

Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 49 (1997)
Heft: 10

Rubrik: Kritik

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 06.02.2025

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

Rolling

Regie: Peter Entell
Schweiz 1997

Michael Sennhauser

Ivano lebt in Lausanne. Und er lebt schnell: In dieser Stadt der vielen Hügel und steilen Strassen hat der «Secondo» Ivano Gagliardo vor über zehn Jahren die rollende Freiheit der «patineurs» entdeckt. Rund acht Jahre später entdecken ihn die lokalen Medien: Ivano wird zum König der Inline-Skaters. Keiner rast eleganter. Keiner rattert gewagter über Treppen, springt verrückter über Geländer. Und keiner hat das Lebensgefühl konsequenter zum Lebensinhalt gemacht als dieser charmante junge Arbeitslose.

«Vous êtes ravissante. Ra-vis-sante!» versichert er der jungen Frau hinter dem Schalter des Arbeitsamtes beim Abholen seines Checks. Sie erkundigt sich amüsiert, wo er denn die letzten Tage gesteckt hätte? Bei Dreharbeiten, meint er, und zuckt verlegen die Schultern. Dreharbeiten sind nichts Neues für den jungen Trottoir-Artisten. Das Westschweizer Fernsehen hat vor zwei Jahren einen längeren Beitrag über die Lausanner «Rollers» gebracht, und Ivano hat mit seinen Freunden ein eigenes Inline-Skate-Video made in Switzerland produziert, das an Witz und Action seinen amerikanischen Vorbildern um ein gutes voraus war.

Aber nun dreht er ernsthaft, als Hauptdarsteller, Sujet, Thema, Symbolfigur zugleich, mit dem erfahrenen Dokumentarfilmer Peter Entell. Entell wurde 1952 in New York geboren, lebt seit 1975 in der Schweiz und hat für das Westschweizer Fernsehen TSR zahlreiche Dokumentationen gedreht - darunter eben «Les rollers sont entrés dans la ville» (1994). Der charismatische und eigenwillige Ivano hat Entell fasziniert, weil dieser Einwandererssohn offensichtlich weder angepasst arbeitsamer Bürger war, noch modischer Vertreter einer jugendlichen *no future*-Generation. Entell sah und sieht in Ivano Gagliardo viel eher eine romantische Figur, einen liebenswerten Rebellen. Ivano ist kein Aussteiger: Er ist gar nie eingestiegen in die Welt seiner Eltern, italienischer Einwanderer, die ihr



Ivano Gagliardo

ganzes Leben in der Fabrik zugebracht haben.

«Rolling» hat als Film eine wehmütig abgeklärte Rock-'n'-Roll-Stimmung. Wohl packen einen immer wieder atemberaubende Aufnahmen rasender Rollschuh-Fahrer, von denen man ganz ernsthaft nicht genug kriegen kann - zumal sie meist ironisch wirkungsvoll mit Musik unterlegt daherkommen. Aber Entell romantisiert Ivano keineswegs. Ausserdem hat die Welt auch in Lausanne ihr System, und das System funktioniert. Ivano heiratet seine energische Freundin Emmanuelle Bigot. Eine richtige Rollschuhhochzeit ist das. Ivano und Emmanuelle organisieren ein internationales Skater-Treffen. Ivano macht einen Laden auf für Inline-Skates und Zubehör. Emmanuelle trotz der Stadt die Unterstützung ab für die Eröffnung eines Skate-Centers. Arbeitslose arbeiten rund um die Uhr und mit Begeisterung an den Skate-Bahnen, Half-Pipes, Umkleidekabinen. Ivanos Ruf hält die Szene beisammen, bringt die Jungen dazu, sich zu engagieren.

Aber Ivano ist kein Geschäftsmann, will niemanden ausnehmen. Ivano schnallt sich die Rollschuhe unter und rast die Hänge hinab, über Treppen, Geländer, Rinne. Ivano mag nicht mehr. Ivano kneift. Diesmal steigt er wirklich aus: Er trennt

sich von Emmanuelle. Ivano Gagliardo hat - gerade noch rechtzeitig? - gemerkt, dass ihn das System eingeholt hat, dass er älter wird, dass die mediale Gesellschaft einen wider Willen zum Helden machen und ins Räderwerk integrieren kann.

«Rolling» ist ein Dokumentarfilm, aber einer mit einer erzählenden Dramaturgie. Er erzählt eine Geschichte mit Anfang, Mitte und offenem Ende, in umgekehrter Reihenfolge (zumindest fängt die Sache mit dem Ende vom Anfang an). Aber Entell und seinem Team (Produzent war der Zürcher Alfi Sinniger) sind bei ihrer zweijährigen Arbeit diverse Glücksfälle passiert, die dem ohnehin attraktiven Material eine Tiefe geben, die nicht aufhört zu überraschen.

«Rolling» hatte seine Erstaufführung im Rahmen der Kritikerwoche am diesjährigen Filmfestival von Locarno. Ivano Gagliardo war dabei, mit zahlreichen, lautstarken, zum Teil ganz jungen Lausanner Skatern. Das Publikum reagierte auf den Film wie auf eine Live-Performance, mit Applaus, Johlen und unübersehbarer Freude. Peter Entells Film ist so attraktiv wie ehrlich und verblüfft damit nicht zuletzt all jene, die wahres Kinovergnügen ausschliesslich von Spielfilmen erwarten. Bei «Rolling» kann sich niemand langweilen. ■

The Tango Lesson

Regie: Sally Potter
Argentinien/GB/F/
Japan/D/NL 1997

Franz Ulrich

Ein leerer Raum. Darin ein runder leerer Tisch. An ihm sitzt eine Frau vor einem leeren Blatt. Raum, Tisch und Papier – alles ist grell weiss, keimfrei. Die Frau beginnt zu schreiben, zerknittert das Blatt, wirft es weg, fängt erneut zu schreiben an, immer wieder. Buntfarbige Szenen blitzen auf, weibliche Models paradien in Kostümen, ein zwergenhafter Modeschöpfer ohne Beine flitzt auf einer Art Rollbrett vorbei, ein Schuss fällt, ein Model stürzt zu Boden. So fulminant und gleichzeitig verwirrend und beklemmend beginnt «The Tango Lesson» von Sally Potter, die ihre eigene Rolle als Drehbuchautorin und Regisseurin vor der Kamera selbst spielt. Die Anfangsszene, die sich in weiteren Sequenzen fortsetzt, schildert eine Situation, die alle kennen, die Schreiben zum Beruf haben: den Horror vor dem leeren weissen Blatt, das Warten auf Inspiration und Einfälle, den schwierigen Beginn eines kreativen Prozesses.

Sally arbeitet an einem Film für Hollywood. Bei Recherchen in Paris besucht sie eine Tangoshow. Von einem der Tänzer, dem Argentinier Pablo (Pablo Vernon), ist sie fasziniert. Sie bittet ihn, ihr Tanzstunden zu geben. Damit beginnt zwischen Sally und Pablo eine Beziehung, die beide verändert – als Liebende und Künstler. Das Abkommen, das sie treffen – er lehrt sie den Tangotanz, sie macht aus ihm einen Filmstar –, treibt eine Geschichte, aufgeteilt in zwölf Kapitel, voller Auseinandersetzungen, Konflikte und Versöhnungen voran. Pablo macht Sally zur perfekten Tangotänzerin. Als sie als Paar in Paris an einer Tangoshow auftreten, brechen Differenzen zwischen ihnen auf, die sich noch verstärken, als Sally mit Pablo und anderen Tänzern in Buenos Aires einen Film drehen will. Sie sind gezwungen, die Grenzen ihrer Rollen als Mann und Frau, als Tänzer und Filmregisseurin zu überdenken und zu sprengen, um miteinander leben zu können.

Der Film von Sally Potter («Orlando», ZOOM 3/93) handelt vom Tango

und vom Filmemachen, aber auch von Geschlechterrollen und künstlerischen Prozessen. Der argentinische Tango «ist ein Paartanz, ein Gesellschaftstanz, kein Solotanz. Beim Tango setzt man sich differenziert damit auseinander, was es bedeutet, zugleich ein Individuum und ein gesellschaftliches Wesen zu sein. Beide Tänzer begeben sich in die gleiche Richtung, geben alles, was ihre Fähigkeiten ihnen erlauben, sie lauschen intensiv der Musik, um gemeinsam ein Ergebnis hervorzubringen: den Tanz» (Sally Potter). Der Tango sei eine sehr verdichtete Metapher für den Prozess der Annäherung zwischen zwei Individuen. Man treffe ein

von ihr führen zu lassen, was es ihm auch ermöglicht, die Last männlicher Verantwortlichkeit abzuwerfen und sich zu öffnen, seine Verwundbarkeit zu zeigen. Sie dagegen gibt die weibliche Opferhaltung auf und übernimmt beim Filmen die Führung. Dadurch kann sich endlich eine echte Liebe zwischen ihnen entwickeln» (Sally Potter).

Eine der faszinierenden Wirkungen dieses Werkes resultiert aus dem Gegensatz zwischen der sinnlich-vibrierenden Emotionalität des Tangos und der kühl-analytischen Form des Films. Das ergibt eine Spannung wie zwischen heiss und kalt. Es ist denn auch vor allem die forma-



Sally Potter,
Pablo Vernon

Abkommen, die eine oder andere Rolle zu übernehmen, zu führen oder sich führen zu lassen.

Die beiden ersten Drittel des Films handeln denn auch davon, wie Sally Tangotanz lernt, wie sie sich von ihm führen lässt und allmählich in seine Welt, die jene des Tangos ist, eintaucht, sich ihr geradezu hingibt. Dann werden die Rollen gewechselt: Um den Film gemeinsam machen zu können, verlangt Sally von Pablo, dass nun er sich von ihr führen lasse. «Das letzte Drittel handelt davon, wie er seinen Widerstand überwindet, sich

le Gestaltung, die «The Tango Lesson» aus der Masse konfektionierter Produktionen (vor allem amerikanischer Provenienz) herausheben. In einer sarkastischen Szene wird der Gegensatz oder Unterschied zwischen europäischem und Hollywood-Kino thematisiert: Weil Hollywood sich für ihr Drehbuch mit der Geschichte von den Models und den Morden interessiert, ist sie über den Atlantik geflogen. Doch ihr Drehbuch wird mit hanebüchenen, aber für Hollywood ausschlaggebenden Begründungen abgelehnt. Beispielsweise deshalb, weil im Film

Französisch gesprochen werde. Das müsse so sein, verteidigt sich Sally, schliesslich spiele er in Paris und dort spreche man Französisch. Darauf kontert der Hollywood-Vertreter: Für einen nicht-englischsprachigen Film seien 85 Prozent des Weltmarktes verloren...

Obwohl diesem Werk vielleicht einige Längen anzukreiden wären, eignen sich seine intelligente formale Struktur und der Einsatz verschiedenster filmischer Gestaltungsmittel – Wechsel von Schwarzweiss und Farbe, eindrücklich choreografierte Tanzszenen, Abwechslung zwischen fast dokumentarisch nüchternen und emotional aufgeladenen, poetisch und atmosphärisch verdichteten Sequenzen – hervorragend nicht nur für die differenzierte, vielschichtige Schilderung der Beziehung zwischen der Filmemacherin Sally und dem Tänzer Pablo, sondern auch für eine Fülle weiterer Themen, die in ihre Ge-

schichte integriert sind. Neben den bereits erwähnten – Mann und Frau, Film und Tanz, kreativer künstlerischer Prozess etc. – gibt es eine Reihe weiterer Reflektionen über das Selbstverständnis von Sally und Pablo, den Kampf mit sich selbst und den eigenen Dämonen, die eigene Herkunft sowie über Glauben, den Sinn des Lebens und des kreativen Schaffens. Ein besonderes Gewicht erhalten die Passagen, in denen Sally und Pablo über ihre Herkunft, ihre echten oder vermeintlichen jüdischen Wurzeln sprechen, über die Identität von Juden und Künstlern, die beide Aussenseiter der Gesellschaft seien (siehe nachstehendes Interview mit Sally Potter).

«The Tango Lesson» ist so etwas wie ein Gesamtkunstwerk Sally Potters: Sie schrieb das Drehbuch, führte Regie, spielte und tanzte vor der Kamera und komponierte sogar einen Teil der Musik, die



Klänge der Tangos und der jüdischen Klezmer-Musik ergänzend – eine Respekt erheischende Leistung. So ist «The Tango Lesson» zu einem Kinoerlebnis der etwas anderen, anspruchsvolleren und herausfordernden Art geworden. ■

«Meditation für zwei»

Gespräch mit Sally Potter, Regisseurin, Autorin und Hauptdarstellerin von «The Tango Lesson»

Pascal Trächslin

In den letzten Jahren verzeichnete der Tango einen unglaublichen Popularitätsschub. Wie entdeckten Sie Ihr Faible für diesen südamerikanischen Tanz?

Den Zugang zum Tango eröffnete mir ein Konzert von Astor Piazzolla in London. Vorher war ich mit dieser Art Musik überhaupt nicht vertraut. Doch als ich Piazzolla hörte, realisierte ich, dass Tango eine ausserordentlich reiche Musikkultur ist, die klassische Virtuosität mit populären Rhythmen verbindet. Eine sehr lyrische und emotionale Musik, die zugleich aber eine klare Struktur besitzt. Meine erste Begegnung mit dem Tanz hatte ich in einer Show mit Pablo Veron. Mir gefiel ausserordentlich, dass in seiner Gruppe junge und alte Tänzer gemeinsam auftraten. Es war weder eine Darbietung über die Diskriminierung einer Altersgruppe noch über die Stereotypen, wie man aussehen oder sein sollte. Es war ein sehr

umfassender Tanz, in dem das, was die Tänzer rein steckten, optisch wieder rauskam. Themen wie Reife, Leiden, Verlust, Freude und natürlich auch Lebenskraft wurden dargestellt.

Sie sind aber nicht nur eine Bewunderin der Musik und der Tänzer, sondern selber eine begabte Tangotänzerin. Wie veränderte sich Ihr Verhältnis zum Tango, als Sie anfangen, ihn zu tanzen?

Als ich meine erste Tangostunde nahm, erfuhr ich einiges über den Tanz, was man als Aussenstehende gar nicht sehen kann. Ich erkannte, wie technisch anspruchsvoll er ist. Tango ist ein spiritueller Tanz, fast wie eine Meditation für zwei. Man muss sich dem Fremden, mit dem man tanzt, ausliefern, egal ob man führt oder geführt wird. Man wird gezwungen, genau auf seinen Partner einzugehen. So realisierte ich, dass Tango mehr als nur ein Tanz ist.

Wenn der Tango mehr als nur ein Tanz ist, worin liegt seine weitergehende Bedeutung?

Eine Regisseurin führt ein einsames Leben. Man schreibt alleine in einem Zimmer, man lebt in seiner Phantasie, in seinem Kopf. Als Chefin einer Filmcrew kann man sich nur sich selber zuwenden, wenn man Entscheidungen treffen muss, um die grosse Maschinerie des Filmemachens am Laufen zu halten. Und Tango ist mehr oder weniger das Gegenteil. Man muss in seinem Körper sein und sich seinem Partner öffnen. Möglicherweise bestand ein Reiz des Projekts darin, diesen Balanceakt zwischen dem, was Tango einem geben kann, und dem Rest meines Lebens zu realisieren. Das steckt im Film. Man sieht eine intellektuelle Person an einem reinen, fast schon einsamen Ort, die wie eine Forscherin in eine andere Kultur eindringt und dort eine andere Art von Vertraut-

Gespräch mit Sally Potter

► heit vorfindet, mit der sie vielleicht in grösserer Ehrlichkeit und Aufrichtigkeit ihre Komplexität, ihr Leiden, aber auch ihre Freude ausdrücken kann.

So kann der scheinbare Widerspruch zwischen dem emotionalen Tango und der distanzierten, analytischen Form des Films als Versuch der Verschmelzung von Körper und Geist gedeutet werden?

Genau.

Der Film scheint jedoch noch auf einer anderen Ebene eine Verschmelzung zu versuchen, nämlich die zwischen Fiktion und Realität. Die Grenzen zwischen den beiden Welten verschwimmen völlig. Warum entschieden Sie sich für diese Art Spiel?

Film ist die Erschaffung von Illusionen mit künstlichen Mitteln, welche die Realität vertiefen. So ist die Natur des Handwerks, in dem ich arbeite, das Material sozusagen, vergänglich und künstlich, aber auch real. Ich versuchte einen Weg zu finden, mit diesem Widerspruch zu arbeiten oder zu spielen, wie Sie gesagt haben. Mein Film ist offensichtlich kein Dokumentarfilm: Er folgt einem vorgegebenen Drehbuch, besitzt eine festgelegte Choreografie. Es gibt viel künstliches Licht, der Film hat eine ausgeklügelte Tonspur und wurde mit Steadycams gedreht, was in diesem Genre nicht üblich ist. Und trotzdem bekommt das Publikum immer ein kleines Fragezeichen vorgesetzt. Es muss oftmals einen Augenblick innehalten und sich fragen: Ist das wahr oder nicht? Mit anderen Worten gesagt: Es wird die Frage nach der Wahrheit im Film gestellt!

Versuchen wir einmal anhand der Beziehung der Figur Sally Potter und der realen Sally Potter die Wahrheit in Ihrem Film zu ergünden?

Ich brauche mich als Untersuchungsobjekt für den Film. Man findet darin die Fiktionalisierung einiger wahrer Begebenheiten. So ist zum Beispiel der Arbeitstisch, an dem ich im Film arbeitete, mein eigener Arbeitstisch, aber die Szene filmten wir in einem Zimmer, das wir in Buenos Aires fanden. Es war eine seltsame Mischung von Fiktion und Realität. Ich muss Ihnen sagen, dass es ein merkwürdi-

ges Gefühl war, als ich den Drehort in Buenos Aires betrat, weil der Raum so grosse Ähnlichkeit mit dem Zimmer aufwies, in dem ich zu Hause wirklich arbeite und aus dem wir meinen richtigen Arbeitstisch über den Ozean geschifft hatten. Auch war ich mir manchmal nicht mehr so sicher, ob ich mich in einem Film oder im realen Leben befand. Nein, im Ernst, natürlich wusste ich immer, das ich mich in einem Film befand, weil immer eine Kamera in der Ecke des Raums stand.

In erster Linie war ich immer in meiner Rolle als Regisseurin, die man aber im Film selber nie sieht. Ich stand hinter der Kamera und bereitete den Drehort vor, welchen ich im letzten Moment als Schauspielerin selber betrat, um zu spielen. Dieses Wechselspiel zwischen der realen Person und der fiktiven Figur Sally Potter war die spannendste Variante, mich in die Geschichte reinzubringen, um den Gestalten meiner eigenen Phantasie zu begegnen und mein Publikum auf diese Reise mitzunehmen.

Aber in Ihrem Film ist die Verflechtung von Wahrheit und Fiktion noch komplizierter. Sie treffen nicht nur fiktive Gestalten, Sie begegnen doch auch realen Personen?

Ich treffe auf reale Personen, die eine Facette ihres eigenen Ichs darstellen, wie ich eine Facette meiner eigenen Person spiele. So ist die Wohnung von Pablo Veron, die wir im Film sehen, nicht seine eigene Wohnung, sondern ein Drehort. Und wenn wir im Film nach Buenos Aires reisen, wird gesagt, dass Pablo sieben Jahre nicht mehr dort gewesen sei. Das ist nicht wahr! Aber sieben Jahre ist die aus der Bibel bekannte Zeitspanne, nach welcher der verlorene Sohn aus seiner Einsamkeit zurückkehrt. Und so wurde alles verändert, denn es ist bekannt, dass es nicht funktioniert, wenn man zu einer Person sagt: «Spiel dich selber!» Das ist die schlechteste Regieanweisung, die man jemandem geben kann, weil sich die Person sofort mit der Frage konfrontiert sieht: «Wer bin ich?» Es ist viel einfacher, sie eine Rolle spielen zu lassen. Was ich Pablo Veron gab, war ein Drehbuch, in dem sich eine Figur mit dem Namen Pablo befand, geschrieben von der echten Sally Potter. Darin befanden sich

Dinge, die er vielleicht gedacht oder auch nicht gedacht hatte. Diese studierten wir dann so ein, dass er auf der Leinwand als der natürliche Pablo Veron erscheint. Aber eigentlich spielt er eine komplett konstruierte Figur.

Es war also ein Versuch durch Fiktionalisierung eine grösstmögliche Annäherung an die Realität zu bekommen.

Ja, um die Essenz der Figuren herauszudestillieren.

Steckt hinter der Thematisierung der jüdischen Identität auch der Versuch, einen bestimmten Aspekt der Realität zu vertiefen oder besitzen Sie wirklich jüdische Wurzeln?

Weder Pablo und ich wissen eigentlich genaueres über unsere jüdischen Wurzeln. Pablos Vater hatte jüdische Vorfahren in Ungarn, ich habe überhaupt keine nahen jüdischen Vorfahren. Aber in meiner Jugend hatte ich das Gefühl, jüdisch zu sein. Doch die Realität spielt keine Rolle, das Entscheidende in der Geschichte ist, was es bedeutet, der jüdischen Glaubensgemeinschaft anzugehören. Das Judentum ist eine Religion, die den Zweifel zulässt. Während das Christentum auf der Idee des Glaubens basiert, stützt sich das Judentum mehr auf den Gedanken. Es ist eine viel abstraktere Religion. Und viele Menschen, die sich als Juden sehen, sind keine religiösen Juden, sie glauben also nicht zwingend an Gott. Aber irgend etwas in ihrer Vergangenheit oder Identität lässt sie wie Juden fühlen, und das ist genau der Punkt, um was es mir geht: Sally sagt, «Ich fühle wie eine Jüdin» und nicht «Ich bin eine Jüdin». So auch am Ende des Films, wenn Pablo fragt, was es bedeute, jüdisch zu sein: Er fühlt sich weder in einer Synagoge noch in einer Kirche, weder in Frankreich noch in Argentinien zu Hause. Er weiss nicht, woher er kommt und wohin er geht. Er fürchtet sich davor, zu verschwinden, ohne eine Spur zu hinterlassen. Das ist die Identität eines Juden, aber auch die Identität eines Künstlers. Weil man in der Rolle des Aussenseiters steckt. Die Rolle des Künstlers ist die des Beobachters, des Aussenseiters, des Fragestellers. Man kann nicht ein Non-Konfor-



mist und ein integriertes Mitglied der Gesellschaft sein. Das geht nicht.

Gehört es auch zu den Aufgaben eines Künstlers, Antworten auf metaphysische Fragen zu suchen, wie nach dem Sinn des Lebens, der Existenz Gottes oder der Notwendigkeit von der Liebe, die im Film behandelt werden? Und inwiefern ist es möglich, Antworten darauf zu bekommen? Es ist möglich, Fragen zu bekommen auf diese Antworten. In der Tat lautet ein kleiner Satz, den ich während der Arbeit am Drehbuch schrieb: «Wenn Tango die Antwort ist, was ist dann die Frage?» Und das beschreibt genau mein Gefühl, als ich mit dem Tango in Berührung kam. Ich fühlte, dass er eine Antwort auf bestimmte Fragen war, aber dann wunderte ich mich, was für Fragen ich mir stellte. Und ich denke, dass einige dieser Fragen, die der Film indirekt thematisiert, Fragen sind,

die unbeantwortet bleiben müssen, genauso wie wir Dinge zu zeigen versuchen, die nicht zeigbar sind, weil sie die unsichtbaren Aspekte unserer Existenz beinhalten.

Der Grund für meine Frage war eigentlich die Aussage, welche die Figur Sally Potter unter dem Gemälde «Jakobs Kampf mit dem Engel» von Eugène Delacroix in der Pariser Kirche Saint-Sulpice macht: Sie sehnte sich nach einem friedlicheren Leben. Suchen Sie eine Versöhnung mit dem Leben, was ja auch eine mögliche Haltung gegenüber diesen unbeantwortbaren Fragen wäre?

Das ist sehr schwer zu beantworten. Ich denke, dass sich ein Teil dieser Geschichte um jemanden dreht, der von vorne beginnt. Sie ist zwar schon Filmemacherin und ziemlich gut etabliert. Aber um den Tango zu erlernen, muss sie den Zustand der absoluten Reinheit erreichen. Und

um diesen unverdorbenen Zustand geht es im Film. Denn jedesmal, wenn ich mich hinsetze und mit einem neuen Drehbuch starte, fühle ich mich genau so. Ich muss immer wieder von vorne beginnen. Und ich denke, wenn man etwas Neues anfängt, muss zuerst das Alte in einem selber zerstört werden.

Also das Streben nach einer naiven Unschuld, um eine Offenheit für neue Dinge zu finden. Umfasst der Gedanke der Versöhnung noch andere Aspekte?

In der Geschichte geht es in dieser speziellen Szene natürlich mehr um die Versöhnung mit Pablo und um menschliche Beziehungen. Das gibt das Gemälde als Leitfaden her. Jakob trifft auf einen Fremden und kämpft mit ihm. Er nimmt an, dass es ein Mensch ist. Erst am Ende einer langen Nacht, als der Fremde nach dem fürchterlichen Kampf verschwunden ist, realisiert er, dass er vielleicht mit einem Engel oder sogar mit Gott gekämpft hat. Oder mit keinem von beiden, vielleicht kämpfte er nur mit sich selber. Diese Szene thematisiert den Moment der Übernahme von Verantwortung in einem Konflikt. So muss die Basis für alle Arten von Versöhnungen gepaart sein mit dem Wissen, dass das, mit dem man kämpft, vielleicht eine Projektion seines eigenen inneren Kampfes oder einer Schlacht mit sich selber ist. Und dies hat grosse Implikationen, da geht es nicht mehr nur um persönliche Beziehungen, sondern auch um das Verhältnis zwischen Völkern: Wenn Amerika Russland zum grossen Feindbild oder zum Dämon emporstilisiert, eine konsequente Feindprojektion schafft, muss man sich fragen, wo in dieser Sache der fundamentale Kampf liegt. Es ist projizierte Angst vor dem Anderen, vor der Differenz. Und hier hakt der Film ein, denn der Film thematisiert die Liebe zum Anderen, die Liebe einer Frau zu einem Mann, die Liebe einer Engländerin zu einem Argentinier.

Also auch darüber, sich auf einen Fremden einzulassen, keine Angst vor ihm zu haben?

Genau, keine Angst vor dem Fremden zu haben, aber auch keine Angst vor Streit. Das ist wichtig, weil die Liebe nicht einfach ein Zuckerschlecken ist! ■

Thuong nho dong que

Sehnsucht nach der Landschaft

Regie: Dang Nhat Minh
Vietnam/Japan 1995

Gerhart Waeger

Die Landschaft, von der im Titel die Rede ist, wird von den grossen Reisfeldern im vietnamesischen Hügel-land dominiert. Diese sind gleicher-massen ein Symbol für harte Arbeit wie für die tägliche Nahrung, und sie bestimmen den Rhythmus und die Dramaturgie des ganzen Films. Die ruhige und liebevolle, manchmal fast ehrfürchtige Art, in der der vietnamesische Kameramann Ngu-yen Huu Tuan die Kamera über diese Felder schweifen lässt, erinnert ein wenig an die dynamischen Aufnahmen, die Vilmos Zsigmond seinerzeit für Michael Ciminos umstrittenes Westernepos «Heaven's Gate» (1980) von amerikanischen Weizenfeldern gemacht hat. Und wie bei Cimino, wenn auch in einer weitaus sanfteren, versöhnlicheren und verinnerlichten Weise, geht es auch hier letztlich um einen Konflikt zwischen bodenverbundener Tradition und dem Einbruch des Neuen und Fremden.

Die Protagonisten der unspektakulären, aber emotionsreichen Geschichte entwachsen dieser Landschaft, sind ein Teil von ihr, sind bis in die Gesten hinein in ihr verwurzelt und von ihr geprägt. Und umgekehrt wird die Landschaft durch die Menschen geprägt, nicht nur durch ihre Arbeit auf dem Feld, sondern auch durch den Bau von Hütten, Strassen und Eisenbahnen. Letztere führen in die Stadt, wo der Austausch von Waren stattfindet, wo aber auch Gefahren drohen, und von dort aus in die weite Welt. All dies ist in Dang Nhat Minhs Film keine Banalität, sondern ein Zeichen von schicksalhafter Verstrickung. Denn aus der Stadt und durch deren Vermittlung aus der Fremde erwachsen dem bäuerli-

chen Universum – das bei weitem keine «heile» Welt im westlichen Sinne darstellt, aber eine, in der es sich leben lässt – Versuchung und Verhängnis. Die Auseinandersetzung der erdverbundenen Landbevölkerung mit diesem Einbruch des Fremden und Fremdartigen macht den Inhalt der Geschichte aus, gibt der elegischen Stimmungsmalerei des Beginns allmählich eine dramatische Wendung.



Lê Vân,
Ta Ngọc Bao

In dieser Weise erlebt jedenfalls der 17-jährige Bauernsohn und Dichter Nhâm (Ta Ngọc Bao) die Folge von Ereignissen, die ihn vom traumverlorenen Jüngling zum selbstbewussten Mann reifen lassen. In lyrischen Beschwörungen der Landschaft und ihrer Bewohner gibt sich Nhâm zu wiederholten Malen als Ich-Erzähler zu erkennen. Doch unmittelbar nach solchen retardierenden Momenten sieht man ihn wieder bei seinen täglichen Verrichtungen, beim Organisieren der Reisernte, die die Mitwirkung der ganzen Familie und anderer Dorfbewohner erfordert. Nhâm, dessen Vater im Kriege umgekommen ist, wurde schon in jungen Jahren das Oberhaupt der Familie. Er lebt mit seiner Mutter und seiner kleinen Schwester Mingh in einer einfachen Hütte und liebt seine Schwägerin Ngu (Thuy Huong), deren Mann das Dorf verlassen hat, um in einer fernen

Ziegelei und später in dubiosen Unternehmungen an der Grenze seinen Unterhalt zu verdienen. Jeder hat hier sein eigenes Gesicht und seine eigene Geschichte, auch Nebenfiguren wie Nhâms Onkel, der von einer einstigen Prostituierten, die er bei sich aufnahm, hintergangen wird, oder der idealistische Dorfschullehrer, der den Bauernkindern fast verzweifelt höhere Bildung beibringen möchte.

Das mehr oder weniger harmonische Gefüge der Dorfgemeinschaft erfährt durch den Besuch der jungen Quyen (Lê Vân) eine Art Bewährungsprobe. Quyen wurde in dem Dorf geboren und heiratete während des Krieges einen Amerikaner, um dem Elend zu entkommen. Nun treibt es sie, ihre alte Heimat wiederzusehen. Doch sie sieht sie mit den Augen

einer Fremden, als eine Art Idylle, ohne Verständnis für die harte Arbeit der Bauern und deren innere Verbundenheit mit ihrem Boden. Nhâm verliebt sich in sie und wendet sich vorübergehend von Ngu ab. Doch seine Irritation durch den von Quyen verkörperten Reiz der fremden Zivilisation bleibt eine Episode.

Der Blick, mit dem Quyen ihre alte Heimat betrachtet, hat notgedrungen eine gewisse Verwandtschaft mit der Art und Weise, wie westliche Betrachter Dang Nhat Minhs Film auf sich wirken lassen können. Die «Sehnsucht nach der Landschaft», die nicht nur den Titel, sondern die eigentliche Essenz des Filmes ausmacht, übt auf den eingestimmten Kinobesucher eine fast betörende Sogwirkung aus. Doch die harte Arbeit eines vietnamesischen Reisbauern möchte letztlich wohl kaum einer auf sich nehmen. ■

Rien ne va plus

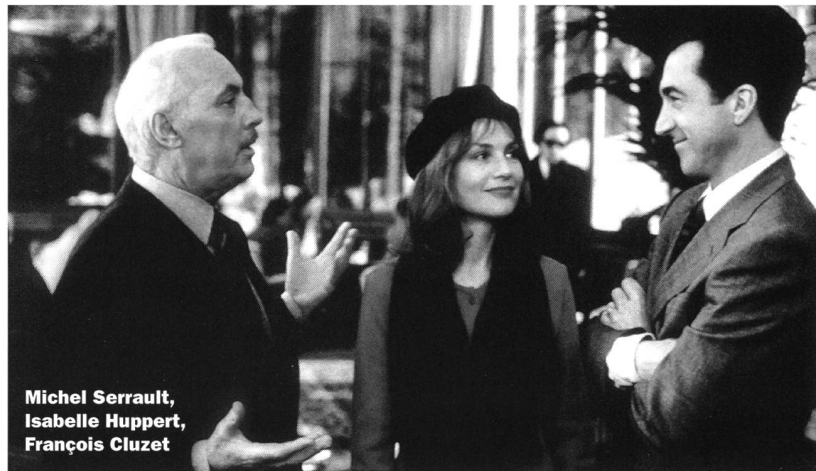
Regie: Claude Chabrol
Frankreich 1997

Matthias Rüttimann

Sie arbeiten wie die Steuerbehörden, nach demselben Prinzip und mit der gleichen Akkuratess. Victor (Michel Serrault) ist der bejahrte Patron des illegalen Unternehmens, das von Gesetzes wegen als Dieberei zu bezeichnen wäre. Seine Geschäftspartnerin Betty (Isabelle Huppert) ist eine kesse und attraktive, wenn auch etwas zweifelhafte Dame. Ihr Terrain sind Kongresshotels aller Art. Ihre Opfer finden sie unter den wohlhabenden, zahlungskräftigen Herren mittleren Alters, Kongressteilnehmern, die sich abends an der Bar oder am Roulettetisch die tote Zeit um die Ohren schlagen und heimlich von erotischen Abenteuern phantasieren.

Genau diesen Phantasien hilft Betty auf die Sprünge. Mit Fingerspitzengefühl nähert sie sich diesen milieugeschädigten bürgerlichen Familienvätern und hilft ihnen mit wohltdosierter Initiative, über ihre verkümmerten Möglichkeiten hinauszuwachsen. Unter anerkennenden Blicken seiner neidischen Artgenossen führt der leicht verwirrte Don Juan alsbald seine vermeintliche Eroberung aufs Hotelzimmer. Bereits im Lift überfällt den Erregten jedoch eine unpässliche Müdigkeit, die ihn schliesslich um die Gelegenheit seines Lebens sowie einen Teil seiner Barschaft bringt. Am nächsten Morgen wird sich der ernüchterte Draufgänger wundern, dass er statt 30'000 nur 20'000 Franc in seiner Börse findet. Sollte er überhaupt auf die Idee kommen, bestohlen worden zu sein, wird ihn das Gewissen davon abhalten, die Umstände seiner Beraubung ruchbar werden zu lassen.

Die Geschäftsmethode verdient Bewunderung. Ihre Tugend liegt in der Bescheidenheit beim Einkassieren, ihre Stärke in der psychologischen Einschätzung der Kundschaft. Wer anders als Claude Chabrol hätte sich eine solche Bürgerfängerei ausdenken können. Der Altmeister des französischen Kinos gilt als Chronist und Analytiker des französischen Bürgertums. Mit Genuss enthüllt



Michel Serrault,
Isabelle Huppert,
François Cluzet

er seit bald vierzig Jahren die dunklen Seiten bürgerlicher Lebensführung. Mal sind es mordende Ehemänner («La femme infidèle», 1968, «Juste avant la nuit», 1970, «La décade prodigieuse», 1971), mal Amok laufende Bürgerleute («Le boucher», 1969, «Les fantômes du chapelier», 1982, «Betty», 1992, «L'enfer», 1994), die plötzlich den schönen Schein von Anstand und Etikette durchstossen. Mit «Rien ne va plus» leistet sich Chabrol einen diesmal belustigten Blick auf das Phänomen.

Die Kriminalkomödie führt das Pärchen auf die Spur eines Schweizer Geldwäschers, der zwischen Engadin und Karibik Geld verschiebt. Der grosse Coup lockt den vorsichtigen Victor erst widerwillig, dann zunehmend von seiner Spielernatur angestachelt aus seinem angestammten Revier. Zu spät erst bemerken die beiden, dass ihnen die Rollen über den Kopf wachsen und sie die Gejagten sind. Für Michel Serrault bietet dies alles Gelegenheit, das ganze Repertoire zwischen Kaninchen- und Rosenzüchter in allen Schattierungen auszuspielen. Sein schroff und trocken eingestreuter Humor sitzt präzise wie der versteckte Fusstritt gegen den Hund der freundlich hofierten Nachbarin. Isabelle Huppert und François Cluzet (als Geldschieber) passen dagegen besser in Chabrols Psychodramen

als in diese Komödie.

Was als höchst präzise Milieustudie, die das Komische aus dem biedermännischen Fahrwasser schöpft, beginnt, gerät im weiteren Verlauf in weniger ergiebige Gewässer. Insbesondere das ganze Verwirrspiel um wechselnde Loyalitäten zwischen Victor, Betty und dem Geldwäscher Maurice erreicht nie die Intensität des Anfangs. Auf einer eher grotesken Ebene gelingen Chabrol beim grossen Showdown mit der Mafia hingegen wieder höchst komische Szenen, die im Stil an Louis de Funès oder «The Pink Panther» (1964) erinnern.

Chabrols fünfzigster Film sollte nicht allzu schwer gewogen werden. Und Chabrols Bekenntnis «Dies ist mein erster autobiografischer Film» weist mit einem Augenzwinkern auf die Leichtigkeit seines Seins als Kinomacher. Der Verehrer von Hitchcock geht grundsätzlich wie Victor mit kalkulierte Risiko an eine Sache, ist aber auch Spieler genug, um mal über die Verhältnisse zu setzen. Wie kein anderer hat Chabrol in seinen fünfzig Filmen mit unterschiedlichen Genres gepokert, leichte Muse neben anspruchsvolle Kunst gereiht, Erfolge und Misserfolge erfahren. Vielleicht war ihm dabei wichtig, was er über Victor's Grundhaltung gesagt hat: «Der Trick ist, dass er sich stets amüsiert.» ■

Kissed

Regie: Lynne Stopkewich
Kanada 1996

Michel Bodmer

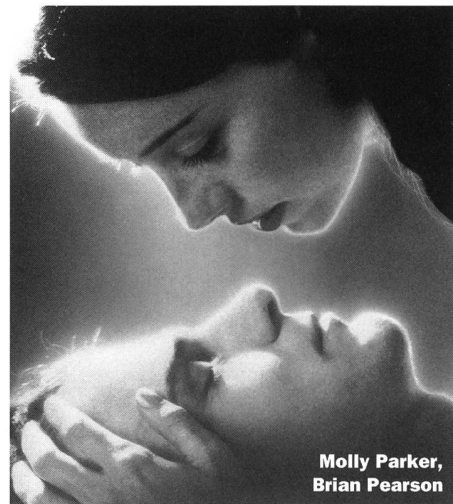
Sandra ist eine hübsche, sympathische junge Frau, aber sie hat ein ungewöhnliches Hobby: Sex mit Leichen. Schon als Kind fasziniert von Bestattungsritualen, den Grenzbereichen zwischen Leben und Tod, vom Geruch und der Stille toter Körper, spürt Sandra: Egal, ob man an das ewige Leben glaubt oder nicht – «you're part of something beyond your control». Und wenn sie sich im Wald auszieht und einen toten Vogel an ihrem Körper reibt, ehe sie den Kadaver in einem komplizierten Tanzritual beerdigt, nennt sie das *anointment* (Salbung) und wirkt entsprechend verklärt. Ihre Jugendfreundin Carol macht bei diesen seltsamen Kleintier-Bestattungen mit und klinkt erst aus, als Sandra sich einmal mit einem blutigen Kadaver «salbt». Das Sezieren im Biologieunterricht ist für Sandra eine destruktive Entweihung, aber sie nimmt sie schliesslich in Kauf, um die innere Vollkommenheit des Körpers geniessen zu können.

Als es die erwachsene Sandra (Molly Parker) in ein Bestattungsinstitut verschlägt, entdeckt sie dort ihre Berufung. Ihr neuer Chef Wallis (Jay Brazeau) weist sie in die technischen Seiten des Jobs ein, den Umgang mit dem Trokar, einer Hohlzahnadel zum Absaugen der Körperflüssigkeiten, und ins Handwerk des Einbalsamierens. Das alles ist für Sandra freilich nur Mittel zum Zweck. Während Wallis sich offenbar bisweilen an toten Knaben verlustiert, ist Sandra bezaubert von schönen Männerleichen, die für sie «strahlen wie Sterne, wenn das Leben in den Tod übergeht». An diesem Glanz der «Hinübergehenden» will sie teilhaben, indem sie sie liebkost und sich an ihnen stimuliert. Der Medizinstudent Matt (Peter Outerbridge), der Sandra kennenlernt, erfährt schon bald von diesem Treiben. Fasziniert versucht er, diese Obsession zu verstehen, und während er Sandra mit der normalen Sexualität bekanntmacht, führt er Buch über ihren Verkehr mit Verstorbenen. Aus Eifersucht will

Matt sich äusserlich Sandras bevorzugten, weil toten Liebhabern angleichen, aber ohne Erfolg. In seiner Verzweiflung zieht Matt die letzte Konsequenz.

Nekrophilie ist die wohl unappetitlichste Spiel- bzw. Abart der Sexualität und eines der wenigen hartnäckig verbleibenden Tabus, auch im Kino, zumindest abseits der Horror-Ecke. Selbst David Lynch («Lost Highway», ZOOM 3/97), Peter Greenaway («The Pillow Book», ZOOM 11/96) und David Cronenberg («Crash», ZOOM 10/96) haben mit der Totenliebe nur kokettiert. Immerhin zeigten Dominique Deruddere in «Crazy Love» (Belgien 1988) und Patrick Bouchitey in «Lune Froide» (Frankreich 1991) nach Charles Bukowskis selbstmitleidiger Kurzgeschichte «The Copulating Mermaid of Venice, California», wie hässliche, ausgestossene Männer nur in den Armen einer Frauenleiche sexuelle Akzeptanz finden. In der Psychologie als «die Angst vor dem Zwiegespräch der Körper» gedeutet (Ernest Borneman, Lexikon der Liebe, 1978), stellt sie für den Feminismus das extremste Symbol der männlichen Sehnsucht nach der völlig passiven Partnerin dar, die den Potenzängsten und Projektionen des Mannes nichts entgegengesetzt (die weibliche Nekrophilie ist in der Forschung fast unbekannt).

Lynne Stopkewichs Regiedebüt beruht auf der Kurzgeschichte «We So Seldom Look on Love» der Kanadierin Barbara Gowdy. In dieser erotischen Phantasie werden die üblichen Rollen bei der Nekrophilie vertauscht. So ist die Vorlage für die Filmerin einerseits eine Fabel über eine Frau, «die über ihre eigene Sexualität bestimmt» (Pressematerial) und passive, tote Männer gegenüber dem lebenden und dominanten Matt bevorzugt. Mehr noch aber geht es ihr um das Streben nach Transzendenz: «Geburt, Sex und Tod sind



Molly Parker,
Brian Pearson

die Grundlagen unserer gemeinsamen menschlichen Erfahrung. Unsere zwanghafte Faszination bezüglich der Elemente dieses Zyklus ist nur natürlich, da es sich dabei um die stärksten und geheimnisvollsten Momente unseres Lebens handelt. Sex und Tod sind als Kombination tabu, gerade weil sie einiges gemein haben: die Empfindung einer höheren Vereinigung, des Selbstverlusts und das Gefühl von etwas Heiligem» (Pressematerial).

Ob man «Kissed» nun als Sakrileg empfindet oder als ehrliche künstlerische Auseinandersetzung mit einer Verquickung des Fleischlichen mit dem Spirituellen, muss wohl jeder und jede für sich entscheiden. Bei aller Ästhetisierung werden die Ekelaspekte des Themas nicht völlig unterschlagen, ohne dass der Film in die spekulativen Splatter-Exzesse von Jörg Buttgereits inhaltlich verwandten «Nekromantik»-Streifen abrutscht. Der Präntention wiederum bricht die Regisseurin mit einer Dosis schwarzem Humor geschickt die Spitze. So gelingt Lynne Stopkewich mit Hilfe ihrer überzeugenden Hauptdarstellerin Molly Parker und ihres Kameramanns Gregory Middleton das Kunststück, einen Film über Nekrophilie vorzulegen, der sich nicht im Schockeffekt erschöpft, sondern zum Nachdenken über letzte Dinge anregt. ■

Shooting Fish

Regie: Stefan Schwartz
Grossbritannien 1997

Robert Fischer

Gleich vorweg: «Shooting Fish» ist *a nice film for nice people*, ein romantisch-komisches Cocktail-Märchen, *absolutely politically correct* und das filmische Äquivalent zu *easy listening*. Zugegeben, viel Englisch ist in diesem ersten Satz, aber geht's nicht in Englisch einfach leichter runter? Wer will denn schon nett sein, aber *nice*, wieso nicht?

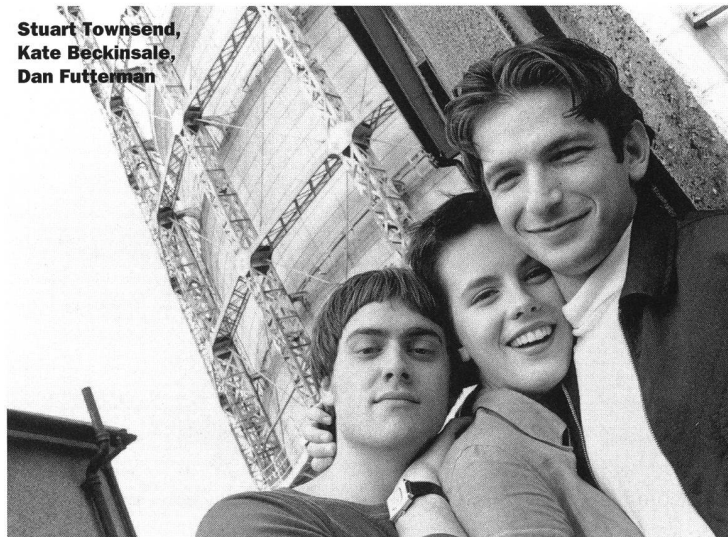
Die Geschichte geht etwa so: Am Ende hat man das Haus seiner Träume mitsamt Traumfrau, wenn auch ein wenig anders, als sich das die Vollwaisen Jez und Dylan in früher Kindheit vorgestellt haben. Klar, dass die beiden seit ihren gemeinsamen Tagen im «Haus der gequälten Seelen» dicke Freunde sind, und sich bestens ergänzen: Jez (Stuart Townsend) ist der schüchtern-ehrlische Erfindergeist und Technikfreak, Dylan (Dan Futterman) ist ein Richard-Gere-Klon, hat 'ne grosse Klappe, Amerikaerfahrung und ist deshalb der bessere Verkäufer. Gemeinsam haben sie in den letzten Jahren redlich-unredlich zwei Millionen Pfund ergaunert, um den Kindertraum vom stattlichen Heim wahrzumachen. Wenn zum Schluss Jez die adlige Georgie (Kate Beckinsale) heiratet, Dylan kurzerhand deren Schwester Floss (Claire Cox) und aus dem Traum vom eigenen Herrschaftshaus ein Heim für Mongoloide wird, hat das sehr viel mit Georgie und auch ein wenig mit den zwei Millionen Pfund zu tun.

Georgie, der Versuch einer Neunziger-Version von Audrey Hepburn, Ärztin mit Herz und verarmte Lady, lernt die beiden bei einem Computerschwindel zu Beginn des Films kennen. Sie braucht

dringend zwei Millionen, damit das Heim für Mongoloide, zu denen auch ihr Bruder Robin zählt, nicht verkauft wird. Der Film entfaltet nun in den verrücktesten Verrenkungen – bei denen böse Thatcheristen, raffgierige Adlige, die Queen und die Bank of England zwar den Plot vorantreiben, aber reinste Nebensache sind – eine Jagd um den *MacGuffin* Geld bzw. Traumhaus. Denn eigentlich

der «verspricht, das definitive Album 1997» zu werden, sagt uns auch das Presseheft im *look* des Films.

Der Vorspann des Films zeigt denn auch ein Meer von Seifenblasen, die nie zerplatzen: Kein Traum wird an der harten Realität zerbrechen, denn das Realitätsprinzip ist für die Filmlänge ausser Kraft gesetzt. «Shooting Fish» wirft nie ein Problem auf, ohne im gleichen Moment die Lösung desselben mitzuliefern. Das geht oft so schnell, dass man erst im nachhinein bemerkt, dass da etwas zum Problem hätte werden können. So gehen die rachsüchtigen Thatcheristen einfach in Luft auf, die Waisenhaus-Vergangenheit oder eine mögliche Rivalität zwischen Jez und Dylan wird nie zum Thema. Auch die Begegnung mit dem mongoloischen Bruder Georgies ist für keinen



Stuart Townsend,
Kate Beckinsale,
Dan Futterman

geht es nur um die romantische Liebe zwischen Jez und Georgie sowie um die zuweilen recht amüsanten, idiomatisch variierten Hochstaplereinlagen Dylans.

Obwohl die Verpopung von Inhalt – mit «*Pulp Fiction*» (ZOOM 9/94) und «*Trainspotting*» (ZOOM 8/96) als filmischen Marksteinen – mittlerweile zum Alltag gehört, geht «Shooting Fish» in dieser Richtung noch weiter: Oberfläche pur, über die man ohne den geringsten Widerstand hinweggleitet. Doch dies gehört zum Charme des Films, der sich nicht ernster nimmt, als er ist. Die Gruber Brothers bzw. Regisseur Stefan Schwartz und Produzent Richard Holmes wollen möglichst viel Geld verdienen, genauso wie die männlichen Protagonisten des Films. Dass dies einfacher ist in Multiplex-Kinos und mit einem Soundtrack,

der Beteiligten ein Problem. Und glücklicherweise gibt es auch keine Eltern, die das Sozialgefälle zwischen den beiden Vollwaisen und der Adligen Georgie zum Stein des Anstosses machen könnten.

Easy viewing also: Gemässigt fortschrittlicher Retro, Gutbürgerliches für die Jugend der Neunziger, die erste Generation, die auch für die Unterhaltungsmusik der Grosseltern empfänglich ist. Genauso wie Burt Bacharach auf der Tonspur, könnte man heute auch Stanley Donens Hitchcock-Anleihen aus den Sechzigern wie «*Arabesque*» und «*Charade*» wiederentdecken, wenn es denn nicht schon «Shooting Fish» gäbe. Die Frage ist nur, ob ein so verplotteter Film das Fehlen von Cary Grant, Audrey Hepburn, Sophia Loren oder Gregory Peck wettmachen kann. ■

Contact

Regie: Robert Zemeckis
USA 1997

Franz Everschor

In Roswell (New Mexico) versammeln sich enthusiastische Scharen von überzeugten Gläubigen interplanetarer Kontakte zum 50. Jahrestag der vermeintlichen Landung eines Raumschiffes extraterrestrischer Herkunft. Fast gleichzeitig übertragen Fernsehstationen in aller Welt kristallklare Bilder der Marsoberfläche, die vom ferngesteuerten «Pathfinder» aus dem 170 Millionen Kilometer entfernten Ares Vallis ins NASA-Hauptquartier gefunkt wurden. Und vor den Eingängen amerikanischer Kinos bildeten sich Schlangen von vielen Millionen Filmfans, die ein Stück Zelluloidphantasie unter dem Titel «Men in Black» sehen wollten, in dem ausserirdische Präsenz auf der Erde als längst vorhandenes, aber von höchster Warte vertuschtes Faktum behandelt wird.

Wenige Tage nachdem sich dies alles ereignete, erschien ein ganz anderer Film auf der Bildfläche, der in seinem Nachspann die schlichten Worte «For Carl» verzeichnete. Carl ist niemand anderer als der Astronom Carl Sagan, dem zu Ehren die NASA eine Woche zuvor das Landegerät ihres «Pathfinders» in die «Carl Sagan Memorial Station» umbenannt hat: ein ernsthafter Wissenschaftler, der an der Cornell Universität lehrte, der aber auch die breite Masse immer wieder mit seinen Veröffentlichungen beeindruckte, mit Büchern wie «The Dragons of Eden», für das er den Pulitzer-Preis erhielt. 17 Jahre lang versuchte Sagan, die Konventionen der Hollywood-Industrie zu unterlaufen und ein Filmprojekt zu initiieren, das ihm besonders am Herzen lag. Ganze Legionen von Autoren und Produzenten haben seinen 60 Seiten langen Entwurf immer aufs neue um- und umgedacht (unter ihnen George Miller, der Vater der «Mad Max»-Filme, und Peter Guber, der vor allem als «Batman»-Produzent und durch seine Verschwendungssucht bei Sony Pictures zu zwiespältigem Ruhm gelangte). Sagan entschloss sich Mitte der achtziger Jahre, den Stoff in

Buchform vorzulegen, und stieg mit «Contact» in die Liga der Bestsellerautoren empor. Dennoch gab Sagan die Hoffnung auf eine Verfilmung nicht auf. Bereits todkrank, arbeitete er noch kontinuierlich mit Robert Zemeckis zusammen, der nach dem Erfolg mit «Forrest Gump» (ZOOM 10/94) zum endgültigen Regisseur des Films berufen wurde. Im Dezember 1996 starb Carl Sagan, erst 62 Jahre alt, an den Folgen von Rückenmarkkrebs. Seine Frau, Ann Druyan, blieb dem Film als Koproduzentin verbunden.

«Contact» ist in vielem unübersehbar ein Produkt Hollywoods. Aber dennoch nimmt sich der fertige Film im Umfeld der lauten, aggressiven und nichtssagenden Filme dieses Kinojahres wie ein Fremdkörper von einem anderen Stern aus. Er macht einem unweigerlich bewusst, dass all die Monster- und Galaxienfilme der letzten Zeit überhaupt nichts mit richtiger Science-fiction zu tun haben: «Contact» ist von ihnen weiter entfernt als die Milchstrasse. Obwohl die Story in vielen konventionellen Wendungen die Handschrift von Studio-Routiniers trägt, verhilft Zemeckis mit seiner Version der Dialektik Carl Sagens immer wieder zum Durchbruch. Und obwohl auf einer simpleren, konsumfreundlicheren Ebene angesiedelt, lässt sich «Contact» eher mit Kubricks «2001» (1968) und Tarkowskij's «Solaris» (1972) vergleichen als mit den «Star Trek»-Filmen und «Independence Day» (ZOOM 9/96).

Die Handlung zentriert sich um eine echte Identifikationsfigur, wie sie im heutigen Hollywood-Schaffen selten geworden ist. Die Astrophysikerin Ellie Arroway (Jodei Foster) besitzt Eigenschaften, mit denen sich der Zuschauer sogleich anfreunden kann: Sie ist neugierig, jeder Herausforderung zugänglich, besessen von ihrer Arbeit, aber auch von ihrer Vision. Sie hat ihr Leben der Aufgabe gewidmet, ausserirdischer Intelligenz auf die Spur zu kommen, wofür sie Vereinsamung, Missverständnisse und Anfein-

dung fast täglich in Kauf nimmt. Geschickt wird sie zuerst als Kind eingeführt, das von einem unendlich liebevollen und geduldigen Vater (David Morse) die Anfangsgründe der Kommunikation über Amateurfunk erlernt und zum ersten Mal die Faszination des nächtlichen Sternenhimmels erfährt. Als man ihr wieder begegnet, verschafft sie sich gerade die Möglichkeiten zu einer Beobachtungsstation grossen Ausmasses. Ähnlich den Radio-Teleskopen von Sagens SETI-Programm (SETI: Search for Extraterrestrial Intelligence) sind es gigantische Parabolantennen, mit denen Ellie die Unendlichkeit des Weltalls belauscht.

Die Science-fiction setzt ein, als die Antennen eines Tages tatsächlich eine Botschaft aus dem All auffangen. Was sich zunächst wie ein stampfendes, tief-tönendes Geräusch, dann wie eine Reihe von Primzahlen darstellt, enthält den Schlüssel für eine Vielzahl von physikalischen Bauplänen, deren mühsame Decodierung die Anleitung zur Konstruktion eines futuristischen Raumschiffes ergibt, mit dessen Hilfe ein Mensch zum fernen Stern Vega befördert werden könnte. Mit dieser Entdeckung steht Ellies Arbeit im Schatten und unter den Argusblicken eifersüchtiger Vorgesetzter und selbstbewusster Regierungsvertreter, unter denen Palmer Joss (Matthew McConaughey), ein junger Theologe und Berater des Präsidenten, eine für Ellie auch privat besonders relevante Rolle einzunehmen beginnt. Es ist dieser Teil der scheinrealistischen Projektion aktueller politischer Vorgänge und Verhaltensweisen auf die fiktive Story, der am deutlichsten den Regisseur von «Forrest Gump» bewusst macht. Wieder arbeitet Zemeckis mit eng in die Handlung verflochtenen Dokumentaraufnahmen und mit der Illusion tatsächlich sich ereignender Konflikte. Bildschirmbekannte Moderatoren werden gleichsam als Zeugen aufgerufen, und der Film versichert sich abermals der Mitwirkung eines US-Präsidenten



Jodie Foster

ten (diesmal des amtierenden Bill Clinton). Sagan hatte anderes im Sinn gehabt; die gross angelegte Manipulation dieser Szenen wie auch die dramatischen Wendungen bis zum Bau des verwegenen aussehenden Raumschiffes sind die spekulativsten und gleichzeitig naivsten Momente des Films.

Dass Zemeckis ausgerechnet mit der abschliessenden Reise ins All den Fokus des Films wieder auf die Perspektive Carl Sagans scharfzustellen vermag, kommt danach fast als Überraschung. Das Ende von «Contact» war während der langen Entstehungsgeschichte des Films der häufigste Stolperstein gewesen. Eine Version liess ausserirdische Raumschiffe rund um die Erde Stellung beziehen und eine gigantische Laser-Show veranstalten. In einer anderen verschwand unser ganzer Planet in einem «schwarzen Loch». Und eine dritte bezog sogar den Papst als Deus ex machina ein. Zemeckis hat sich diesen spektakulären Lösungen verweigert. Der Film endet jetzt zwar postkartenbunt, aber erstaunlich konsequent und vielleicht zur Enttäuschung der vielen Alien-Fans, die auf Grüsse von grünen, grossäugigen Menschlein aus dem All gewartet haben, mit einer Kombination der Eigenschaften, die Sagans Arbeit jahrzehntelang motiviert

hatten: mit einer Annäherung der Suche nach ausserirdischer Intelligenz an die allgemeine Suche des Menschen nach einer spirituellen Antwort.

«Contact» bewegt sich damit in seinem letzten Drittel immer deutlicher auf eine andere Zeitercheinung unseres ausgehenden Jahrhunderts zu: das neu entfachte Verlangen der Menschen, dem Geheimnis auf die Spur zu kommen. Der britische Kosmologe Stephen Hawking beendete sein 1988 erschienenenes, bis heute Bestsellerstatus beanspruchendes Buch «A Brief History of Time» mit der Hoffnung, dass wir eines Tages auf dem Umweg über die Wissenschaft die Gedanken Gottes erkennen werden. Der Theologe Philip Hefner, Direktor des Chicago Center for Religion and Science, glaubt, eine Umkehr in unserem Denken zu entdecken, indem nämlich «viele Wissenschaftler sagen, man könne die Wissenschaft in eine existierende Religion, eine persönliche Lebensphilosophie oder in den New-Age-Glauben integrieren» (zitiert nach Newsweek).

Zum Lebenswerk des Astronomen Carl Sagan hat als untrennbarer Bestandteil die Bemühung gehört, die Menschheit aus ihrer jahrhundertlangen Isolation im Kosmos zu lösen. Sein aus geneti-

schen Studien hervorgegangener Anteil an der Etablierung der Exobiologie, (Suche nach ausserirdischem Leben) als wissenschaftliche Disziplin hat stets die Parallelität zur Gottsuche des Menschen umfasst, auch wenn Sagan zu bestimmten Zeiten seines Lebens die Auffassung vertrat, die physikalische Gesetzmässigkeit der Entwicklung des Universums lasse «für einen Schöpfer nichts mehr zu tun übrig».

Obwohl Zemeckis' Film mit der Figur des Ellie auch privat verbundenen Theologen eine Person einführt, die allzu schillernd und vordergründig die ganze Spanne von Billy Graham bis Bruce Springsteen repräsentieren will, hat er sich doch genügend

von dem einfältigen Messianismus seines «Forrest Gump» entfernt, um die spirituelle Ebene, auf die er sich nun unkaschiert begibt, ernst nehmen zu können. Doch Zemeckis ist leider kein Stanley Kubrick, und sein Versuch einer psychedelischen Kosmos-Erfahrung bleibt weit hinter dem 30 Jahre alten Vorbild zurück, obgleich heute technisch subtilere Möglichkeiten für deren visuelle Realisierung zur Verfügung stehen. «No words to describe it. They should have sent a poet», sagt Ellie auf dem Höhepunkt des Erlebnisses und identifiziert damit gleichzeitig das Manko des Films. Zemeckis hat Ausserordentliches geleistet, wenn man seinen Film am Umfeld der heutigen Produktion misst, aber es fehlt ihm das letzte bisschen beflügelnder Geistigkeit, das «Contact» auf eine ganz andere Ebene hätte rücken können. Das amerikansiche Wochenmagazin «Entertainment Weekly» schrieb: «Contact ist so nahe an Poesie, wie sich Hollywood überhaupt gestattet.» Das ist wahr. Und «Contact» ist auch so nahe an einem religiösen Film, wie es in Hollywood heute denkbar ist. Er mag europäischen Geschmack nicht immer bedienen, aber für eine kommerzielle amerikanische Produktion geht er weiter, als man gemeinhin erwarten darf. ■

Sling Blade

Regie: Billy Bob Thornton
USA 1996

Auf Messers Schneide

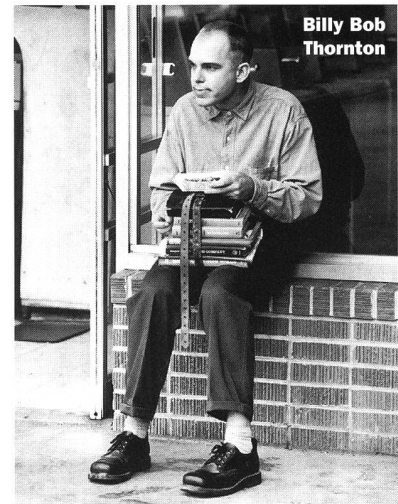
Matthias Heybrock

Das technizistische Actionkino, so die Meinung selbsternannter Sittenwächter in den USA, fördert den Werteverfall: Zuviel Gewalt und Effekte, zu wenig *family values*. Der Darsteller, Regisseur und Drehbuchautor Billy Bob Thornton scheint sich dieser Meinung angeschlossen zu haben. Einst schrieb er für Carl Franklin den Krimi «One False Move» (USA 1992), doch in seinem nächsten Buch trat an die Stelle der Gewalt ein Aufruf zum familiären Gemeinsinn. Konservativen dürfte er in dieser Form gleichwohl kaum recht sein: «A Family Thing» (Regie: Richard Pearce, USA 1996) handelt von einem *redneck* (Robert Duvall), der erfährt, dass er gar nicht Sohn seiner geliebten Mama, sondern Kind einer vom Vater vergewaltigten Schwarzen ist. Es folgt die mühsame Annäherung an den schwarzen Bruder und schliesslich eine Familie, die Schwarz und Weiss vereinigt. Der Verleih Warner Bros. konnte sich allerdings nur zu einem *direct-to-video-release* entschliessen, denn die politisch überkorrekte Geschichte offenbart eine doch ziemliche Hausbackenheit, von der jetzt auch Thorntons Regiedebut nicht ganz frei ist. Hollywood freilich würdigte Thorntons zweiten Aufruf zum Miteinander – «Sling Blade» erhielt den Oscar für das beste adaptierte Drehbuch.

Vordergründig schliesst Thornton mit der von ihm selbst gespielten Figur des

Karl Childers an ein Kino an, das verhaltensgestörte Psychopathen zu schockierenden Helden macht: Der mental zurückgebliebene Karl brachte seine Mutter und den Nachbarjungen um, nachdem er sie beim Liebesspiel überrascht hatte. Doch nicht um des Thrills oder der Provokation willen wird Childers, inzwischen 25jährig, zu Beginn des Films in die Gesellschaft einer spiessigen Kleinstadt im Süden der USA entlassen. Wenn er auf Menschen trifft, realisiert sich modellhaft Resozialisierung, von der nicht nur der vermeintlich Geistesschwache profitiert. Der sensible Frank (Lucas Black), seine alleinerziehende Mutter (Natalie Canerday) sowie deren schwuler Chef Vaughan (John Ritter) schliessen Karl in ihr Herz: Seiner naiv-unvoreingenommenen Wahrnehmung verdanken sie ein neues Selbstbewusstsein, anstatt sich länger als Aussätzige zu fühlen. Bedroht ist die Idylle von dem *redneck* Doyle Hargraves (Dwight Yoakam), der Mutter und Sohn regelmässig mit Prügel droht und Karl und Vaughan verachtet.

Das Verschrobene und Behinderte Childers drückt Thorntons Spiel aus, ohne die Figur dadurch zu denunzieren, und auch die anderen Charaktere sind stimmig interpretiert. Mit der Figur von Hargraves aber hatte der Autor Probleme, die sich auch auf den Darsteller übertragen. Einerseits muss der einzige «Norma-



Billy Bob Thornton

le» zwischendurch die Rolle des Bekehrten spielen und den Merksatz «Wir müssen doch alle miteinander auskommen» aussprechen. Dann aber verwandelt ihn ein überkonstruiertes Drehbuch ihn in den bösen Antagonisten zurück, der Karl die Rolle des tragischen Opfers zum Wohle der Familie aufzwingt. In einer wunderschönen Szene lädt Hargraves ein paar Freunde zu einer Jam Session, unter ihnen auch den *singer/songwriter* Vic Chesnutt. Dann reden sie übers Musikmachen, das Zusammenspiel der Wörter und Töne, und einer der Musiker trägt die neusten *lyrics* vor, derweil Karl, Vaughan, Frank und seine Mutter im Liegestuhl relaxen. Das ist *pure poetry*, die der Regisseur jedoch abrupt beendet, um ein Gezanke und Gezerre vom Zaun zu brechen, das nicht nur deshalb an schlechtes Volkstheater erinnert, weil es wohlweislich aus der Totalen gefilmt bleibt – die Schauspieler sind mit dem Wechsel schlicht überfordert. Sich grundsätzlich dem entspannten Ton zu Beginn dieser Sequenz anzuvertrauen, wäre ein zweckmässigeres Plädoyer für ein einträgliches Miteinander gewesen als die zuweilen recht bemühte Dramaturgie, der Billy Bob Thornton niemals so recht Herr wird. ■



Billy Bob Thornton, Lucas Black

La terza luna Regie: Matteo Bellinelli Schweiz/Italien/Frankreich 1997

Martin Schlappner

«**L**a terza luna» ist Matteo Bellinellis erster, in seinem Anspruch hoch angesetzter Kino-Spielfilm. Für das Fernsehen hat der 47jährige Autor, der sonst vor allem Dokumentarfilme dreht, mehrfach auch szenische Darstellungen gestaltet, ist somit für die Herausforderung des Spielfilms gerüstet. Was die höchst reflektive Komposition des einzelnen Bildes – die Einstellung der Kamera auf einen durch sie gestalteten Raum – betrifft, hat er sein Auge freilich mit seinen Dokumentarfilmen über moderne Kunst, insbesondere über amerikanische Malerei, geschult.

Bellinelli, in Lugano geboren als Sohn italienischer Einwanderer aus Ferrara, gehört zu jenen Filmern der zweiten, oft naturalisierten Generation ausländischer Abstammung, die in der Schweiz recht zahlreich tätig sind. «La terza luna» ist, mit schweizerischen, italienischen und französischen Geldern finanziert, eine Koproduktion, für die Theres Scherer, die Leiterin der Berner Carac Productions, federführend zeichnet.

Obwohl Bellinelli vorwiegend für das Fernsehen der italienischen Schweiz (TSI) und über schweizerische Themen gearbeitet hat, ist er mit der Kultur seines elterlichen Herkunftslandes intellektuell wie emotional eng verflochten. Venedig, in der Kunst immer schon das doppelte Sinnbild von Schönheit und Tod, drängte sich ihm notwendig als Schauplatz einer doppelten Liebe im Dreieck auf; das kommt aus der Tradition. Doch hier ist es nicht eine von den Liebenden in rauschhafter Sinnlichkeit erfahrene Schönheit. Faszinierend ist in «La terza luna» eine Sinnlichkeit, die ganz ins Kühle getaucht ist. Es ist ein fast ausgekühltes Temperament, das in den seltsam unterspielten Beziehungen der Liebenden untereinander sich nieder-

schlägt. Kühle auch in einer Schönheit der Stadt, wie man sie so noch nie gesehen hat (Kamera: Carlo Varini), einer Schönheit, die verfremdet wirkt und dennoch unvermindert verführerisch ausstrahlt.

Wer sich diese Stadt vor Augen holt, sieht sie normalerweise angefüllt mit Szenen des Lebens. Unter dem schwachen Licht des abnehmenden Mondes – womit sich der italienische Titel wohl erklären lässt – ist nun aber diese Lebendigkeit, die Fülle der Gebärden und Stimmen, gleichsam abgesaugt. Spielorte gibt es nur zwei: einen feudalen Palazzo im ehemaligen Getto und eine Gasse in Cannaregio; vor dem Palast ein bemessener Platz, über den Kanal eine schmale Brücke. Dann und wann fern die Spur eines Vaporetto, sonst Leere.

Der Film zeigt einen urbanen Raum, der unbewegt ist; einzig Zeit strömt durch ihn hindurch. Die erzählt von dem etwas sonderlich gewordenen Elio Sorani (Omero Antonutti), einem Schriftsteller und Juden. Den Holocaust hat er überlebt, nun haust er einsam im Palast, mit der Aussenwelt nur in Berührung über Giulia Luzzato (Alessandra Acciai), einer Malerin. Die junge Frau ist andererseits in widersprüchlicher Liebe an einen jungen russischen Kunsthändler, Sacha Barsky (Alexandre Medvedev), gebunden. Allen drei begnet Luca Fabiani

(Roberto Citran), ein Architekt aus Rom, der sich mit der Restaurierung des Palazzo befassen soll. Dass die mit Saras Tod endende Geschichte des Dreiecks, die sich zwischen Giulia, Sacha und Luca entwickelt, spiegelnd ihren Hintergrund hat im Dreieck des Komponisten Daniele Orefice, der Sängerin Sara und deren Ehemanns Jevgenij, das erfährt Luca aus den Blättern des unvollendeten Romans von Sorani. Luca enträtselt, dass Orefice noch lebt, eben Sorani, der Schriftsteller, ist. In der Rückrufung der älteren Geschichte spielt denn auch Citran den Orefice, während Medvedev seine Rolle mit der Jevgenijs und Alessandra Acciai die ihre mit Sara tauscht.

Drei Doppelrollen also, jede von ihnen erkennbar, doch eine jede in der anderen verschachtelt. Die beiden Geschichten sind in einer Montage (Simone Paggi) von dialektischer Stimmigkeit einander phasenweise zugeordnet. Sorani, der Erzähler, sorgt dafür, dass die jüngere Version anders endet. Gefordert ist Aufmerksamkeit nicht allein durch die sich kreuzenden Personen, gefordert ist sie vor allem durch das Bild. In dessen Helle birgt sich Magie, der Realismus aus einer spürbar leeren Tiefe des urbanen Raumes. Der ist Bühne ganz und gar: «La terza luna» ist ein Produkt von schöpferischer Künstlichkeit. ■



Alessandra Acciai,
Roberto Citran

Kalle Blomqvist – Mästerdetektiven lever farligt

Regie: Göran Carmback
Schweden 1996

Meisterdetektiv Kalle Blomquist lebt gefährlich

Rolf-Ruediger Hamacher

Kalle Blomquist ist neben Pippi Langstrumpf die wohl bekannteste Figur der fast 90jährigen Kinderbuchautorin Astrid Lindgren. Wie fast alle ihre Bücher, wurden auch die Abenteuer des kleinen Meisterdetektivs für die Leinwand adaptiert. 1947 löste er dort seinen ersten Fall («Meisterdetektiv Blomquist»), dem 1953 («Kalle Blomquist lebt gefährlich», beide von Rolf Husberg) und 1957 («Meisterdetektiv Blomquist – sein schwerster Fall» von Olle Hellbom) noch zwei weitere Filme folgten, die mittlerweile zu den Klassikern des Kinderkinos zählen. Nun werden Astrid Lindgrens Kinderkrimis erneut verfilmt. Warum man allerdings mit dem zweiten Teil begonnen hat bzw. ihn zuerst ins Kino bringt, verwirrt doch ein wenig – zumindest die Kenner der Blomquist-Bücher.

Göran Carmbacks Neuverfilmung fängt diese Irritation damit auf, dass er zu Beginn des Films Kalle (Malte Forsberg) von der Aufklärung des Juwelenraubs aus dem letzten Sommer «träumen» lässt. Anders (Totte Steneby) und Eva-Lotta (Josefin Årling) reißen ihn aus seinen Gedanken und erinnern ihn an die Realität, und die heisst «Krieg der Rosen». Sixten (Victor Sandberg), Benke (Bobo Steneby) und Jonte (Johan Stattin), die «Rote Rose»-Bande, möchten nämlich Kalle, Anders und Eva-Lotta, der «Weissen Rose»-Bande, den geheimnisvollen Gross-Mummrich-Stein abjagen. Als Eva-Lotta ihn in ihrem Hauptquartier, einer verlassenen Villa am Stadtrand, verstecken will, stösst sie mit einem Unbekannten zusammen, der fluchtartig das Gelände verlässt. Im Haus entdeckt sie dann die Leiche eines stadtbekanntem Wucherers. Eva-Lotta wird zu einer wichtigen Zeugin der Polizei; so versucht der Mörder, sie mit einer vergifteten Tafel Schokolade umzubringen. Den drei



Freunden gelingt es jedoch, ihn zu überlisten und mit Hilfe der «Roten Rose» der Polizei zu übergeben.

Nicht nur, dass Farben das Schwarz-Weiss abgelöst haben, Drehbuchautorin Johanna Hald hat die Geschichte auch ein wenig «modernisiert». Sie spielt im Schweden der Gegenwart, und aus dem Bösen vom Geheimdienst ist ein Kredithai geworden. Die Machenschaften dieser besonderen Spezies Mensch werden dann auch «kindgerecht» erklärt, ohne dass dabei der falsche Ton aufkommt, der Mord an ihm sei gerechtfertigt. Auch sonst gibt es einige Anklänge an die heutige Zeit, etwa wenn die (Medien-)Schelte der Zeugin Eva-Lotta dieser mehr schadet als nützt. Dem Zeitgeist filmischer Ausdrucksformen allerdings verfällt die Inszenierung nie: So besteht die «Folter» der «Roten», als sie von Anders das Versteck des Gross-Mummrich erfahren wollen, ganz wohlthuend «realitätsfern» aus Kitzeln. Und das Zusammentreffen mit dem Mörder ist nicht, wie heute leider schon im (amerikanischen) Familienfilm üblich, als Horrortrip inszeniert, sondern mit einer auf die Zielgrup-

pe des jungen Publikums ausgerichteten verhaltenen Spannung.

Über allem schwebt natürlich das schon sprichwörtliche Lindgrensche Harmoniebedürfnis: Die Eltern umsorgen liebevoll ihre Kinder, die Banden stellen ihre Feindseligkeiten ein, als es darum geht, Eva-Lotta zu ihrer plötzlichen Popularität zu beglückwünschen oder den Verbrecher zu fangen, und die Polizei ist, wie man sie sich wünscht, dein Freund und Helfer.

Leider haben Hald und Carmback über all dem Verständnisvollen ein wenig die in den Lindgrenschen Figuren angelegte Pffiffigkeit vergessen: Der pausbäckige, mit modischer Brille ausgestattete Malte Forsberg wirkt als Kalle doch ein wenig zu intellektuell, und Totte Steneby und Josefin Årling können Anders und Eva-Lotta nicht mit der nötigen Frechheit bzw. Altklugheit ausstatten, die ihre Figuren etwas plastischer hätte werden lassen. Vielleicht liegt das aber auch an der betulichen Inszenierung, die den Film wie ein Relikt aus früheren Jahren erscheinen lässt: nicht unsympathisch, aber doch ein wenig verstaubt. ■

Marthas Garten

Regie: Peter Liechti
Schweiz 1997

Martin Schlappner

An Festivals mit ihrer aus Übersättigung stammenden Atmosphäre der Ungeduld gerät das Urteil, ein Film sei daneben geraten, meistens selber daneben. So ist es Peter Liechti mit seinem ersten Spielfilm «Marthas Garten» geschehen. Die Kritik grämte sich an seiner Uraufführung in Locarno. Was, so brummte man, hatte denn der Dokumentarist, der 1986 mit «Ausflug ins Gebirg» seine erste Qualitätsprämie beim Bund eingezogen und seither mit jedem weiteren Film bis hin zum grossartigen «Signers Koffer» (ZOOM 10/95) keine weitere ausgelassen hat, im Spielfilm zu suchen? Nichts anderes, so die Antwort, als eben das Experiment, wie sich ein dokumentarischer Film und sein Thema in eine szenische Fiktion verändern liesse, so dass sich beides, die fiktionale Erzählung und ihre dokumentarisch fundierte Herkunft ineinander vereinigt.

«Marthas Garten» hat, als erzählerischer Stoff, offensichtlich und nach Peter Liechti eigener Darstellung, verschachtelten Ursprung. Zum einen sind da des Autors Lektüre von Vampirromanen und deren Fortführung im eigenen literarischen Text der sogenannten «Winterprotokolle»: Das sind Polemiken aus dem «mörderischen Alltag einer Kleinstadt». Zum anderen gibt es vorausgehend den dokumentarischen Film, zuletzt «Signers Koffer», wo sich Vorbilder für eine aus jeder Bindung der Vernunft befreiten Phantasie finden lassen, die im Spielfilm nun in Ulk verfremdet werden und dennoch obsessiv wiederkehren.

Einem Mann, Karl genannt (Stefan Kurt), einem Normalbürger, begegnet eine Frau, Martha (Susanne Lüning), die so geheimnisvoll auftaucht, wie sie ohne jede Erklärung wieder verschwindet. Wäre ihr Kuss der Vampirbiss? Karls Leben versichert in Unruhe. Wo vorher geliebte Ordnung war, löst der Halt sich nun in Ängste auf. Im Schlaf melden sich Träume, wie es sie vorher nicht gegeben hat. Aus den Träumen steigen Ungeheuer. Wahn ergreift

Karl, jedes Mal, nachdem Martha ihn verlassen hat, noch weniger wegweisbar als vorher. Und kein Zweifel besteht, der Wahn wird blutig enden. Karl tötet einen Mann, Tepesch (Karl Ulrich Meves), dessen Erscheinung so undefinierbar ist wie schliesslich auch Martha.

Ein dunkler Film, was seine schwer ausdeutbare Geschichte betrifft, von der man freilich ahnt, wie sie ausgehen wird. Ein Film im Dunkel, denn die Jahreszeit, in welcher Karls Wahn sich schliesslich austobt, ist der Winter. War der Winter einst kaum zu spüren, weil die Tage in der Wärme der geheizten Stube verflossen, so ist er nun, da das Gemüt sich in Angst verheddert, eine einzige, eine tödliche Gefahr. Auf einmal ist die Kälte, ist die Nässe da. Selbst der Schnee auf dem Berg, wohin der Ausflug führt – in Reminiszenz an den «Ausflug ins Gebirg», nur tiefer ins Entsetzen – ist trüb. Ein Film im Dunkel von Schwarzweiss (exzellente atmosphärische Kamera von Chilinski – wer immer das ist), das Dunkel des fahlen Tages, das Dunkel der Nacht, das Dunkel düstern Lichts aus Lampen, aus verhängten Fenstern, im Widerlicht der nassen, schwarzen Strassen. Und über den Feldern, wo Karl mit seinem Freund Uwe (László I. Kish) und dessen Frau Claire (Mina

Hoger) sich befinden, wölbt sich mit dem Grau des Himmels das Grauen. Die Kormorane, schwarz und die Flügel weit gespannt, so gewohnt sie sonst sind, verwandeln sich für Karl in Ungeheuer. Und was ihn in den Träumen anblitzt, was ihn in der Tagesphantasie heimsucht, überwältigt ihn schliesslich.

Ein Spielfilm? Das auch. Doch gewiss auch ein Dokumentarfilm. Nicht in seiner klinischen Überprüfbarkeit, die er so gar nicht anstrebt. In seiner Konsequenz des Atmosphärischen des Wahns dokumentiert er – meine ich – das Angsterlebnis, das zu einer sich entfaltenden Schizophrenie gehört. In dieser Konsequenz des Atmosphärischen prägt «Marthas Garten» sich mit seinen stimmigen Bildern, mit dem dramaturgisch stichhaltigen Schnitt (Dieter Gränicher), mit der Musik und ihrer technischen Verarbeitung von Vibraphon, Schlagzeug, Bass, elektronischem Cello und Sampler (Komposition: Martin Schütz) ein als ein Film, wie er in der Landschaft der Schweiz selten ist. Zur Forderung von «Marthas Garten» gehört da durchaus ein Anfang, der stockend verläuft. Oder verläuft er bloss stockend, weil wir als Kinogänger eines solchen atmosphärischen Schocks entwöhnt sind? ■



Stefan Kurt,
Susanne Lüning

Lux! Vorspiele zu einer Autobiographie des Lichts

Regie: Fred van der Kooij
Schweiz 1997

Pascal Trächslin

Als «Vorspiele zu einer Autobiographie des Lichts» bezeichnet Fred van der Kooij seinen Film im Untertitel. Dieser mysteriöse Titel birgt ein grosses Fragezeichen, im Grunde genommen ist er ein Paradox: Denn eine Autobiographie des Lichts scheint doch ein Ding der Unmöglichkeit zu sein? So drängt sich dem neugierigen Kritiker die Frage auf, was ihn in diesen Vorspielen wohl erwarten werde. Vielleicht ein Dokumentarfilm, der mit dem Bibelzitat «Und Gott sprach: Es werde Licht! Und es ward Licht» beginnt?

Doch weit gefehlt! Der eigenwillige, in Zürich lebende niederländische Autor präsentiert in seinem Spielfilm weder religiöse noch wissenschaftliche oder sonstige Erklärungen zum Phänomen Licht. Er versucht alleine anhand der visuellen Eindrücke, die mit einer ausgeklügelten Tonspur noch verstärkt werden, verschiedene Phänomene ins Bild zu setzen. Im ganzen Film fällt kein einziges Wort.

Wie schon in «Die zukünftigen Glückseligkeiten» (ZOOM 3/91), einer Geschichte, die in der Figur Thomas Hobbes und seiner düsteren Philosophie ihren Ausgangspunkt besitzt, oder in «Casa Scelsi» (ZOOM 2/95), dem eigenwilligen Porträt des italienischen Komponisten Giacinto Scelsi, konfrontiert van der Kooij das Publikum mit einem artifiziellen, schwer entzifferbaren Werk, das sich assoziativ am Thema Licht weiterentwickelt. Auf die Erzählung einer linearen Geschichte verzichtet der Regisseur. Die einzige Verbindung zwischen Sequenzen scheint das Licht in seinen verschiedensten Erscheinungen zu sein.

Und dennoch besitzt der Film eine weitere, in diesem Zusammenhang völlig unerwartete Konstante: die Abwesenheit

des Sonnenlichts, des natürlichen Lichts, dem Spender des Lebens. Lux – ein lateinischer Begriff – bedeutet nämlich nicht nur Licht, sondern auch Leben. Denn ohne das kraftvolle Licht der Sonne kann sich kein Leben entwickeln.

So steckt denn in van der Kooijs Film nur wenig Leben. Die einzelnen Dekors sind in erdigen Brauntönen gehalten und erinnern an Bühnenausstattungen, wie



man sie aus Inszenierungen von Becketts absurden Theaterstücken her kennt. Ein modriger Geruch scheint über den unwirtlichen Räumen und Landschaften zu schweben, und die beklemmende, absurde Atmosphäre wird verstärkt durch die Künstlichkeit des Lichts, die Kälte der elektronischen Musik und die Skurrilität der auftretenden Phantasiefiguren: So sind unter anderen Feuernymphen, Lichtdiebe, Rotzungen, ein Sonnensegelfresser, ein Kintoppmonster und eine Lampenbande zu sehen.

Doch gibt es auch menschliche Figuren. So zum Beispiel das Liebespaar Lucia (Liliana Heimberg), eine Putzfrau, und Luzius (Ingold Wildenauer), ein komischer alter Kauz. Doch auch hier bleibt van der Kooij seinem skizzenhaften Erzählgestus treu und deutet in einer kurzen Sequenz

die Beziehung der beiden nur an. Die Verliebten entschwinden nach kurzer Zeit wie eine Fata Morgana. Doch in diese Sequenz ist die schönste Szene des Filmes eingebettet: Ein Zug mit einer hell leuchtenden Sonne vollführt auf Schienen im Zimmer der beiden die Kreisbahn des Himmelskörpers. Als er jedoch den Raum verlässt, um die Aussenwelt zu erleuchten, wird die Sonne von einem Monster ausgeblasen.

Zurück bleibt das lebensfeindliche, künstlich-fahle Licht.

Das Publikum bekommt es noch mit weiteren unerklärlichen Phänomenen und geistreichen Einfällen zu tun: brennende Kerzen und Glühbirnen in allen Variationen, Möbel, die von einem Lichtloch aufgesogen werden, und unzählige Gegenstände, von Schubladen über ein Akkordeon bis hin zu Augen, die als eigenständige Lichtquelle leuchten, um nur einige zu nennen.

Die Beschäftigung mit Licht scheint für einen Filmemacher – die Figur des Kintoppmonster könnte eine Form von Alter ego sein – auf der Hand zu liegen. Denn Licht ist eines der wichtigsten Gestaltungsmittel beim Film, ganz zu schweigen, dass ohne Licht die Kinematografie gar nie hätte erfunden werden können. Dennoch liefern diese «Vorspiele zu einer Autobiographie des Lichts» eher eine stilisierte Spielerei in Form einer Collage als eine wissenschaftlich-dokumentarische Auseinandersetzung mit der Materie. Obwohl in den sorgfältig arrangierten Bildern – vom Kameramann Adrian Zschokke gekonnt in Szene gesetzt – einiges ausgeleuchtet wird, bleibt vieles verborgen. Die Hoffnung, dass Licht ins Dunkel der Biographie des Lichts gebracht wird, erfüllt sich nur bedingt. ■

Der Verlust der Vertikalen

Bemerkungen zu meinem Film «Lux! Vorspiele zu einer Autobiographie des Lichts».

Fred van der Kooij

In den dunklen Zeiten vor der Erfindung der Breitleinwand, war die Welt nicht nur weit, sie hatte auch eine beachtliche Höhe. Hesiod, der Vater der Geschichtsschreibung berichtet, wie damals ein Amboss noch neun Tage brauchte, um vom Himmel auf die Erde zu fallen, und weitere neun, um in die Hölle zu gelangen. Tempi passati! Denn heute, im CinemaScope-Zeitalter, wo sogar die Fernsehgeräte umgerüstet werden, um die Welt im Format 16:9 einzuklemmen, fallen sogar wesentlich leichtere Gegenstände in Sekundenschnelle durchs Bildkader ins Nichts. Dafür hat sich die Ebene merklich gedehnt. Die Interieurs in Gegenwartsfilmern ähneln nicht selten Wartesälen, und lange zieht sich dort der Weg vom Tisch zur Tür. Formatmässig wird so jeder *widescreen*-Film zum *road movie*, ähneln die grosszügigen Sehschlitze in den Lichtspielhäusern doch am ehesten den Frontscheiben unserer Autos. Aber während auf den Schnellstrassen, wo nur selten Verkehr senkrecht von oben auf den Asphalt rast oder von dort emporsteigt, die einseitige Betonung horizontaler Sichtachsen durchaus gerechtfertigt ist, wird im Kino die Verkümmern der Vertikalen zu einem Gestaltungsproblem.

Um mehr als eine Silhouette am Horizont abzugeben, müssen Türme und Hochhäuser für die Breitleinwand richtiggehend flachgelegt werden. *Getting laid* heisst das vergewaltigende Gesetz der überbetonten Waagerechten. In *«Rebel without a Cause»* (1955) schmeisst sich James Dean (und mit ihm ein Grossteil der Besetzung) 19 Mal in die Horizontale, um hin und wieder nicht nur im Hintergrund vom Kopf bis Fuss ins Bild zu gelangen. «Von Kopf bis Fuss» die Vertikale markierend, betritt dagegen Marlene Dietrich in *«Der Blaue Engel»* (1930) mühe-los die Szene, und ihre Totale vermittelt dennoch das Gefühl grosser Nähe. Derartiges wäre in *widescreen* glatt ein Ding der Unmöglichkeit. Denn Marlenes Geheimnis liegt eben im gewählten Bildkader. Ohne sie dazu an den Boden werfen zu müssen oder ins Bett zu

bugsieren, konnte Josef von Sternberg die Dietrich ebenso präsent wie vollständig kadrieren, weil ihm dazu der adäquate Bildrahmen zur Verfügung stand. Denn «Der Blaue Engel» wurde in einem fast quadratischen Format gedreht. (Den Film bekommt man heute nur äusserst selten korrekt vorgeführt.) Das war weniger der Glanzidee des Regisseurs als einem technischen Zufall zu verdanken.

Im Grunde wurde vom ersten Tag an das Kino auf jenes Verhältnis von Höhe zu Breite festgelegt, das lange Zeit die Filmgeschichte prägen sollte: das später so genannte Academy-Format 1:1.33. Mit dem Einzug des Tons aber brauchte es am Ende der zwanziger Jahre auf einmal einen zusätzlichen Platz auf dem Zelluloid. Da der optische Spielraum bereits bis zur Perforation ausgenutzt war, konnte nur eine Begrenzung der Bildfläche Abhilfe leisten. Kurzerhand verlegte man die Tonspur am linken Rand über das Sichtfenster, sodass ein neues Format entstand im fast quadratischen Verhältnis

Marlenes Geheimnis liegt im gewählten Bildkader

1:1.17. So sauer die Techniker darüber auch waren, so glücklich zeigten sich die Regisseure. Noch im Alterschwärme Fritz Lang von diesem unverhofften Glücksfall: «Als wir noch das normale Format hatten, waren wir immer unglücklich, wenn wir ein Hochhaus, einen Baum oder sonst etwas Aufragendes zeigen wollten – wir wollten eine höhere Leinwand!»¹ Und siehe da, für wenige Jahre herrschte im Kino ein Format, in dem die vertikalen Ereignisse für einmal kompositorisch vollkommen gleichwertig gegen die Horizontale antreten konnten. In einer kurzen Zeitspanne von drei, vier Jahren entstand darin eine erstaunliche Anzahl von Meisterwerken: alle wichtigen Filme von Sternberg, «M» (von Fritz Lang, Hitchcocks «Blackmail»), Carl Dreyers «Vampyr», René Clairs «Sous

les toits de Paris», Jean Vigos «Zero de conduite» und G. W. Pabsts «Kameradschaft», um nur die wesentlichsten zu nennen. Im Jahr 1932 aber entschied sich die Hollywoodische Filmindustrie gegen das neue, ausgeglichene Format, trotz eines leidenschaftlichen Plädoyers von Sergej Eisenstein vor dem verantwortlichen Ausschuss², und brachte es durch Abkaskung (wodurch nicht weniger als 29 Prozent der Bildinformation verloren ging) wieder auf die alten Verhältnisse zurück. Gleichzeitig verstärkte sie die Anstrengungen, das Kinofenster noch weiter in die Breite zu ziehen. Wie sehr dadurch schleichend die Vertikale amputiert wurde, zeigt ein Vergleich zwischen dem noch im Verhältnis 1:1.17 gedrehten «King Kong» und Woody Allens CinemaScope-Streifen «Manhattan». Während im alten Film die berühmten Szenen um das Empire State Building die Charakteristik New Yorks mühelos in Bilder bannen, verkommt Manhattan in Allens gleichnamige Film zu einem Bungalovviertel.

Mit meinem Film «Lux! Vorspiele zu einer Autobiographie des Lichts» habe ich den Versuch unternommen, der Vertikalen filmisch wieder zu ihrem Recht zu verhelfen und griff dazu auf das alte 1:1.17-Quadrat zurück. Keine Nostalgie hat mich dabei geleitet. Allein schon die Farbe und die Errungenschaften

des Digitaltons, die meinen Film genauso prägen wie sein besonderes Format, rücken «Lux!» eindeutig aus der Perspektive einer historischen Rückschau. Dennoch dürfte die Erfahrung für den Zuschauer eine deutlich andere sein als jene, die im aktuellen Kino üblich ist. Der beliebte Spektakelcharakter fällt fast vollständig weg, dafür nähert sich die optische Wirkung deutlich der der bildenden Kunst an. «Lux!», dessen Lichtthematik die Senkrechte ja bereits impliziert, bietet somit ein Erlebnis «der anderen Art»: Die Höhe ist der Breite erneut gewachsen und Hesiods Amboss kann wieder fallen und fallen und fallen. ■

1) Zitiert nach: Peter Bogdanovich, Fritz Lang in America, London 1967, S. 97

2) Nachzulesen in: Sergej Eisenstein, Das dynamische Quadrat, Leipzig 1995, Reclam