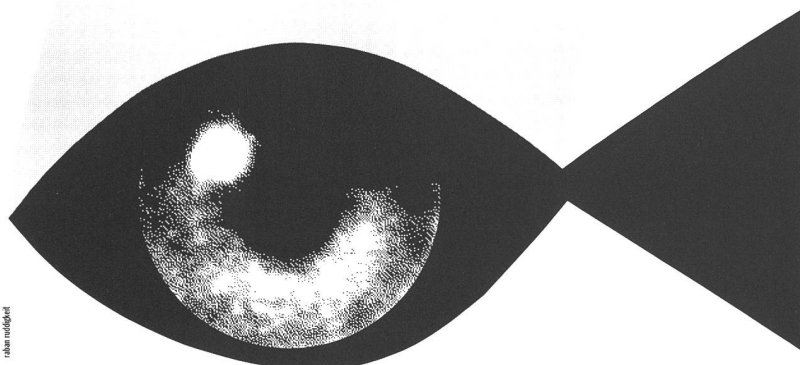
Sonderveranstaltungen: „animation for kids“, Filmessays „100 Jahre Kino“, Filme und Videos aus dem ehemaligen Jugoslawien, „Radio B92“ Filmgespräche, Diskussionsrunden

Kontakt:

Leipziger DOK-Filmwoche GmbH
Postfach 940
04009 Leipzig

Tel./Fax: 03 41/980 39 21

Tel./Fax: 03 41/980 48 28



Haut Bas Fragile

Regie: Jacques Rivette
Frankreich 1995

Carola Fischer

Ein Rivette ist ein Rivette ist ein... «Jacques Rivette macht alle paar Jahre den gleichen Film», gibt mir ein Kollege mit auf den Weg, Langeweile insinuiierend. 2 Stunden 49 Minuten! Nun, um es vorweg zu nehmen, die Zeit verging wie im Flug. Von mir aus hätte das leichtfüßige Kammerpiel noch länger dauern können. Ganz gegen meine Überzeugung, dass ein Film dann am schönsten ist, wenn er fast die Authentizität eines Dokumentarfilms erreicht, nach Leben riecht wie André Téchinés «Les roseaux sauvages» (ZOOM, 1/95) – der auch von dem Lebensgefühl der Jugend handelt, und mit dessen Protagonisten man sich in jedem Moment identifizieren kann –, habe ich mich in «Haut Bas Fragile» hineingezogen gefühlt, obwohl alles eine eigenartige Künstlichkeit ausstrahlt und sich Identifikation überhaupt nicht einstellen will.

Das Vergnügen funktioniert hier mehr über den Kopf, über das Staunen, die irritierende Abgehobenheit. Zwar bewegen sich die Schauspieler mit grosser Natürlichkeit, sind die Dialoge oft alltäglich, aber dennoch sind alle Figuren auf seltsame Art entrückt. Natürlichkeit und Künstlichkeit erscheinen bei Rivette nicht als Widerspruch, sondern gehen eine verblüffende Synthese ein. Was an ihm fasziniert, ist die Leichtigkeit und Verspieltheit, mit der er in «Haut Bas Fragile» Geschichten erzählt, Fäden spinnt und Zufälle in Bewegung setzt. Das besitzt auch dann noch Charme, wenn man die Tanz- und Gesangseinlagen nicht goutiert, diese Choreographie erschreckend veraltet findet und sich bei einem *pas de deux* auf der Treppe von

zwei der Darstellerinnen unfreiwillig an die unsäglichen Kessler-Zwillinge erinnert fühlt.

Wie fast immer bei Rivette dreht sich das Geschehen um eine Gruppe junger Frauen. Hier sind es drei Protagonistinnen, die einen Platz im Leben suchen, die im Begriff sind, sich von ihrer Herkunft, ihrer Vergangenheit zu lösen. Louise



Marianne Denincourt,
Bruno Todeschini

(Marianne Denincourt), die aparte dunkle Traumtänzerin, die sich in einem Hotel einmietet, obwohl sie von ihrer Tante ein wunderbares Haus geerbt hat. Louise, die sich nach fünfjährigem Koma ins Leben zurücktastet, die sich der Fürsorglichkeit ihres Vaters ständig entzieht, gleichwohl von seinem Geld lebt. Sie begegnet zwei Männern, dem mittelalterlichen Bühnenbildner Roland (André Marcon), einem Bekannten ihrer Tante, der das dunkle Geheimnis ihres Vaters kennt, und dem jungen Lucien (Bruno Todeschini), der sich Tag und Nacht an ihre Fersen heftet, der am Ende doch zu dem heimlichen Verehrer wird, für den sie ihn hält, obwohl er ein bezahlter Bodyguard ist.

Louise ist so sicher ein Oberschichtskind, wie Ninon (Nathalie Richard) ein Unterschichtskind ist. Oben – unten, der Titel spielt sowohl auf soziale Gegebenheiten als auf Befindlichkeiten an. Die smarte hellblonde Ninon muss für sich

selber sorgen. Sie ist nicht wählerisch in ihren Mitteln, erst nimmt sie mit einem Komplizen sexgierige Männer aus, später klaut sie ihrer Chefin die Tageseinnahmen aus der Kasse. Und weil sie sich hierbei von Roland beobachtet fühlt, verschliesst sie ihm mit einem Kuss den Mund. Unversehens sieht sich dieser in eine Affäre hineingezogen, obwohl er sich doch eigentlich für Louise interessiert.

Rivette liebt das Spiel mit dem Zufall, den er geradezu schwelgerisch einsetzt, immer wieder verknüpfen sich die Handlungsfäden völlig unerwartet. Ida (Laurence Côte) besitzt weder die Sicherheit von Louise, noch die Frechheit von Ninon. Verloren pendelt die bei Adoptiveltern aufgewachsene Bibliothekarin zwischen ihrem Arbeitsplatz, dem Hot-Dog-Stand, und ihrer leeren Wohnung hin und her, auf der verzweifelt Suche nach ihrer leiblichen Mutter. Ihr einziger Anhaltspunkt ist ein Lied, quasi aus dem Mutterbauch erinnert. Aber als Ida am Ziel ihrer Suche ist, der Barsängerin Sarah (Anna Karina) gegenüber sitzt, gibt sie sich nicht zu erkennen.

Suche und Rastlosigkeit kennzeichnen diese Figuren, die immer in Bewegung sind, deren Begegnungen immer wieder in tänzerische Formen münden. Paris ist in diesem Film ein künstlicher Raum von idyllischer Beschaulichkeit. Die Häuser liegen in überwucherten Gärten, die Nachtclubs sind Treffpunkte für wenige nostalgietrunkenen Eintänzer und wenn Louise sich nachts auf eine einsame Bank setzt, muss sie nicht fürchten, überfallen zu werden. Mit der Alltagsrealität hat dieser Film wenig zu tun, mit unserem Leben, unseren Phantasien, Träumen und Gefühlen durchaus. ■

GENRES 1996

DER FILMCALENDER IM GROSSFORMAT

ZOOM liefert Ihnen für das Jahr 1996 einen Kalender, der Ihnen jeden Monat ein Bijou aus der ZOOM-Dokumentation präsentiert. Im Grossformat 40 x 60 cm sind 13 qualitativ hochwertige Schwarz-Weiss-Bilder in edlem Duplex-Druck abgebildet. Dazu Daten und Informationen zu allen wichtigen Festivals.



Zoom

In Zusammenarbeit mit:

FILM COOP
ZÜRICH

suissimage

Ja, Ich profitiere vom Subskriptionspreis für ZOOM-Leser und bestelle einen Filmkalender **GENRES** für nur Fr. 25.– plus Versandkosten (statt Fr. 35.– im Buchhandel)

Coupon einsenden an:
ZOOM – Zeitschrift für Film, Bederstrasse 76, Postfach, 8027 Zürich
Rechnungsstellung erfolgt nach Bestellung

Name _____

Vorname _____

Strasse, Nr. _____

PLZ/Ort _____

Unterschrift _____

TOM HANKS KEVIN BACON BILL PAXTON GARY SINISE ED HARRIS

"Houston,
we have a problem."

A RON HOWARD FILM

APOLLO 13

INTERNET ADDRESS <http://www.uip.com>



Ein UNIVERSAL Film im Verleih der UIP



Jetzt im Kino

ÉIN FILM VON
MOUFIDA TLATLI
TUNESIEN

LES
SILENCES
DU
PALAIS
trigon-film



Durch die Magie ihrer Lieder findet sie den
Weg zur Freiheit.

Ein Film von überwältigen-
der Schönheit und zarter
Sinnlichkeit. *Libération*


Mention Camera d'Or
Cannes 1994
Tanit d'Or Carthage 1994