

# Kritik

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Zoom : Zeitschrift für Film**

Band (Jahr): **48 (1996)**

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.

# Breaking the Waves

Franz Ulrich

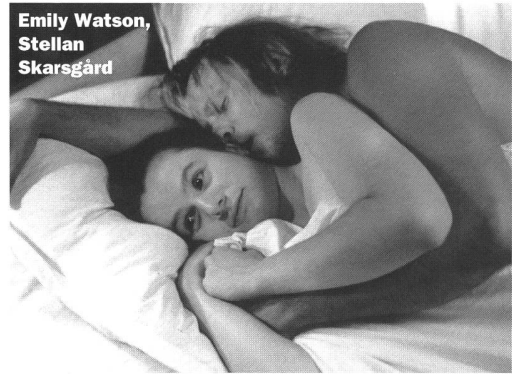
Regie: Lars von Trier

Dänemark/Frankreich 1996

Lars von Triers fünfter Spielfilm bewegt sich in mehrfacher Hinsicht am Limit, an der Grenze. Schauplatz ist der rauhe Nordwesten Schottlands, am Rande der Welt und der Zeit. In dem kleinen Nest an der Küste herrschen anfangs der siebziger Jahre noch die strengen Gesetze eines puritanischen Fundamentalismus. Nur die Männer dürfen in der Kirche sprechen oder am Grabe eines Verstorbenen stehen, von dem sie genau wissen, wer zur Hölle fährt oder in den Himmel kommt. Hier ist Bess (Emily Watson) behütet aufgewachsen und strenggläubig erzogen worden. Sie ist eine junge, unschuldige, kindlich-naive und impulsive Frau, die ihre Gefühle nie unterdrückt. Der Tod ihres Bruders hatte sie derart mitgenommen, dass man glaubte, sie in eine Klinik einweisen zu müssen. Im Dorf hält man sie für leicht gestört. Aber Bess ist eine starke Persönlichkeit, deren Kraft nicht zuletzt aus ihrem Glauben kommt. Sie hält häufig Zwiesprache mit Gott, der mit verstellter, gutturaler Stimme aus ihr selbst spricht. Unerschütterlich glaubt sie an die Liebe Gottes und an das Gute, was sie befähigt, sich sogar gegen die strengen moralischen Regeln und Vorschriften der Gemeinde aufzulehnen, um das für sie «Gute» und «Rich-

tige» zu tun: Wenn Gott einen Menschen liebt, dürfe sich weder die Gesellschaft noch irgendwelche Leute einmischen.

Gegen den Widerstand ihrer Gemeinde, ihres Grossvaters, der in der Kirche ein Vorsteheramt hat, ihrer Mutter und sogar ihrer Schwägerin Dodo (Katrin Cartlidge), die durch die Heirat mit ihrem Bruder einst selbst als Fremde in die Gemeinde gekommen ist, feiert Bess Hochzeit mit dem blonden Skandinavier Jan (Stellan Skarsgård), der auf einer Ölbohrplattform in der Nordsee arbeitet. Wie und wo Bess dieses gestandene Mannsbild, das weit herumgekommen ist, kennengelernt hat, lässt der Film im dunkeln. «Jan hat genaue Vorstellungen über die Liebe und wie sie gelebt werden sollte. Er hat viele Erfahrungen gesammelt und dabei immer ein ‚Evangelium der Liebe‘ befolgt, wie es Carl Theodor Dreyer einmal formulierte» (Lars von Trier). In der Begegnung mit Jan brechen Bess' gewaltige Gefühle auf, sie liebt ihn bedingungs- und hemmungslos und erlebt die sexuelle Leidenschaft als ein natürliches Wunder.



Emily Watson,  
Stellan  
Skarsgård

Nach einigen Tagen intensiven Glücks muss Jan wieder auf die Bohrinsel zurück. Bess will sich mit der Trennung nicht abfinden und fleht inständig zu Gott, ihn ihr bald zurückzuschicken. Ihr Gebet wird auf unerwartete, schreckliche Weise erhört: Nach einem schweren Unfall wird Jan in einem Helikopter eingeflogen, völlig gelähmt und für immer ans Bett gefesselt. Bess ist verzweifelt, fühlt sich schuldig, weil ihr Egoismus die Ursache für Jans Unglück sei. Die Ratschläge der anderen, ihren eigenen Weg ohne Jan zu gehen, schlägt sie in den Wind. Sie will ihre Liebe zu Jan genau so radikal und unbedingt weiter leben, wie sie sie begonnen hat. Jan leidet weniger an seinem Unglück als an der Vorstellung, Bess sei an seiner Seite zu einem unerfüllten Leben verdammt. Er hat erlebt, wie glücklich sie in ihrer ersten Liebe war, wie die körperliche Liebe sie erblühen und über sich selbst hinauswachsen liess. Er möchte ihr «Gutes» tun und bittet sie ernsthaft und ehrlich, sich einen anderen Liebhaber zu nehmen. Bess wehrt sich, aber er suggeriert ihr, sie könne ihn, wenn nicht physisch, so doch seelisch retten, indem sie ihm von ihren Erlebnissen erzähle und ihn so daran teilhaben lasse. Bess gerät in ein schlimmes Dilemma, umso mehr als nun auch Gott verstummt vor ihren verzweifelten Fragen und dem Zwiespalt, was das Richtige sei: sich dem moralischen Druck ihrer Nächsten und der Gemeinde zu beugen und Jan dahingegeben zu



Jonathan  
Hackett,  
Emily  
Watson



lassen oder den religiösen Eiferern zum Hohn seinen sehnlichsten Wunsch zu erfüllen und ihm damit Linderung zu verschaffen. Unter Qualen hört Bess auf ihr reines Herz und kommt zum Schluss, sie müsse ihre Schuld an Jans Elend sühnen. In der festen Überzeugung, sie könne Jan mit ihrer Liebe retten, beginnt sie sich zu prostituieren und wird in der Gemeinde zur Verfemten und Ausgestossenen. Durch eine vorübergehende Besserung Jans in ihrer Haltung bestärkt, opfert sie, als sich sein Zustand plötzlich verschlimmert, ihr Leben. Für die Gemeinde fährt sie zur Hölle, aber im Himmel jubilieren die Glocken...

«Ich hatte schon seit geraumer Zeit den Wunsch, einen Film zu machen, in dem alle treibenden Kräfte ‚gut‘ wären. Es sollte in diesem Film nur ‚Gutes‘ geben. Aber weil ‚das Gute‘ oft missverstanden oder mit etwas anderem verwechselt wird, weil wir ihm so selten begegnen, entstehen Spannungen (Lars von Trier).» Es sind die Spannungen zwischen einer steril gewordenen, in formalen Regeln und Gesetzen erstarrten und repressiven religiösen Gemeinschaft und den Bedürfnissen eines vitalen, befreienden und selbstverantworteten Daseins. Diese Geschichte eines *amour fou* mit einer Art Maria Magdalena als Erlöserfigur erinnert thematisch an das

Werk Carl Theodor Dreyers («Ordet», 1954) und an die frühen Filme Ingmar Bergmans. «Breaking the Waves» handelt – unter anderem – vom Konflikt zwischen einem unnachgiebigen, selbstgerechten religiösen System und der ganz persönlichen Frömmigkeit von Bess, einer kindlichen Form des Glaubens. «Solche kindliche Form des Glaubens ist einfach der Glaube an das Gute. Religiöse Überzeugungen drücken sich oft in Konflikten und Kriegen aus, aber im Falle von Bess haben wir es mit einer kindlichen Religion des Guten zu tun, die alle Probleme mit einem Zauberstab lösen kann. Der reife Glaube muss sich daran messen. Früher hätte ich vermutlich Partei für die Fundamentalisten ergriffen, für die Idealisten sozusagen. Ich bin römisch-katholisch, und am Anfang meiner religiösen Karriere – was noch nicht so lange her ist – glaubte ich wirklich, dass extreme Religion das Wichtigste wäre. Mit zunehmendem Alter und besonders seit ich Kinder habe, hat sich meine Sicht jedoch erweitert, und ‚Breaking the Waves‘ ist das Resultat davon. Die Philosophie meiner bisherigen Filme war: ‚Das Böse existiert‘. Die Philosophie dieses Films ist: ‚Das Gute existiert‘. Das eine kann so gut wie das andere sein. So weit bin ich jetzt» (Konvertit Lars von Trier in einem Interview).

Manches an der Inhaltsskizze mag etwas abstrus erscheinen, aber alle Skepsis dürfte vor der formal ausserordentlich stimmigen filmischen Umsetzung verschwinden. Fast alle Szenen sind mit der Handkamera (Robby Müller) gedreht, sind häufig verwackelt und unscharf. Mit diesem «reportagehaften Stil» (Lars von Trier) erzielt der Regisseur eine ausserordentliche Unmittelbarkeit und Frische. Es entsteht der Eindruck eines unvorhersehbaren Geschehens, das einer inneren Dramaturgie folgt und

von mächtigen Gefühlen in Gang gehalten wird. Erzählt wird der Film in sieben, von einem Prolog und einem Epilog eingerahmten Kapiteln. Sie sind durch Landschaftsaufnahmen voneinander getrennt – der Regisseur nennt sie «Blick Gottes auf die Landschaft», der gleichsam über das Geschehen wacht. Während die eigentliche Geschichte von keiner zusätzlichen Musik begleitet wird, sind diese ruhigen (ausnahmsweise mit dem Stativ gedrehten) Landschaftstotalen mit Rockmusik aus den Siebzigern (David Bowie, Leonard Cohen, Procol Harum, Elton Jones u. a.) unterlegt. Sie unterscheiden sich auch zu den meist in rostbraunen bis gelblichen Farbtönen gehaltenen Spielszenen durch ihre Postkartenfarbigkeit. Sie wirken als meditative Inseln in der intensiven Dramatik der Szenen.

Das eigentliche «Wunder» des Films aber ist Emily Watson, Mitglied der Royal Shakespeare Company, in der Rolle von Bess. Sie bewältigt ihr Filmbdebüt fulminant. Ihr expressives, nuanciertes Spiel ist von einer ungeheuren Intensität. Ohne je peinlich oder sentimental zu werden, macht sie sowohl die «heilige Einfalt» und «reine Seele» von Bess als auch ihre grossen Gefühle und ihre radikale, totale Hingabe an die Liebe glaubwürdig. ■

# Die Putzfraueninsel

Regie: Peter Timm  
Deutschland 1996

Horst Peter Koll

**A**ls einer von ganz wenigen deutschen Regisseuren hat Peter Timm in den vergangenen zehn Jahren regelmässig Kinofilme inszenieren können, immerhin acht seit seinem Erstling «Meier» (1986). Einen stringenten Autorenstil wird man in seinen Werken kaum entdecken, aber es sind Filme, die betont populär unterhalten, ohne dass ihr Regisseur in den Niederungen der Klammotte sein Gesicht verliert. Nachdem Timm 1992 bereits einmal einen trivialen Erfolgsstoff adaptierte («Ein Mann für jede Tonart»), verfilmte er nun den 1991 erschienenen Erstlingsroman «Die Putzfraueninsel» der jungen Schweizerin Milena Moser, die mit aufreizender Unbekümmertheit und ohne allzu grossen literarischen Ehrgeiz frischen Wind in die populäre Frauenliteratur brachte. Wie das Buch skizziert auch der Film die äussere Erzählhandlung mit eher groben Strichen, manchmal derb karikierend, manchmal plakativ und sogar platt, fasziniert aber durch die fein und fast zärtlich beschriebene Freundschaft zweier Frauen aus verschiedenen Generationen.

Da ist zunächst Irma (Jasmin Tabatabai), «abgebrochene» Psychologie-Studentin Mitte 20, die sich in einem unspektakulären, aber unabhängigen Leben einzurichten beginnt. Sie hat eine Affäre mit einem verheirateten Psychotherapeuten, spielt Balalaika in einem sangesfreudigen Chor homosexueller Männer und jobbt als Putzfrau für ihren Lebensunterhalt. Ihre neue Stelle in einer mondänen Villa konfrontiert sie mit der gewissenlos an ihrer Karriere arbeitenden Richterin Schwarz (Dagmar Manzel), Mutter zweier «linientreuer» Töchter, verheiratet mit einem schwachen Mann, der sich in die Astronomie geflüchtet hat. Bald stösst Irma auf das makabre Geheimnis von Frau Dr. Schwarz: In einem Kellerwinkel hält sie ihre Schwiegermutter gefangen, um sie zur Überschreibung des herrschaftlichen Hauses zu «überreden»; an-

derndfalls drohe der alten Frau die Zwangseinweisung in eine geschlossene Anstalt. Kurzentschlossen befreit Irma die geschwächte Gefangene, päppelt sie in ihrer Wohnung auf – und erlebt eine Überraschung: Die zunächst geistig verwirrte Alte verwandelt sich umgehend in die selbstbewusste, äusserst agile Nelly (Christine Oesterlein), die nie mit ihrem



Jasmin  
Tabatabai

Schicksal hadert, vielmehr voller Stolz und Würde ihre zurückgewonnene Freiheit zu gestalten beginnt. In Gesprächen kommen sich Irma und die 50 Jahre ältere Nelly näher – und werden zum starken, unschlagbaren Duo.

Man muss schon ein, manchmal beide Augen zudrücken, um die bösen Machenschaften der Frau Dr. Schwarz zu überstehen. Vielleicht hätte Timm diesen Hintergrund der Handlung nur akzeptabel gestalten können, wenn er den Mut gehabt hätte, ihn mit Fassbinderischer Boshaftigkeit als grelle Karikatur auf eine karrieresüchtige Bourgeoisie zu übersteigern. Timms bemüht «realitätsnahe» Darstellung aber muss zwangsläufig platt wirken, weil sie das genaue Gegenteil, nämlich Realitätsferne, bewirkt und nicht auf die Grundsätzlichkeit des Problems einer lieblosen Generation von Karrieristen verweist. Immerhin: Der Weg durch das Unterholz der Handlung lohnt sich, führt er doch zu zwei faszinierenden Schauspielerinnen und ihren «Lebensbildern», durch die die beiden geistesverwandten Frauen spielend die

Zwischengeneration der lieblosen, sich selbst entfremdeten Materialisten überbrücken. Und hier, in der Gestaltung dieser beiden Charaktere, findet auch Timm zu seiner Fähigkeit, liebenswert-sympathisch mit etwas Tiefsinn zu unterhalten. Vor allem ist es dabei Jasmin Tabatabai als Irma, die die Fäden zusammenhält: Lässig und souverän verkörpert sie die «coole» Vertreterin der jungen Generation, die sich mehr oder minder erfolgreich um Stärke und Unabhängigkeit bemüht. Mal komisch drauflos plappernd, mal herrlich pointiert stichelnd, dann wieder verwirrt und ratlos, zeigt sie als Irma selbstbewusst eine reiche Skala an Empfindungen hinter der harten Schale einer jungen Frau, der es «nur» an einem ruhenden Mittelpunkt in ihrem Dasein fehlt. Gerade dieses schauspielerisch subtil interpretierte Defizit besetzt

Nelly mit ihrer Präsenz. Die grossartige alte Dame vermittelt Irma die Ahnung einer faszinierenden untergegangenen Welt – einer Welt jenseits der Konventionen, wie sie bis 1933 die bürgerlichen Kräfte schockierte, aber für Kunst, Tanz, Musik und Literatur eine immense Inspirationsquelle war. Nelly erlebte sie als ganz junge Frau, die nach 1933 den geistigen Zusammenbruch dieser Ära erfahren musste, zu dem sie sich – mit ihren Möglichkeiten – in Widerstreit begab. Timm belastet seine Komödie nicht allzu sehr mit diesem kulturhistorischen Hintergrund, vermittelt aber immerhin soviel, dass er die Zivilcourage der alten wie der jungen Frau plausibel macht. Vor allem für Irma tun sich dabei ungeahnte Welten auf: Wenn sie gegen Ende weinend in einer Bucht auf Mallorca sitzt und um den Verlust der vermeintlich verstorbenen Nelly trauert, dann schluchzt sie, dass sie sich bei Nelly zum ersten Mal zuhause gefühlt hätte – eine aussergewöhnliche Erkenntnis für eine junge Frau, deren Elterngeneration ihr keinen Halt geben konnte. ■

# Katzendiebe

Regie: Markus Imboden  
Schweiz 1996

Franz Ulrich

**B**esser als befürchtet, nicht ganz so gut wie erhofft: «Katzendiebe» behauptet sich auf dem schwierigen Feld der Komödie nicht gerade mit umwerfender Bravour, aber mit unverfrorener Chuzpe und Pffiffigkeit. Gestrickt ist der Film nach dem bewährten Muster gegensätzlicher Charaktere, wie es im Zirkus vom Weissclown und dem dummen August, im Kino von Laurel und Hardy oder Pat und Patachon verkörpert wird. Solch ein männliches «Gegensatzpaar» inszenierte Markus Imboden erfolgreich schon in «Bingo» (1990) mit Ruedi Walter und Mathias Gnädinger. In «Katzendiebe» sind es Beat Schlatter und Patrick Frey vom Kabarett Götterspass. Um es vorwegzunehmen: Die beiden haben den Sprung von den Kabarettbrethern auf die Kinoleinwand mit beachtlichem Erfolg geschafft. Nicht zuletzt deshalb, weil es ihnen – entsprechend unterstützt vom Regisseur – gelungen ist, das direkte, plakative Spiel des Kabarets vor der Kamera stark zurückzunehmen und auf ein gewisses Understatement umzuschalten, was dem Film weit besser bekommt. Trotzdem gibt es noch jede Menge Kaulauer und schräge Sprüche, die den Plot um zwei Aussenseiter würgen.

Fredi (Beat Schlatter) wohnt in Zürich in einer Garage und klaut Katzen, die er, nachdem sie im Lokalradio als vermisst gemeldet worden sind, ihren Besitzerinnen und Besitzern gegen Finderlohn wieder zurückbringt. Davon lebt er mehr schlecht als recht: In seiner



Patrick Frey,  
Beat Schlatter

Not frisst er zwar nicht gerade die sprichwörtlichen Fliegen, aber immerhin Katzenfutter. Eines Tages quartiert sich bei ihm Alain (Patrick Frey), ein alter Bekannter, ein. Geschieden und pleite, gibt sich dieser immer noch als Geschäftsmann mit eigener Firma und eigenem Lieferwagen aus. Während Fredi den Typ des gutmütigen, weichschaligen Naivlings verkörpert, gibt sich Alain als gerissener, dreister Macher, der alsbald das Heft in die Hand nimmt, um aus dem Katzenklau mit emotionalem Theater und unverschämten Tricks ein einträglicheres Geschäft zu machen.

Vorwärtsgetrieben wird das Geschehen durch zwei Handlungsstränge – einen amourösen und einen familiären. In einer Tierhandlung stossen die beiden Schlitzohren auf die attraktive Geistesheilerin Karin (Babett Arens) und deren magisches Medium, die Katze Diana. Sie wittern ein fettes Geschäft, entführen Diana und verlieren gleichzeitig ihr Herz an Karin, sodass sie sich beim Buhlen um deren Gunst – diesmal jeder auf eigene Rechnung – in die Quere kommen. Daneben läuft die Geschichte von Alain und seiner 16jährigen Tochter Tanja (Andrea Guyer), dem angehenden Star einer Mädchen-

rockband. Alain, der unter allen Umständen sein Gesicht vor der Tochter wahren will und ihr deshalb seine tatsächliche Lage verschweigt, kann die ihr gemachten Versprechungen, die entscheidend sind für das Gelingen des Eröffnungskonzertes, nicht halten, weil er einen Autounfall ausgerechnet mit der Russenmafia baut und dadurch in die grössten Geldnöte gerät. Am Schluss steht das Duo mehr oder weniger als begossene Pudel da – Alain landet gar mit etlichen Brüchen im Spital. Ein lupenreines Happy-End gibt es nur für Diana, die Katze.

Neben Rolf Lyssys «Die Schweizermacher» (1978) ist «Katzendiebe» eine der wenigen mehrheitlich gelungenen und stimmigen Schweizer Dialektkomödien, ohne allerdings eine mit Lyssys Film vergleichbare gesellschaftlich relevante Thematik aufzuweisen. Markus Imboden hat, dank Patrick Frey und Beat Schlatter – zusammen mit Walter Bretscher auch die Autoren des Drehbuchs – eine höchst schwierige Gratwanderung gemeistert: eine witzig-vergnügeliche Komödie mit treffsicheren, gut getimten (meist verbalen) Pointen und verqueren, manchmal sogar aberwitzigen und dennoch nicht allzu realitätsfernen Situationen, die nur selten in die Niederungen blossen Klamauks und bünzliger Banalität geraten. ■



Babett  
Arens

# La seconda volta

Regie: Mimmo Calopresti  
Italien 1995

Michael Lang

**D**em italienischen Gegenwartskino geht es nicht unbedingt gut, zuweilen wird gar von einer existenziellen Krise desselben gesprochen. Schön, dass es mit dem rührigen Nanni Moretti (43) einen Produzenten, Autor, Regisseur, Schauspieler und Kinobetreiber gibt, der die auch in Europa seltener gewordene Spezies des umfassend für das Kino denkenden, ja lebenden Menschen repräsentiert. Zu einem, der das tut, gehört natürlich auch, dass er sich für die neuen Kreativen einsetzt. Genau das tut Moretti als vollkommen überzeugender Hauptdarsteller zugunsten des 41jährigen Mimmo Calopresti aus Reggio Calabria. Dieser hochbegabte Filmemacher hat 1983 als Autodidakt begonnen, Dokumentarfilme zu drehen, Sozialreportagen vorab, etwa über die wirtschaftliche Umstrukturierung der Fiat-Werke oder über Erlebnisse mit inhaftierten italienischen Terroristen. Beide einschneidenden Erfahrungen, insbesondere aber die brisante letztere, spielen nun in seinem ersten Spielfilm «La seconda volta» eine entscheidende Rolle.

Erzählt wird die zwar erfundene, politisch aber aktuelle, bedeutsame Geschichte der dramatischen Wiederbegegnung eines schicksalhaft verbundenen Paares. Ein angesehener Turiner Wirtschaftsprofessor (Nanni Moretti) begegnet eines schönen Tages in der Mittagspause zufällig der seltsam introvertiert wirkenden Lisa (Valeria Bruni Tedeschi). Dass ihm diese attraktive Frau schlicht und einfach gefallen und er sich deshalb für sie interessieren könnte, dass der Wunsch nach einer Liaison bestünde, das würde man sehr gut verstehen. Doch Mimmo Caloprestis Geschichte sucht nicht diesen gewöhnlichen Weg. Sie entspringt ganz anderen Ursachen und verlangt nach anderen Wirkungen. Professor Alberto Sajevo nämlich muss die Schöne gar nicht erst kennenlernen, weil er sie bereits kennt. Leider nur allzu gut. Sie ist nämlich keine andere als exakt jene politische Terroristin, die vor Jahren einen brutalen

Mordanschlag auf ihn verübte. Das feige Attentat schlug damals zwar fehl, doch der Akademiker lebt seit jenem Tage mit einer Kugel im Kopf. Immer in Angst, das Projektil würde noch mehr gesundheitlichen Schaden anrichten, eine risikoreiche Operation erfordern.

Dass der so Gebeutelte nun auf offener Strasse der Täterin begegnen kann, ist natürlich keineswegs selbstverständlich. Die Frau wurde nämlich vor Jahren verhaftet und zu einer jahrzehntelangen Haftstrafe verurteilt. Aufgrund ihrer guten Führung und dank der couragierten und ungewöhnlichen Fürsprache eines fortschrittlich denkenden Gefängnisdirektors darf sich die Delinquentin seit einiger Zeit tagsüber ausserhalb des Gefängnisses bewegen, ja sogar einer zivilen Arbeit nachgehen.

Das also ist die Ausgangslage der

schehnisse verständlicherweise – unverzüglich erscheinenden Parteien einander? Kann es, darf es überhaupt zu einer klärenden oder zumindest erklärenden Aussprache kommen? Entwickelt sich daraus sogar so etwas wie eine Beziehung? Wenn ja, bis wohin könnte sie gehen?

Calopresti geht darauf mit intelligenter Umsicht ein, behandelt seine starken Figuren mit allergrösstem Respekt, enthält sich aber bei deren Charakterisierung jeglicher Effekthascherei. Und vor allem jeglicher Larmoyanz. Ob der Mann in seinem akademischen oder privaten Umfeld beobachtet wird oder die Frau in ihrer Abgeschlossenheit in der Haftanstalt und beim Versuch, ausserhalb der Mauern Fuss zu fassen: Der offenkundig dokumentarisch geschulte Beobachter Calopresti erweist sich als einer, dem es nicht ums Theoretisieren



Nanni Moretti,  
Valeria Bruni Tedeschi

Handlung, in deren Verlauf sich die Wege des Opfers und der Täterin eines besonders heiklen Gewaltaktes quasi zum zweiten Mal kreuzen. Mimmo Caloprestis Film nimmt Stellung zu dieser Handlung und was er einleuchtend sensibel, ja fast mit dokumentarischer Akribie und gefühlsmässiger Reserviertheit aufbaut, führt nach und nach tiefer hinein ins Netz der alles entscheidenden Grundfragen: Wie nähern sich die – aufgrund der Ge-

geht, nicht um eine Analyse der Hintergründe des terroristischen Handelns der Frau. Es geht in «La seconda volta» vielmehr um die Sichtbarmachung von Reaktionen auf ein unvorhersehbares Ereignis, um die Emotionalität der Menschen beidseits der Fronten einer ungeheuerlichen Tat. Der verbitterte Alberto steht für alle unschuldig Getroffenen, die daran leiden, dass ideologisch Verblendete und Verführte aus dem Frust über soziale

Ungerechtigkeit, Ausgrenzung und aus Zukunftsängsten heraus zu wahnsinnigen martialischen Aktionen schreiten.

Calopresti verblüfft mit seinem filmischen Gespür für das Gewicht der kleinen Geste, mit seiner Sensibilität für die Kunst der Reduktion. Das heisst: Er will nicht alles erklären, um verstanden zu werden. Sein erstaunlicher, stiller, intimer Film ist dennoch kein elitäres Werk geworden, sondern ein zugängliches, ja publikumsfreundliches. Man könnte sagen: Dieser Film mit seiner ungewöhnlichen Geschichte funktioniert trotz ihrer ideellen Komplexität, und zwar schon beim ersten Zuschauen. Auch deshalb, weil mit knapp gehaltenen Anspielungen sogar die heiklen, abstrakten politischen Zusammenhänge plausibel skizziert werden und das Hauptgewicht trotzdem auf dem narrativ ergiebigeren, verständlicheren und verbindlicheren zwischenmenschlichen Beziehungsraster liegt.

«La seconda volta» ist ein Film über das Erinnern geworden. Über den

Schmerz des Erinnerns. Über den Umgang mit Hass, über die Auseinandersetzung mit Schuld und Sühne. Und ein Versuch, das in sich Unverständliche und Unverzeihliche immerhin greifbar zu machen. Dass sich, ohne der Story dadurch die Spannung nehmen zu wollen, zwischen Alberto und Lisa ein facettenreicher, seltsam und ungewöhnlich inniger Dialog anbahnt, das sei erwähnt. Der Film wird so zu einem Stück Kino über die Schwierigkeit der Liebe zum Nächsten, über die Nächstenliebe. Doch weil Mimmo Calopresti einen besonderen Film gedreht hat, manifestiert sich das auf spezielle Weise, entfaltet sich die Kraft der Aussage – auch wenn es sich wie ein Klischee liest – mehr



Valeria  
Bruni  
Tedeschi

zwischen den Bildern als in ihnen selbst und vermehrt sich noch im Weiter-sinnieren nach dem Kinobesuch. ■

Inserate



Mit drei alten Worten verschönern Sie Ihr Leben:

**I love you.**

Mit zwei neuen Worten verschönern Sie Ihr Filmleben:

**Independent Pictures.**

Für unabhängige Filmkultur in exklusiven Kinos steht jetzt das neue Markenzeichen "Independent Pictures". Es garantiert attraktive, spannende und unterhaltsame Filme mit künstlerischem Niveau.

Klar, dass eine Bank wie die SBG die "Independent Pictures" unterstützt.



**Independent Pictures**

Achten Sie auf die Kinos mit dem beflügelten Film!

Independent Pictures  
Wir machen mit.



THE GREAT DISCLOSURE OF THE ORSON WELLES LEGACY.  
ONE OF THE WORLD'S MOST RENOWNED FILM DIRECTORS ("CITIZEN KANE")  
AS NEVER SEEN BEFORE.

**ORSON WELLES:  
THE ONE-MAN BAND**

**!!! NEU IM KINO: AB 11. OKTOBER 1996 !!!**

# Crash

Regie: David Cronenberg  
Kanada 1996

Michel Bodmer

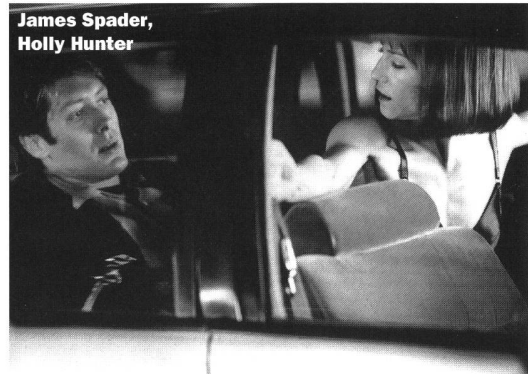
**S**ex und Tod, Körper und Geist, Fleisch und Maschine – diese Dichotomien und die dazugehörigen Wechselwirkungen und Grenzüberschreitungen prägen das Werk des kanadischen Filmemachers David Cronenberg seit Anbeginn, und in J. G. Ballards beklemmendem Science-fiction-Roman «Crash» von 1973 kommen sie alle zusammen. Dass diese zwei *twisted brains* irgendwann aufeinanderprallen würden, schien fast unvermeidlich, und nun hat Cronenberg Ballard verfilmt, mit zwiespältigem Resultat.

James Ballard (James Spader), ein TV-Werbemann, lebt mit seiner Frau Catherine (Deborah Unger) in entfremdeter Ehe. Ihre Beziehungsleere kompensieren sie, indem sie einander als Aphrodisiakum ihre Seitensprünge erzählen. Da kommt es zu einer Autokollision, bei welcher Ballard den Tod des Gatten der anderen Fahrerin, Dr. Helen Remington (Holly Hunter), verursacht; Ballard und Helen werden verletzt im selben Spital eingeliefert. Der Unfall erotisiert die Beziehung zwischen Ballard und Catherine auf seltsame Weise, und zwischen Ballard und Helen entspinnt sich ebenfalls eine sexuelle Obsession. Begleitet und gefördert wird dies von dem sonderbaren Fotografen und Forscher Vaughan (Elias Koteas), der für eine Gemeinschaft von Crash-Freaks legendäre Autounfälle nachstellt, mit Stuntmen, aber ohne Sicherheitsvorkehrungen. Zu Vaughans Entourage gehört auch das schöne Unfallopfer Gabrielle (Rosanna Arquette), deren Beinschienen sie fast roboterähnlich wirken lassen. Ballard, Helen und Catherine werden in einen Strudel von sexuellen Akten in, um und mit Autos gerissen.

Die fetischistische Aufladung des Automobils von weiblichen Rundungen bis zu männlicher Kraft und phallischem Schaltknüppel ist aus der Werbung hinreichend bekannt, ebenso wie die Funktion des Personenzugs als schossähnlicher und zugleich befreiender Hort

des Geschlechts-Verkehrs. J. G. Ballards Roman spinnt diese Phänomene weiter, indem er das Crash-Opfer sein Auto als organisches, von Flüssigkeiten durchströmtes Wesen empfinden lässt, dessen Körperlichkeit sich nahtlos mit der menschlichen vereinigen lässt. Dieser orgiastisch anmutenden Belebung der Maschine stellt Cronenbergs Film nun die entseelte Mechanisierung des Organischen und der Sexualität entgegen und extrapoliert dabei die entsprechenden Ansätze in der heutigen Sexualkultur bzw. Pornografie: Die unzähligen, mehr oder weniger brutalen hetero- und homosexuellen Bums-Szenen von hinten finden ohne Blickkontakt und emotionellen Austausch statt; die zwanghafte Beschäftigung mit deformierten Maschinen und vernarbten Körpern und das Ausleben des Todestriebes in vorsätzlichen Kollisionen von Fleisch und Metall liegen jenseits der gängigen Obsessionen von Sodomasochisten und Porschefahrern.

Cronenberg beschreibt seinen Film wie folgt: «Crash» ist eine futuristische Liebesgeschichte, die in der Gegenwart angesiedelt ist. Sie nimmt die beziehungslose, pathologische Psychologie des 21. Jahrhunderts vorweg und drängt sie in dieses Jahrhundert zurück, zum Zweck einer Auseinandersetzung mit dem Versuch zweier Figuren, ihre Liebe und Sexualität durch das Medium von Autokollisionen auszudrücken. Die Kollisionen können als Metapher für den Zusammenprall der gegenwärtigen Technologie mit der menschlichen Psyche angesehen werden» (Cannes-Programmheft). Das klingt reichlich abgehoben, aber in einem Interview ergänzt der Regisseur: «Die Sexualität begann als biologisches Faktum, aber heute müssen wir uns zur Fortpflanzung nicht einmal mehr begenen. Sex ist eine menschliche



James Spader,  
Holly Hunter

Erfindung geworden, eine Kunstform, eine Form von Technologie, die keine biologische Grundlage mehr hat. Meine Figuren erkunden diese Entwicklung.»

Das ist allerdings ein Thema, und eines, das zum polymorph perversen Universum J. G. Ballards passen würde, im Film jedoch repetitiv und öde in Szene gesetzt wird. Ballard selbst bewundert an Cronenbergs Verfilmung, dass sie noch weiter gehe als die Vorlage, indem sie keinen Versuch unternahme, die Obsession der Crash-Fanatiker verständlich zu machen. Das trifft zu, hat jedoch zur Folge, dass das Publikum, anders als in verwandten Cronenberg-Filmen wie «Videodrome», «The Fly» oder «Dead Ringers», die bizarren Erlebnissen der Hauptfiguren nicht nachempfinden kann; das andere bleibt dadurch auf Distanz und wird nicht – was viel beunruhigender wäre – vom Zuschauer als Teil des eigenen Ichs identifiziert.

Freilich kann man den Film, wie die Jury in Cannes mit ihrem Spezialpreis, für seine «Kühnheit, Verwegenheit und Originalität» loben, ebenso wie die Weigerung der Filmemacher, vor allem von Stars wie Holly Hunter, Rosanna Arquette und James Spader, sich um die Erwartungen des Publikums zu kümmern. Gemessen an Ballards Buch und Cronenbergs Möglichkeiten jedoch wirkt das Ergebnis enttäuschend; diese eisig-hermetische Etüde über Auto-Erotik mag vielleicht abstrakt faszinieren, geht aber nicht unter die Haut. ■



# Go Now Regie: Michael Winterbottom Grossbritannien 1996

Judith Waldner

Nicks Leben ist in Ordnung: Er hat einen festen Platz in einem Fussballteam, eine Menge Kumpels, eine Wohnung und vor allem einen Job. Fast mehr also, als ein junger Mann heutzutage in Britannien erwarten kann. Fehlt vorderhand bloss noch eine Freundin – doch nicht für lange: Nick lernt Karen kennen und verliebt sich in die junge Frau. Sie sagt nicht gleich zu allem einfach ja, ist schliesslich aber doch mehr als angetan von Nick. Aus den beiden wird ein Paar. Bald zieht Karen bei ihrer Freundin aus und bei Nick ein, und so hängt der Himmel vorerst voller Geigen.

Doch wie das Leben so spielt – bald ist alles weniger schön und einfach, als es sich zu Beginn abgezeichnet hat. Nick macht Fehler auf dem Fussballplatz, zum Ärger seiner Mannschaft. Dann passiert ihm bei der Arbeit ein Malheur: Ein Hammer gleitet ihm, als er auf eine Leiter steigt, aus den Händen, ohne dass er es bemerkt. Das Werkzeug fällt und zertrümmert eine auf dem Boden liegende Stukkatur aus Gips. Später plagen Nick auf einmal Sehstörungen, der Arzt verschreibt eine Brille. Dann baut er einen Autounfall – zum Glück bloss mit Blechschaden –, weil er es einfach nicht schafft, seinen Fuss richtig auf dem Bremspedal zu plazieren und rechtzeitig anzuhalten.

Irgendwas stimmt nicht mehr mit Nick, das ist klar, und so folgt eine ärztliche Untersuchung der nächsten. Was deren Resultate anbetrifft, ist Karen hartnäckiger als ihr Freund. Sie geht abends nach der Arbeit in die Praxis, konfrontiert den Arzt mit Fragen und kommt somit später als gewohnt nach Hause. Das zieht prompt eine kleine Eifersuchts-

szene nach sich. Nick vermutet nämlich, seine Freundin habe ein Verhältnis mit ihrem Chef.

Das Leben des jungen Paares in Michael Winterbottoms Film «Go Now» gerät aus den Fugen – trotz kleiner Eifersüchteleien von Nicks Seite aber nicht durch einen Nebenbuhler oder ähnliche beziehungs-mässige Probleme, wie das im Kino langweiligerweise im-



Julie Aubrey,  
Robert Carlyle

mer wieder der Fall ist. Handfester und existentiell vielmehr schleichen sich die Schwierigkeiten an, denn bald wird klar, dass Nick nicht nur krank ist, sondern immer kränker wird. Multiple Sklerose lautet die Diagnose. Nun ist «Go Now» aber kein zelluloides Krankheitsstagebuch, das die Geschichte von Nicks unaufhaltsamem körperlichen Zerfall in den Vordergrund stellen würde. Vielmehr erzählt Winterbottom ohne Rührseligkeit von zwei Leuten, die mit einer

mehr als schwierigen Situation umgehen müssen, von einer Beziehung, in der die Liebe mehr als einmal Gefahr läuft, vom Mitleid aufgefressen zu werden, von Würde und von einer Partnerschaft, die kaum entstanden, grenzenlos strapaziert wird.

«Go Now» bewegt sich in der Tradition des realistischen britischen Kinos, aus der immer wieder Filme hervorgehen, die ein Stück Wirklichkeit so abzubilden vermögen, dass sich weder Langeweile noch schnell verpuffte Betroffenheit breit machen. Dazu trägt hier nicht nur eine gekonnte Mischung aus Nähe und Distanz bei, sondern auch ein Blick für Details des Alltags und eindrucksvolle Darstellerinnen und Darsteller. Julie Aubrey gibt die zwischen Liebe und Mitleid pendelnde Karen bestechend. Und Robert Carlyle, der bei uns vor allem durch Ken Loachs «Riff-Raff» bekannt geworden ist und zuletzt in Danny Boyles «Train-spotting» (ZOOM 8/96) zu sehen war, spielt den zunehmend behinderten und hadernden Nick mit Bravour.

Michael Winterbottom («Butterfly Kiss», ZOOM 4/95, S. 3) hat für seinen neuen Film die richtige Mischung zwischen Ernst und Witz gefunden. Der Brite erzählt zwar von traurigen Umständen, schafft es aber, dass man gewissermassen mit einem weinenden und einem lachenden Auge im Kino sitzt. Die Sprüche von Nicks krakeelenden Fussballfreunden und von einer feinen Ironie durchdrungene Szenen lockern die Düsterei der Geschichte ebenso auf wie formal witzige Einfälle und eine gute Portion rabenschwarzer Humor. «Go Now» ist ein kleiner, aber feiner Film, dialogstark und berührend. ■

# A Time to Kill

Regie: Joel Schumacher  
USA 1996

Die Jury

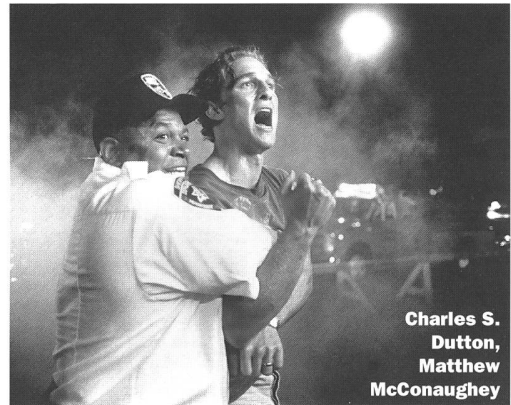
Franz Everschor

**B**estseller-Autor John Grisham hat für seinen Erstlingsroman, der einst von einem ganzen Dutzend Verleger abgelehnt worden war und seitdem des Verfassers Lieblingskind ist, einen adäquaten Regisseur gefunden. Adäquat, weil sich auch Joel Schumacher – wie Grisham – immer wieder als kompetenter Manipulator von Publikumsgefühlen erwiesen hat, dabei bisweilen brennend aktuelle Themen («Falling Down», ZOOM 6 – 7/93) zum Anlass nehmend, um aus ihnen fragwürdige, aber effektvolle Kassenknüller zu machen. Mit «A Time to Kill» begeben sich Grisham und Schumacher in die Nähe von Hollywoods legendärer Rassenschulze «To Kill a Mockingbird» (1962, Wer die Nachtigall stört) von Robert Mulligan. In der formalen Abhandlung liegen Welten zwischen den beiden Filmen, aber in der Art und Weise, wie ein schwerwiegender, komplexer gesellschaftlicher und menschlicher Konflikt für die (vermeintlichen) Bedürfnisse des Kinopublikums zurechtgefeilt wird, ähneln sie sich wie ein Ei dem anderen.

So wie Atticus Finch (Gregory Peck) einst ohne Rücksicht auf private Nachteile gegen den Rassismus im Süden der Vereinigten Staaten zu Felde zog, so jetzt

Jack Brigance (Matthew McConaughey), der junge und noch unerfahrene Anwalt aus einem kleinen Städtchen am Mississippi. Zwei betrunkene junge Weiße haben ein zehnjähriges schwarzes Mädchen vergewaltigt, brutal verletzt und es umzubringen versucht. Sie werden gefasst und vom schwarzen Sheriff (Charles S. Dutton) in Haft genommen. Doch der Vater des Kindes, Carl Lee Hailey (Samuel L. Jackson), hat kein Vertrauen in ein Justizsystem, das regelmässig weiße Täter freikommt und schwarze hinter Gitter und in die Todeszelle verschwinden lässt. Am Tag, als die beiden Vergewaltiger dem Richter vorgeführt werden sollen, erschießt er sie im Gerichtsgebäude. Wenn schon für sein geschundenes Kind keine Gerechtigkeit zu erwarten war, wieviel weniger nun für ihn, den Attentäter...

Das ist das Thema dieses Films, und es wird zweieinhalb Stunden nach allen Richtungen hin ausgewalzt. Ein (leider) glaubwürdiger Fall, der aber längst noch keinen glaubwürdigen Film ergibt. Das



Charles S. Dutton, Matthew McConaughey

fängt damit an, dass überflüssige – wenn auch exotisch-scurrile und deshalb zunächst interessante – Charaktere eingeführt werden (fast wie im Märchen die hilfreichen Diener oder im Film «Die sieben Samurai» oder «The Magnificent Seven», zu denen Donald Sutherland in der Klischeerolle eines versoffenen, aber dennoch distinguierten Rechtsbeistands gut passt), die den seiner Natur nach simplen Sachverhalt komplexer erscheinen lassen sollen, als er in Wirklichkeit ist. Und es endet damit, dass sich Zuschauerinnen und Zuschauer in der Zeit, zu der die Geschichte spielt, immer weniger zurechtfinden können, je länger der Film dauert. An vielen Details ist erkennbar, dass der Schauplatz der US-amerikanischen Süden unserer Tage sein soll, doch die zur filmischen Dramatisierung versammelten Konflikte entsprechen eher den sechziger Jahren. Schumacher lässt sogar eine ganze Schwadron von Ku-Klux-Klan-Männern aufmarschieren, die Kreuze verbrennen und Anschläge begehen. Für das Kinopublikum kaum ein Unterschied zu Alan Parkers «Mississippi Burning» (1988).

Die subtileren Methoden des Rassismus, die den heutigen Alltag bestimmen, hat Schumacher wohl als filmisch weniger geeignet abgetan. Wie synthetisch die Story zusammengeflochten wurde, zeigt nicht nur die lachhafte Figur der ehrgeizigen Jura-Studentin Ellen Roark (San-



Sandra Bullock, Matthew McConaughey



**Matthew  
McConaughey,  
Samuel L.  
Jackson**

dra Bullock) aus dem Norden, die dem Provinzneuling juristisch erst auf die Sprünge hilft und seine eheliche Treue auf die Probe stellt, sondern auch die ganz nach Bedarf manipulierte Gestalt des Attentäters Carl Lee Hailey, eines einfachen, emotional handelnden Mannes aus dem Arbeitermilieu, der aber an der richtigen Stelle zu intellektuell tiefgründigen Analysen der gesellschaftlichen Situation ausholt. Nichts gegen intelligente Holzarbeiter, wohl aber gegen solch leitartikelhaft perfekte Formulierungen.

Joel Schumachers Film ist – dem Trend der Zeit folgend – laut und an Stars orientiert. Dank der ständigen emotionalen Aufladung (darin sind Hollywoods Filmemacher noch immer Weltmeister) wird der Film – wie eine attraktiv bebilderte Illustriertengeschichte – nie langweilig, aber er schlachtet sein wichtiges Thema bis zum Geht-nicht-mehr aus. Schon bei «Falling Down» hat die Unsensibilität dieses in Hollywood vermutlich wegen seiner kommerziellen Ader weit überschätzten Regisseurs dem Thema mehr Abbruch

als Gutes getan. In «A Time to Kill» fühlt er sich von einem gleichgesinnten Autor unterstützt (dem er übrigens nach «The Client», 1994, schon zum zweiten Mal dient) und legt sich deshalb gar keine Zurückhaltung mehr auf. «A Time to Kill» sei, so liess John Grisham unterstützend verlauten, «the very best film made from one of my books, and I am proud to have taken part in its creation».

Am Ende nimmt der Film Zuflucht zu dem altmodischen Liberalismus von «To Kill a Mockingbird». Auch diesmal darf der Verteidiger, selbst Vater eines Töchterchens, ein hochemotionales Plädoyer halten – letzte und deutlichste Exposition des Stars und des gewiss ehrenwerten, aber pauschalen Ethos, für das er steht. Gewichtiger Unterschied: Damals (Produktionsjahr 1962!) sprachen die Geschworenen einen Unschuldigen schuldig, diesmal sprechen sie den unstreitigen Täter frei. Damit reiht sich auch «A Time to Kill» in die Phalanx jener Filme ein, die es an der Zeit erachten, dass amerikanische Bürger selbst in die Hand nehmen, was ein versagendes politisches und juristisches System nicht

zu leisten vermag und ist insofern eine logische Fortsetzung von «Falling Down».

Es soll nicht übersehen werden, dass «A Time to Kill» einen im (weissen) Kino bisher wenig direkt angesprochenen Aspekt der Rassenproblematik aufgreift, indem er darauf hinweist, dass auch die Gutwilligen und Gerechten dem Rassismus längst nicht mehr entgehen können. Solange die Weissen in ihrem farbigen Gegenüber nicht einfach einen Menschen sähen, sondern unbeabsichtigt und automatisch einen «schwarzen Menschen», und solange nicht die Schwarzen ihr inzwischen angeborenes Misstrauen gegenüber den Weissen verlernen, solange werde Amerika nicht zur Ruhe kommen. Diesen Gedanken zu akzeptieren heisst – gemessen an Geschichte und Realität –, gleichzeitig alle Hoffnung fahren zu lassen (Quintessenz vieler Spike-Lee-Filme). Es ist dankenswert, dass der Film diesen Aspekt immerhin anspricht, aber höchst bedauerlich, wie er den Blick auf die Problematik mit der billigen Emotionalität seines Schlusses sofort wieder verkleistert. ■

# Mossane

Regie: Safi Faye  
Senegal 1996

Thomas Schärer

**E**ine bildschöne junge Frau mit dem sinnigen Namen Mossane (Magou Seck), in der Sprache der Serer «die Schönheit», verdreht im dritten Film der Senegalesin Safi Faye dem männlichen Teil eines Dorfes den Kopf. Sogar der eigene Bruder erliegt ihren Reizen. Schnellstmöglich soll sie auf den Ratsschlag des Dorfweisen verheiratet werden. Bösen Zungen und sich rangelnden Heissspornen ist gleichermaßen Einhalt zu gebieten. Doch die Wahl der Eltern ist eine andere als die ihres Herzens. Emanzipiert wehrt sie sich gegen die Fremdbestimmung, zerbricht aber letztlich an der Übermacht der Tradition und endet im Wasser.

Eine archetypische Geschichte, die – verstreut über Kulturen und Jahrhunderte – immer wieder auftaucht und trotzdem keinen Staub ansetzt. Das Motiv des misslungenen weiblichen Aufstands bietet eine Vielzahl von möglichen Lesarten. Daraus zieht es wahrscheinlich auch seine Kraft zur fortlaufenden Selbstverjüngung. Die Anklage gegen die Unterdrückung der Frau ist in dem Motiv ebenso angelegt wie die Bestrafung weiblicher Autonomie als «Lernprozess mit tödlichem Ausgang» (Alexander Kluge). Daneben befriedigt es die menschliche Sehnsucht nach Intensität und Tragik in der Fiktion in idealtypischer Weise. «Was gibt es Poetischeres als den Tod einer schönen jungen Frau», hat Jean Cocteau einmal gesagt.

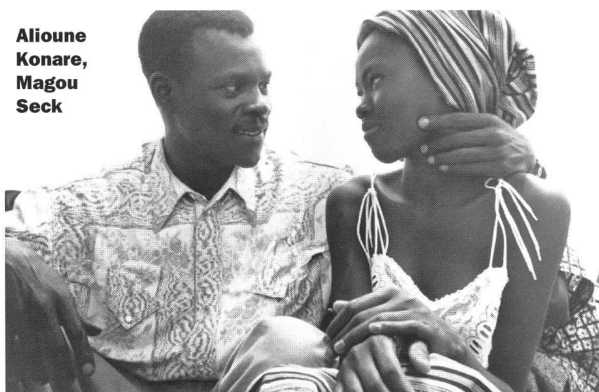
Safi Faye erzählt ihre Version der

Geschichte jenseits solcher Aspekte. Sie scheint – nota bene aus europäischer Optik – weder Tragik noch eine «Message» zu betonen. Das dörfliche Leben spielt sich mit einer nicht reizlosen Mischung von Leichtigkeit und Langsamkeit in den alltäglichen Verrichtungen und Ritualen ab. Diese verfolgt Faye meist fast ethnografisch minuziös – hier wird der Einfluss ihres Lehrers Jean Rouch spürbar –, selten ästhetisiert bis an die Grenze zu kunstgewerblicher Maniertheit. Der Fassbinder-Kameramann Jürgen Jürges cadriert sensibel und agil, immer wieder gelingen ihm abstrakte und zugleich sinnliche Grossaufnahmen. Doch Faye vertraut besonders im ersten Teil zu sehr auf die Kraft der Bilder. Bei aller visuellen Sinnlichkeit – ihr Höhepunkt bildet ein gemeinsames Bad von Mossane mit ihrer älteren Freundin – schleichen sich Längen ein. Für nordwestliche Augen und Ohren erzählt Faye teilweise zu didaktisch und zu ausführlich und vergibt einen guten Teil der Intensität, die dem Plot abzugewinnen wäre. Ein Melodram ohne Drama.

Eine solche Kritik kann der grundsätzlich anderen Bewertung von Dramatik, Spannung und Tragik in der afrikanischen Erzähltradition naturgemäss nicht gerecht werden. Es fragt sich, ob eine Einschätzung nach westlichen Massstäben überhaupt sinnvoll ist. Das Mass aller Dinge ist das Hier und Jetzt, die Versenkung in ein Regenritual oder der wunderbar natürlich-laszive Genuss

der Sexualität beispielsweise. Diese Hingabe an den Augenblick ist faszinierend, lässt aber Fayes untergründig spürbares Engagement für die Selbstbestimmung der Jugend im allgemeinen und die der jungen Frauen im besonderen seltsam diffus werden.

Faye zeigt eine afrikanische Realität jenseits der uns erreichenden Negativschlagzeilen, ist aber mitunter vor einer gewissen Idealisierung nicht gefeit. Die dörfliche Welt ist noch in Ordnung, negative Einflüsse kommen – wenn überhaupt – von aussen. Der sogenannte Kulturschock hat noch nicht stattgefunden oder – Mossanes «Ferntrauung» mit dem mit Geld und Geschenken um sich schmeissenden Emigranten spricht dafür – wurde schon längst verarbeitet. Die alten Gottheiten, Naturheiler und Riten sind weiterhin unangefochtene Kräfte und Autoritäten. Die dörfliche Idylle wird nur durch einen bettelnden Jungen und durch den Schmerz der abgewiesenen Heiratskandidaten gestört. Mossanes wahre Liebe, ein bettelarmer Student (Alioune Konare), zieht vor ihrer Hochzeit mit zwei Mitschülern aus dem Dorf und lässt verlauten: «Wenn die Erde ihren Mann nicht mehr ernährt, gibt es keine Moral mehr.» Das Bild der drei zuversichtlichen Flaneure konterkariert die verbale Militanz. Solche im ganzen Film anzutreffenden Ambivalenzen lassen manchmal das Gefühl eines süssen Tagtraumes aufkommen. Irgendwie unzusammenhängend, aber doch erfüllend. ■



Alioune Konare, Magou Seck



# A Tickle in the Heart

Gerhart Waeger

Regie: Stefan Schwietert  
Schweiz/Deutschland 1996

«Ich spiele, als würde ich eine Geschichte erzählen», sagt Max, der älteste der drei noch lebenden Epstein Brothers. Damit charakterisiert der 84jährige die ebenso bravouröse wie tatsächlich «beredete» Art, mit der er als Senior und Leiter einer Band von vier bis fünf Mann sowie gelegentlich als Solist in einer grösseren Formation die Klarinette zu spielen versteht, die in Amerika die früher traditionelle Geige der Klezmer abgelöst hat. Gleichzeitig umschreibt dieser Ausspruch ein wesentliches Merkmal der ursprünglichen «Klezmermusik», die einst in den jüdischen Gemeinden des alten Europa an Hochzeiten und anderen Festen gespielt wurde. Dort kannte oft jeder jeden, und es war Brauch, die eintretenden Gäste jeweils mit einer für sie charakteristischen Melodie zu begrüssen.

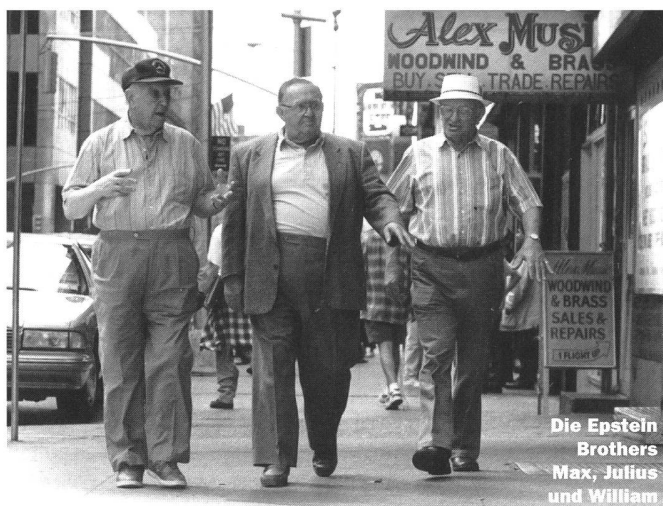
Max Epstein kann indes nicht nur mit der Klarinette, sondern auch im lockeren Gespräch zwischen den Musikdarbietungen Geschichten erzählen – aus seinem Leben, von seiner Familie, von einst berühmten Vertretern der jüdischen Volksmusik, denen er nacheiferte, und natürlich von seinen eigenen Erfahrungen bei ungezählten Auftritten. Die Musik, die die Epstein Brothers pflegen, entstammt dem jiddischen Kulturgut Europas und hat sich in Amerika mit Elementen des Jazz durchmischt, was ihr einen besonderen Drive gegeben hat. Ursprünglich waren es vier Brüder: Neben Max, dem Leiter, Willie (Trompete) und Julie (Schlagzeug), spielte noch der vor sechs Jahren verstorbene Isidore (Klarinette und Saxophon). Während ein verschmitztes Lächeln über sein von Falten durchfurchtes Gesicht huscht, das manchmal an dasjenige des alten Ade-

nauer erinnert, verrät Max Epstein auch gerne einiges von seiner Lebensphilosophie. Denn er ist ein Geniesser, ein Lebenskünstler. Das Musizieren ist für ihn der eigentliche Lebensinhalt. Und dafür, dass er dieser Leidenschaft nach Herzenslust nachleben könne, werde er auch noch bezahlt, stellt er mit sichtlicher Befriedigung fest. Im übrigen sind die Epstein Brothers auch kulinarischen Genüssen nicht abgeneigt, wie eine Kamerafahrt durch ihre Küche beweist.

kaufte er sich eine Klarinette und begann zu üben. Bereits zehn Tage später hatte das musikalische Wunderkind eine Anstellung in einem rumänisch-jüdischen Restaurant. Auf den damals üblichen Wohltätigkeitsbällen lernte Max die damaligen Stars der jüdischen Unterhaltungsmusik kennen, die sich übrigens nicht «Klezmer» nennen liessen, da dies in Amerika damals als Schimpfwort galt.

Das Bild der in New York lebenden jüdischen Emigranten, das Max in seinen Erinnerungen entwirft, lässt zuweilen an die Atmosphäre denken, die Joan Micklin Silver 1974 in ihrem Film «Hester Street» beschworen hat. Und wie «Hester Street» wurde auch «A Tickle in the Heart» in Schwarzweiss gedreht. «Die Schwarzweissbilder lassen der Vorstellungskraft des Zuschauers viel grösseren Raum», erklärt Regisseur Stefan Schwietert.

Ihre Sternstunden erlebten die Epstein-Brothers in den dreissiger und



Die vor der Kamera preisgegebenen Erinnerungen sind kurz, denn immer wieder wird aufgespielt, so dass es den Zuschauer, der hier mehr als in andern Filmen auch ein Zuhörer ist, ständig in den Beinen juckt. Sie spielen die Musik ihrer Jugend, versichert Max. Und so zieht auch Nostalgie durch die teils lüpfigen, teils melancholischen Weisen. Ihre Jugend haben die Epstein-Brüder in der Lower East Side von New York verbracht, wo Max 1912 geboren wurde. Seine Eltern und Grosseltern waren in den Jahren 1906/1907 aus Polen emigriert. Sein Grossvater, ein Rabbi und Kleiderhändler, spielte Geige, ohne Noten lesen zu können. Max begann mit sechs Jahren ebenfalls Geige zu spielen und hatte erste Erfolge als Begleiter von Stummfilmen. Ende der zwanziger Jahre

vierziger Jahren, als sie kaum allen Einladungen Folge leisten konnten und sogar Stars wie Maurice Chevalier, Frank Sinatra und die Bee Gees begleiten durften. Dann wurde es etwas stiller um sie, da sich die nächste Generation der jüdischen Einwanderer amerikanisierte und die Traditionen in Vergessenheit geraten liess. Die nach dem Zweiten Weltkrieg eingewanderten orthodoxen Juden brachten dann neuen Aufschwung – und mit ihrer eigenen Musikkultur auch neue künstlerische Impulse. In den siebziger Jahren zogen Max, Willie und Julie mit unzähligen ihrer Altersgenossen nach Florida, wo eine grosse jüdische Kolonie entstand. Dort können die Epstein Brothers weiterspielen wie eh und je – wenn sie nicht gerade auf Tournee in irgendeinem Zipfel der Welt sind. ■

# «Die Klienten»

Regie: Mike Wildbolz  
Schweiz 1996

## – Einblick in die Seele

Daniel Däuber

**F**ast so wie Bertoluccis «Stealing Beauty» (ZOOM 9/96) mutet der vorliegende Dokumentarfilm «über die schmerzhafteste Erfahrung der Drogentherapie» mit seinen Bildern der malerischen italienischen Landschaft anfangs an. Junge Interviewpartnerinnen und -partner, die sich dort auf einem Gehöft zu Therapiezwecken aufhalten, sind von warmem Licht umspielt in Szene gesetzt,



entspannte Musik erklingt zur Unterma- lung. Doch was Christoph, Fernando, Karin und Andreas im folgenden erzäh- len, steht in krassem Gegensatz zu dieser toskanischen Ferien-Idylle: Sie alle ka- men mit harten Drogen in Kontakt, wähl- ten sie als Mittel zur Bewältigung ihrer Nöte und blieben jahrelang in ei- nem Teufelskreis von physischer und psychischer Abhängigkeit gefangen. Dann entschieden sie sich dafür, so versich- ern sie, das Leben dem Tod vorzu- ziehen.

Das Landgut Cugnanello in der Pro- vinz Siena macht gar nicht den Anschein eines Rehabilitationszentrums für Dro- genabhängige. Die Kamera begleitet jun- ge Leute, die hier leben; gemeinsam sit- zen sie an einem grossen Esstisch auf der Veranda, organisieren (und erledigen) die Bewirtschaftung des Hofes und des umliegenden Landes. Handelt es sich bei ihnen wirklich um dieselben, welche zu Beginn in kurzen Statements ihre Dro- gen-«Karriere» ansprachen? Der lockere Umgang untereinander, die ehrlichen Äusserungen über sich selbst und die

miteinbezogenen Therapeuten und The- rapeutinnen, die in prägnanten Sätzen Problemfelder ihrer Patienten und Lö- sungsmöglichkeiten auf den Punkt brin- gen, suggerieren nämlich, dass sie alle ihr Leben mehr oder weniger bewältigen. Allerdings *sieht* man von dem angespro- chenen Weg dahin wenig.

Immer weiter dringt der Film über die Selbsteinschätzungen der Betroffe- nen in ihr Inneres vor. Verletzungen aus der Kindheit legt Christoph frei, von dem menschlichen Grundbedürfnis nach Geborgenheit und gleichzeitig Frei- heit spricht ein Mitarbeiter, man wird Zeuge eines aufbrechenden Konflikts, der Gefühle freisetzt, die wiederum in Einzel- oder Gruppentherapien weiter- verarbeitet werden. Doch immer bleibt hinter dem Abgebildeten die Frage, ob die Porträtierten den körperlichen Ent- zug vor ihrer Ankunft bereits geschafft haben, wie die oft zitierten «Regeln» kon- kret aussehen, wie der Tag strukturiert ist. Denn dass diese Rehabilitation eine geschützte Situation darstellt, durch die sich Probleme, die spätestens bei der Rückkehr ins normale Leben wieder auf- treten, nicht verhindern lassen, bestäti- gen nicht nur Fernando und Christoph in ihren Rückblicken. Das klingt auch in den (teilweise angstvollen) Überlegun- gen von Karin und Andreas an, als für sie der Austritt naht.

Karin sieht man dann noch «auf der Gasse», wo sie auch einmal verkehrte, sich jetzt aber nicht mehr zugehörig fühlt.

Bei solch posi- tiven Ausblicken bleibt der Film ste- hen und hinterlässt einen zwiespältigen Eindruck; sind diese

90 Minuten Erfahrungsberichte nicht et- was einseitig geraten? Wenige Worte zum Beispiel bloss über Angela, deren An- kunft man miterlebt, die es in der offen- bar so idealen Umgebung aber nur gerade zwei Wochen aushält. Die notwendigen Regeln werden nie benannt, und wie das Therapiemodell im einzelnen aussieht, kommt nur im Gespräch mit Andreas einmal andeutungsweise vor, als er von verschiedenen «Stufen» spricht. Doch ob dann die Schwierigkeiten, die diese Men- schen mit Drogen zu verdrängen versuch- ten, grösstenteils verarbeitet wurden und ein neues Vertrauen aufgebaut werden konnte, bleibt zumindest offen. Der Film ermöglicht den «Klienten» dafür, ihre Si- tuation ausführlich zu verbalisieren. Das tun sie meist so gekonnt wie ihre Thera- peuten. Dabei würde man manchmal einfach zuschauen wollen und hätte gern die Gelegenheit, selbst Dinge zu beob- achten, um daraus dann Schlüsse zu zie- hen. Bei all diesen internen Interviews und Gesprächen, also grösstenteils bloss gesprochen vermittelten Gegebenheiten, wäre es nötig gewesen, auch Aussen- stehende zu Wort kommen zu lassen. Relativierende, auch kritische Meinun- gen zum Therapiemodell und den «Hei- lungschancen» hätten diese Dokumenta- tion etwas vor dem Hang zur Eigenwer- bung für Cugnanello bewahrt. ■



# The Fan

Regie: Tony Scott  
USA 1996

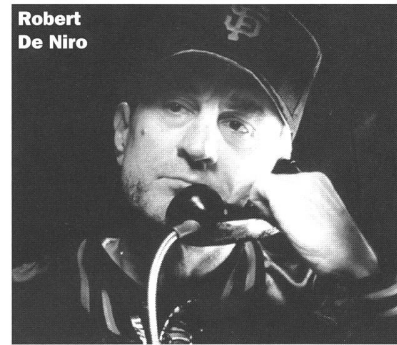
Rolf-Ruediger Hamacher

Die Geschichte erinnert fatal an die Wirklichkeit: Als vor einigen Jahren ein völlig harmlos wirkender Mann die Weltranglistenerste im Damentennis, Monica Seles, niederstach, damit die von ihm verehrte Steffi Graf diese Position wieder einnehmen könne, wurde deutlich, wie eng Bewunderung und Obsession zusammenhängen. Tony Scotts Film handelt auch von einem solchen in seinen Helden vernarrten Fan, der zu dessen Gunsten Schicksal spielt.

Für Handelsvertreter Gil Renard (Robert De Niro) erfüllt sich ein Traum, als er bei der Live-Reportage eines Radiosenders mit seinem Idol, dem schwarzen Baseball-Star Bobby Rayburn (Wesley Snipes), plaudern kann. Als er auch noch erfährt, dass Rayburn zu seinem Lieblingsverein, den San Francisco Giants zurückkehrt (zum Preis von 40 Millionen Dollar), hält er dies für eine göttliche Fügung. Doch mit dem Wechsel verliert der vom Publikum und Medien verhätschelte Rayburn nicht nur seine scheinbar magische Rückennummer «11» an den Mannschaftskollegen Juan Primo (Benicio DelToro), sondern auch Selbstvertrauen und Form. In dem Masse, wie Rayburns Beliebtheitskurve sinkt, steigt die Popularität Primos. Gil kann den Abstieg seines Stars nicht ertragen und versucht, Primo zu überreden, Rayburn wieder die Nummer 11 zu überlassen. Als Primo sich weigert, ermordet er ihn. Da es offensichtlich kein Motiv für die Tat gibt, kommt ihm die Polizei nicht auf die Spur. Renard sucht weiter die Nähe zu seinem Idol und rettet eines Tages Rayburns Sohn (Brandon Hammond) vor dem Ertrinken. Renard gibt sich Rayburn nicht als Fan zu erkennen, versucht aber, von ihm irgendein Zeichen von «Dankbarkeit» für seine (Mord-)Tat zu erhaschen. Als Rayburn ihm diesen Gefallen nicht tut, wandelt sich seine Verehrung in Enttäuschung und Zorn. Er entführt Rayburns Sohn und fordert als Lösegeld einen *home run* im nächsten Spiel, den Rayburn dann ihm, seinem

treuesten Fan, widmen soll. Stattdessen kommt es zur tödlichen Konfrontation.

Die Inszenierung ist ganz auf die Präsenz des Hauptdarstellers Robert De Niro ausgerichtet. De Niro zeichnet seine im Berufs- wie Privatleben gescheiterte Figur mit soviel realistischer Alltäglichkeit, dass man nicht umhin kann, erst einmal Mitleid mit diesem Menschen zu empfinden: Niemand will mehr seine Messer-Kollektion kaufen, und seine Ex-Frau drangsaliert ihn mit den Besuchsterminen des gemeinsamen Kindes. Als beide Ebenen am Tage des Saisonöffnungsspiels der Giants aufeinandertreffen, wird der Riss in Renards Persönlichkeit deutlich: Er hat auf dem Schwarzmarkt zwei teure Karten erstanden, um seinem Sohn eine Freude zu machen. Der aber interessiert sich mehr für einen Hot Dog als für das Geschehen auf dem Spielfeld. Renard ist unendlich genervt, zudem ihm noch ein wichtiger Geschäftstermin im Nacken sitzt. Er lässt seinen Sohn kurz allein im Stadion, muss aber erfahren, dass sein potentieller Geschäftspartner die Verabredung wegen des Giant-Spiels hat platzen lassen. Zurückgekehrt, findet er den Platz seines Sohnes leer. Seine ganze Enttäuschung entlädt sich: Er dringt mit Gewalt in das Haus seiner Ex-Frau ein und verbarrikadiert sich im Kinderzimmer seines von Tribünennachbarn «abgegebenen» Sohnes. In dieser Szene spürt man die Verletzlichkeit, aber auch die angestaute Wut eines Menschen, dem das Leben langsam aus den Händen gleitet. Aber dann gleitet die Figur dem Drehbuchautor aus den Händen, er lässt sie zum Psychopathen verkommen, der mit allzu hanebüchenen Zufälligkeiten (Saunamord, Badeunfall) bedient wird, um seine Obsessionen zu befriedigen. Leider entwickelt er auf der Gegenseite mit dem Baseball-Star keine gleich starke Figur. Rayburn definiert sich mehr über die Nebenfigur der Radio-Reporterin Jewel Stern (Ellen Barkin) und ihrer gemeinsamen Gespräche. Das liegt natürlich auch



an den begrenzten schauspielerischen Mitteln von Wesley Snipes. Sogar Ellen Barkin und John Leguizamo als Agent gewinnen in ihren Auftritten mehr Profil als der Ko-Star des Films.

Optisch bietet Tony Scott nichts Neues. Nach seinem Hoffnung weckenden Debütfilm «The Hunger» (1982) hat er sich immer mehr der Ästhetik des Werbefilms verschrieben. Die meist mit langen Brennweiten aufgenommenen Bilder lassen keine Tiefe zu, die vielen Grossaufnahmen abgeschnittener Köpfe wirken allzu kunstgewerblich und vermitteln ständig den Eindruck, dass man im Grunde nicht im Kino, sondern vor sich bewegenden Reklamewandbildern sitzt, die einem eine durch die hektische Montage zerstückelte Geschichte verkaufen wollen, statt sie stringent zu erzählen. Der Kameramann versucht zwar, mit seiner Licht- und Farbdramaturgie die Glätten etwas auszubügeln, indem er kontrastierend arbeitet: Der «böse» Renard erscheint wie verklärt in weichem Licht und pastellartigen Farben, während der «gute» Rayburn hart beleuchtet und in knalligen Farben seine Auftritte hat. Hans Zimmer dagegen wird seinem Ruf gerecht, der am unsensibelsten orchestrierende Filmkomponist Hollywoods zu sein: Seine penetrante Musik legt sich wie ein Tonbrei über sämtliche Szenen. Immerhin trifft er sich da auf einer Ebene mit Tony Scott, dessen Hochglanzprodukte einem zwar im ersten Moment den Atem nehmen, sich dann aber wie ein laues Lüftchen verflüchtigen. ■

# Orson Welles: *Regie: Vassili Silovic* Deutschland/Frankreich/Schweiz 1995

## The One-Man-Band

Claus Löser

Als Orson Welles 1975 vom American Film Institute den «Lifetime Achievement Award» überreicht bekam, äusserte er, diese Ehrung nur im Namen aller Hollywood-Aussenseiter entgegennehmen zu können. Gleichzeitig verband er mit seiner Rückkehr an die Westküste sehr konkrete Hoffnungen auf künstlerische Rehabilitation und schöpferischen Neuanfang. Allein: Er blieb ein *maverick*, ein Aussenseiter. Wieder trugen ihn seine Hoffnungen. Als filmgeschichtlicher Repräsentant von «Citizen Kane» (USA 1941) war er wohlgelegen – nicht aber als tätiger Regisseur. So bildeten die ihm verbleibenden zehn Jahre das letzte Kapitel einer Odyssee des Scheiterns. Schlusspunkt einer Karriere, die 1940 so verheissungsvoll wie keine andere begonnen hatte.

Die Eckdaten seiner Biografie, auch die Umstände seiner Austreibung aus Hollywood, sind bekannt. Vor kurzem haben die amerikanischen Dokumentaristen Thomas Lennon und Michael Epstein in ihrem «The Battle over Citizen Kane» den Fall Hearst/Welles eingehend rekonstruiert. Es ist dabei nicht ohne Ironie, dass ihre auf Video produzierte Arbeit für den «Oscar» nominiert wurde – eine Würdigung, die Welles selbst verwehrt worden war. Weit weniger bekannt sind die Einzelheiten des über Jahrzehnte hinweg währenden Kampfes um das Dutzend Filme, das Orson Welles seinem langen Leben hat abtrotzen können. Peter Bogdanovichs Interview-Buch «Hier spricht Orson Welles» gab in dieser Hinsicht erstmals eingehender Auskunft. Gänzlich unbekannt waren bis heute allerdings jene Arbeiten, die im Nachlass des grossen Regisseurs verborgen liegen. Aus Geld-

mangel Fragment gebliebene Projekte, rein privat finanzierte Kurzfilme oder aus Rechtsgründen unveröffentlichtes Material. Dem aus Slowenien stammenden Regisseur Vassili Silovic ist es gelungen, Oja Kodar, die langjährige Lebensgefährtin und Mitarbeiterin Welles', für eine Zusammenarbeit zu gewinnen. Erstmals bietet sich so ein Blick auf die vielfältige Hinterlassenschaft: Entwürfe, Notizen,

die volle, tiefe Stimme – 1938 hatte er mit ihr in der Rundfunk-Adaption von H.G. Wells' «The War of the Worlds» ganze Landstriche in Panik versetzt. Für die Filmgeschichtsschreibung zusätzlich verwirrend ist die wohltemperierte Mimikry, die der Schauspieler-Regisseur zeitlebens mit der eigenen Biografie betrieben hat. So behauptete er immer wieder, als junger Mann Stierkämpfer gewesen zu sein – wie vieles andere kaum überprüfbar. Sein Haus in Spanien samt Filmrollen und Manuskripten sowie Korrespondenz mit Winston Churchill, Sergej M. Eisenstein, Salvador Dali u.v.a. sei leider abgebrannt – offensichtlich eine Lüge. Es ist einer der Vorzüge dieses Films, diese Legendenbildungen sanft zu demontieren. Sie werden greifbar als Teil eines Panzers, ohne den Welles den Mechanismen der Filmindustrie noch schutzloser ausgeliefert gewesen wäre. Parallel zu dieser Ernüchterung entfaltet sich sehr geschickt sein hochsensibler und verletzlicher Charakter, der sich ständig zwischen überdurchschnittlicher Begabung einerseits und nicht enden wollenden organisatorischen Problemen andererseits aufzureiben drohte. Die zahl-

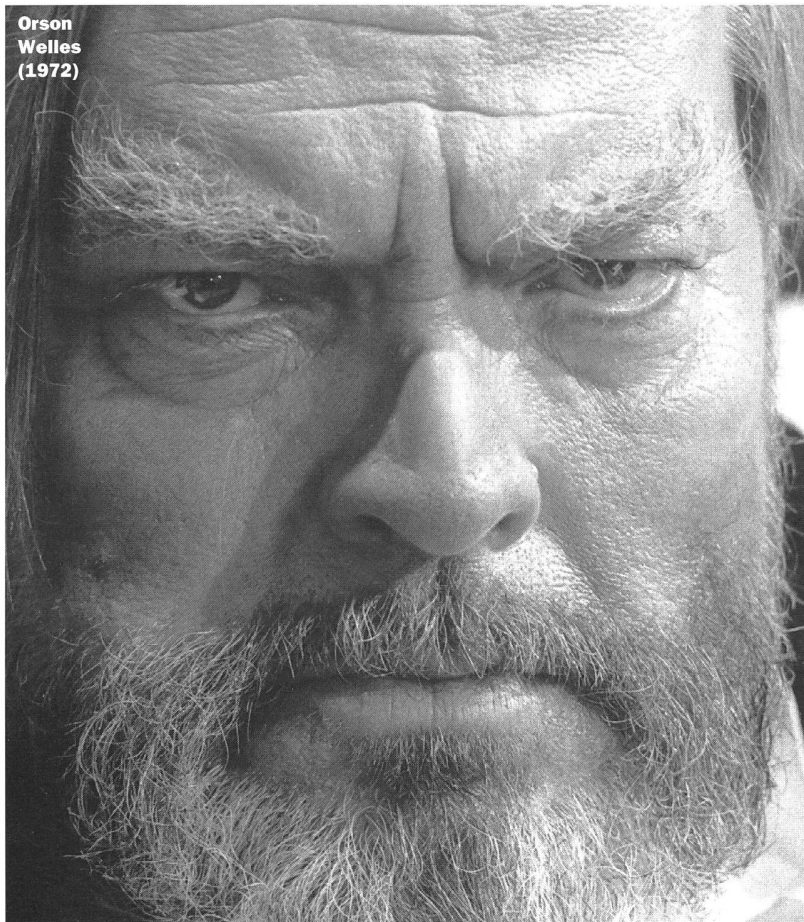
reichen Filmausschnitte belegen indes seine trotz aller Widrigkeiten ungebrochene schöpferische Energie: Ohne Produktionsauftrag und Aussicht auf öffentliche Vorführung, von der Garantie auf materiellen Gewinn ganz zu schweigen, realisierte Orson Welles bis zu seinem Tod Sketche und Kurzfilme, nahm als Einzelkämpfer immer wieder Anlauf zu grossen Spielfilm-Projekten oder filmte einfach sich selbst beim Rezitieren von Shakespeare-Versen und «Moby Dick»-Passagen. Die ungeliebten Jobs als Darsteller



Fotografien, Skizzen und Gemälde, vor allem aber sehr viel Filmmaterial. Ein faszinierender Schrein bislang verborgener Kinematografie!

Nur schwer lässt sich der Mythos Welles vom Menschen Welles lösen; zu eng hat der Künstler selbst seinen Nimbus über Jahrzehnte hinweg kultiviert und zum Markenzeichen stilisiert: eine schwergewichtige, Zigarren schmauchende Erscheinung, mit schwarzer Pelerrine und breitkrempigem Hut, oft auf die Silhouette reduziert. Nicht zu vergessen





Orson Welles (1972)

bei in der Mehrzahl zweit- und drittklassigen Produktionen erbrachten ihm das schmale Budget für diese Experimente. Sogar mit den Muppets trat er auf und stellte Werbespots her für japanischen (!) Whisky. Welles selbst formulierte bei der Preisverleihung in Los Angeles 1975 seine Arbeitsweise am treffendsten: «Ich subventioniere selbst meine eigene künstlerische Arbeit. Ich arbeite, um zu arbeiten. Mit anderen Worten: Ich bin verrückt.»

Angesichts dieser letztlich fehlgeschlagenen Strategie verblüffen die humoristischen Momente im Nachlass um so mehr. Sein hintergründiger Humor, der z. B. in «Der Prozess» (1962) noch sehr verborgen aufwartete, bricht sich in einigen Kurzfilmen unverhohlen Bahn. «Stately Homes» (1969) macht sich auf subtile Weise über die britische Aristokratie lustig; «Tailors» (1970) führt die Peinigungen eines übergewichtigen Mannes bei englischen Schneidern vor (und beweist, dass sich Welles sogar über

die eigene Körperfülle amüsieren konnte); «Swinging London» (1969) stellt eine Art Stadtführer durch die Klischees des London der späten sechziger Jahre dar: Welles verkörpert hier Polizist, Clochard, Peep-Show-Besitzer, Blumenverkäuferin, Hausfrau und eine One-Man-Band in einem. All diese Kurzfilme (auch «Churchill» und «Vienna», beide von 1967) versprühen in einem so hohen Mass Charme und Esprit, der den Kultserien des «Monty Python Flying Circus» mindestens ebenbürtig ist. Szenen, die Welles ohne den gewohnten Vollbart zeigen, offenbaren auch physiognomisch das wunderbar Kindliche, das er sich bis an sein Lebensende bewahren konnte. Wie Interviews beweisen, war er sich der Notwendigkeit des Infantilen und Naiven im Schaffensprozess absolut bewusst. Selbst im peinigenen Gespräch mit altklugen Filmstudenten («Filming ‚The Trial‘», 1981) bekannte er sich dazu: Physisch und psychisch sichtlich gequält, schwer atmend, setzt er sich den üblichen

Fragen nach seiner «verpfuschten» Karriere aus, noch immer darauf bedacht, professionell notwendigen Zweckoptimismus auszustellen. Sein letztes ehrgeiziges Projekt, «The Other Side of the Wind» (1970 – 76, mit John Huston als seinem Alter ego), von dem er selbst angeblich eine dreistündige Schnittfassung hergestellt hat, existiert offenbar nur als Fragment. «Eine tödliche Niederlage» (Welles).

Es sind gerade die vielfältigen Schlaglichter aus dem Nachlass des Meisters, die sein Bild als sehr menschliche Figur runden. Ob als Magier (der nicht begreift, dass der Film für das Medium der Zauberei denkbar ungeeignet ist), ob als Komiker oder beim Vortrag dramatischer Texte – mit jeder Szene nähert sich Orson Welles als hochdifferenzierter Charakter mehr den Helden seines literarischen Favoriten Shakespeare. Nicht zufällig stellen Verse aus dem «Kaufmann von Venedig» den unbestrittenen Höhepunkt des Films insgesamt dar. Eine relativ unkompliziert scheinende Fernsehproduktion geriet für Welles zur verhängnisvollen Herausforderung. Nach dem Konkurs des Auftragnehmers finanzierte er privat deren Fertigstellung. Damit nicht genug – im Kopierwerk wurden die Negative vernichtet. Aber Orson Welles fährt, von der Idee noch immer besessen, Jahre später mit der 16mm-Kamera in die Wildnis um Los Angeles und spricht den Monolog des Shylock in die Kamera; während der unglaublich intensiven Rezitation bricht er in Tränen aus.

Wie Andrej Tarkowskij ist Orson Welles zerbrochen am Widerspruch des Filmemachens in sich selbst: an der unüberbrückbaren Kluft zwischen den enormen Möglichkeiten individuellen Ausdrucks und den materiellen Notwendigkeiten des Mediums. Beider eher schmales Werk gehört, so wie es ist, zu den Inkunabeln der Filmgeschichte. Und es ist müßig, darüber zu spekulieren, was bei idealen Arbeitsbedingungen hätte entstehen können. Noch ganze Generationen von Filmemachern und -wissenschaftlern werden von Welles' Oeuvre profitieren – auch dies eine Ironie des Schicksals. ■