**Zeitschrift:** Zoom : Zeitschrift für Film
**Herausgeber:** Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
**Band:** 50 (1998)
**Heft:** 9

**Rubrik:** Kritik

**Nutzungsbedingungen**
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

**Conditions d'utilisation**
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

**Terms of use**
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

**Download PDF:** 15.07.2025

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

# Bauernkrieg

*Regie: Erich Langjahr*
*Schweiz 1998*

*Franz Ulrich*

Seit einigen Jahren arbeitet der Schweizer Dokumentarfilmer Erich Langjahr an einer gross angelegten Bauern-Trilogie, «in der ich mich am Ende des 20. Jahrhunderts mit der Existenz des Bauern auseinandersetze. Im Zentrum stehen die Fragen nach Identität, Überleben und Zukunft. Zudem bildet jedes dieser drei Themen jeweils den Schwerpunkt eines einzelnen Films» (E. Langjahr). Nach «Sennen-Ballade» (ZOOM 11/96) ist «Bauernkrieg» der zweite Teil dieser Trilogie. Er zeigt Probleme des Überlebens der schweizerischen Landwirtschaft «am Übergang einer staatlich gelenkten Planwirtschaft zur Marktwirtschaft» (Langjahr).

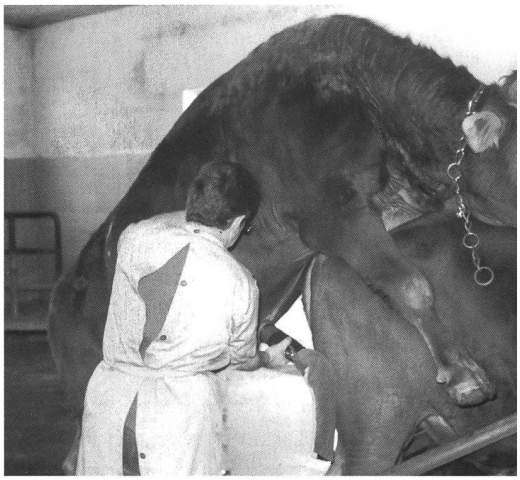
«Bauernkrieg» ist eingerahmt von Szenen heftiger Bauerndemonstrationen, zu Beginn jene von 1992 in Luzern, am Schluss jene von 1996 in Bern. Diese Proteste der Bauern gegen die neuen GATT-Verträge (Allgemeines Zoll- und Handelsabkommen) und die Mitgliedschaft der Schweiz bei der Welthandelsorganisation WTO (seit 1. Juli 1995) waren jedoch vergebens. Die rasende Liberalisierung und Globalisierung des Handels konfrontiert die Bauern mit einem unerbittlichen Produktivitäts- und Leistungsdiktat. In nur fünf Jahren mussten 11'400 Bauernbetriebe eingestellt werden. Das für die schweizerische Identität so wichtige Bild des freien, selbständigen Bürgers, bis in die jüngste Zeit vor allem verkörpert durch den unabhängigen, auf seiner eigenen Scholle werkenden Bauern, wird – was die Bauernschaft betrifft – immer mehr zum folkloristisch-nostalgischen Phantom.

In Perlen (LU), Turgi (AG) und Emmen (LU) wird Hab und Gut von Bauernhöfen versteigert. In allen drei Fällen verlieren die Pächter, die teilweise schon seit Generationen diese Höfe bewirtschaften, ihre Lebensgrundlage. «Immer geht es nur ums Geld», sagt eine der Bäuerinnen. Den Besitzern der Pachthöfe – einer gehört der ABB in Baden – ist die Rendite zu klein geworden. Bauland oder parzellenweise Verpachtungen bringen mehr. Bei den überhöhten Bodenpreisen können sich Grundbesitz fast nur noch Grosskapitalisten und Spekulanten leisten. Von den Bauern aber wird verlangt, immer billiger zu produzieren. Ein «sprechendes» Bild von vielen andern, die sich einprägen: im Vordergrund Obstbäume, im Hintergrund Wald und mitten im Grünen Baukrane wie riesige Insekten, die sich in diesen Blätterwald hineinfressen.

Mit dieser – zusammen mit der Luzerner Bauerndemonstration vielleicht etwas zu lang und ausführlich geratenen – Exposition hat Erich Langjahr gewissermassen das Umfeld skizziert, in dem sich heute und künftig die industrialisierte Landwirtschaft behaupten muss: weltweite Liberalisierung und Globalisierung des Handels, unerschwingliche Bodenpreise, Milchpreiszerfall und Profitmaximierung. Unter dem dadurch entstandenen Produktivitäts- und Wirtschaftlichkeitsdiktat setzen viele Bauern auf technischen Fortschritt und Leistungssteigerung. Welche Folgen dies insbesondere für das Vieh hat, wird an Beispielen aufgezeigt.

In einer automatisierten Melkstation wird eine Kuh gemolken. Sie steht hinter einem Metallgitter, die Geräusche evozieren eine Fabrikhalle. Grossaufnahme des Euters, über das sich die Blutgefässe wie riesige Krampfadern ausbreiten. Diese hypertrophierten Gefässe sind nötig, um die Milchleistung der Kühe zu erzielen, die man durch Zucht, Kraftfutter und andere Mittel ständig zu vergrössern sucht. Dabei kann man sich des Eindrucks nicht ganz erwehren, dies geschehe letztlich auf Kosten des Wohlbefindens und der Gesundheit der Tiere. Die unförmigen Euter wirken wie auf Höchstleistung frisierte Organe.

Nach Abstechern auf die 2. Brown-Swiss Elite (Embryonen-)Auktion in Sargans und den Zuger Stierenmarkt besucht die Kamera eine Besamungsstation, deren Betrieb fachkundig erläutert wird. Stiere trotten in einem Rundlauf hintereinander her. Die Bewegung soll sie für den Samensprung fit machen. Für jeden



Stier wird eine sterile, mit einem Gleitmittel präparierte künstliche Gummivagina bereitgehalten. Ein Stier wird sexuell stimuliert, wenn er die Silhouette einer Kuh von hinten sieht. Hier dient ein Stier als Kuhersatz. Beim Samensprung ejakuliert der Stier in die hingehaltene Gummivagina. Etwa zehn Millionen Samenröhrchen lagern tiefgekühlt auf dieser Samenstation. Nur ein Teil wird gebraucht, der Rest vernichtet, falls die Milchleistung der Nachkommen nicht den Erwartungen entspricht. Für einen Katalog werden die Stiere wie Models fotografiert, damit die Kunden auch sehen können, wessen Samen sie für die künstliche Befruchtung ihrer Zuchtkühe bestellen.

Am Schluss steht die industrielle Kadaververwertung: In Bazenheid (SG) begleitet die Kamera eine Besuchergruppe, welcher der Betrieb der Anlage wiederum sehr fachgerecht erklärt wird. Da wird ein Kuhkadaver samt Hühnern und Innereien durch eine Art Schredder gewürgt und zerkleinert. Nach diversen Verarbeitungsprozessen wird das entstandene Tiermehl in Säcke abgefüllt. So schockie-

rend und für manche wohl unerträglich diese Bilder auch sind, dokumentieren sie doch nur einen in unseren Grossagglomerationen notwendigen Vorgang: die hygienisch einwandfreie Beseitigung und Verwertung von Tierkadavern und Schlachthausabfällen mittels hochentwickelter Technik.

«Bauernkrieg» zeigt symptomatische Ausschnitte aus der Realität einer Landwirtschaft, die sich im Umbruch befindet und mittels Technisierung und Industrialisierung zu überleben sucht. Beharrlich und hartnäckig erforscht Erich Langjahr diese Realität und dokumentiert sie möglichst genau und anschaulich in Bild und Ton. Diese minutiösen Kamera- und Tonrecherchen hat Langjahr zu einem verdichteten Bild der Wirklichkeit montiert. Die Versteigerungen, die Melkstation, die Embryonenentnahme, das «Absamen» und die Kadaververwertung sind dokumentarische Berichte von grosser sinnlicher und emotionaler Kraft. Langjahr kommentiert seinen Film nicht, er zwingt den Zuschauern keine bestimmte Optik auf. Die Entwicklung der Landwirtschaft durch Wissenschaft, Bio-, Gen- und andere Techniken mag ihre positiven Seiten haben. Diese dürfen aber nicht dazu führen, die Fragen nach dem ethisch verantwortbaren Umgang mit unseren Nutztieren zu verdrängen. Sind die mit allen Mitteln betriebene Züchtung der Kühe zu Höchstleistungen als Milch und/oder Fleischproduzenten noch tiergerecht? Sind Praktiken wie die Embryonenentnahme und das «Absamen» nicht brutale Verletzungen der Tierwürde? Steht das etwa auch den Menschen bevor, wenn wir uns damit bei den Tieren abfinden? Gewisse Anzeichen lassen das tatsächlich befürchten – schliesslich geht es auch da um riesige Profite. Diese und andere Fragen zu diskutieren, ist «Bauernkrieg» ein nachhaltiger Anlass. ■

# «Die Bilder so organisieren, dass sie eine Sprache bekommen»

## Erich Langjahr über «Bauernkrieg» und seine Filmarbeit.

*Franz Ulrich*

**Bist Du einverstanden, wenn ich «Bauernkrieg» als Manifest gegen die rücksichtslose Leistungsgesellschaft und die schrankenlose Marktwirtschaft bezeichne, in denen Tiere zum blossen Leistungsfaktor und Produktionsobjekt geworden sind?**

Wenn der Film als Manifest wirkt, kann ich das verstehen. Denn nicht nur der Bauer ist dem Leistungsdiktat unterworfen, sondern die ganze Gesellschaft. In «Bauernkrieg» ist der Übergang des Bauernhandwerkers zum Agrarmanager zu erleben. Der Bauer ist wohl der letzte, der nun der Industrialisierung und Globalisierung zum Opfer fällt. Das ist für uns vielleicht deshalb so schmerzlich, weil die Identität der Schweiz so stark mit dem Bauerntum und dessen Traditionen verbunden ist. Die Bilder und Stiche dieser bäuerlichen Welt hängen noch überall an den Wänden und sind in unseren Köpfen.

Die Manifest-Frage ist etwas schwierig, weil in meinem Film sehr viel Arbeit steckt, damit er gerade nicht in eine ideologische Ecke gestellt werden kann, was seine Wirkung nur schmälern würde. Ich versuche, einen Prozess zu dokumentieren, der zu Gesprächen führt. Nicht Schuldzuweisungen sind das Ziel, sondern die Erkenntnis, dass wir alle direkt oder indirekt zur jetzigen Situation beitragen.

**Deine Dokumentarfilme kommen ohne Kommentar aus. Nie wird ausgesprochen, was von den gefilmten Vorgängen zu halten ist. Woher nimmst Du das Vertrauen in Deine Bilder, dass sie in Deinem Sinn wirken?**

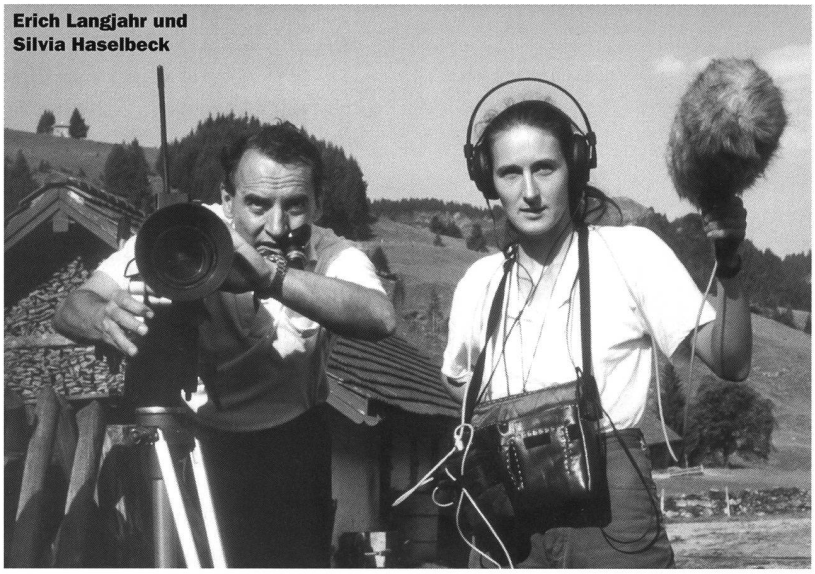
Für mich besteht die grosse Arbeit darin, die Bilder, die ich habe, zu organisieren. Ich schneide meinen Film nicht in vier, fünf Monaten. An «Bauernkrieg» habe ich wieder während anderthalb Jahren geschnitten. Ob meine Filme einen Kommentar haben, das weiss ich jeweils nicht zum vornherein. Zwar bin ich bei jedem Film zuerst der Meinung, dazu etwas sagen zu müssen. Aber dann läuft immer der gleiche Prozess ab. Wenn ich vom ▶

▶ Drehen komme, habe ich neben den Bildern noch das ganze Dreherlebnis mit vielen Informationen im Kopf, die die Zuschauer nicht kennen. Von all dem muss ich mich lösen – für mich ein sehr langer Prozess. Ich schaue mir die Bilder immer wieder an, bis ich das, was um sie herum war, vergessen kann. Ich analysiere sie, bis sie mir eine Geschichte erzählen. Die läuft dann manchmal in eine andere Richtung als ursprünglich vorgesehen. Meine Hauptarbeit besteht darin, jene Geschichte zu erzählen, die im Bildmaterial steckt. Wenn ich den Film nach diesem Prinzip montiert habe, frage ich mich: Wo gibt es ein Bedürfnis nach Information? An dieser und jener Stelle, denke ich. Aber sobald ich meinen Kommentarsatz anbringen will, merke ich, dass er die Bildaussage nicht erweitert, sondern eher einschränkt. Also weg damit! So gibt es immer weniger dieser Stellen, am Schluss bleiben noch vier oder fünf, von denen ich meine, sie hätten einen Kommentar nötig. Aber nun würden diese wenigen Kommentarstellen ein unheimliches Übergewicht bekommen, sodass ich darauf verzichten muss. So läuft das jedesmal ab – jedenfalls seit «Ex voto», wo ich noch mit einer inneren Stimme im Film präsent war.

**Willst Du den Bildern, die Du aufgenommen hast, gerecht werden, oder der vorgefundenen Situation? Das scheint mir ein Unterschied zu sein...**

Ich habe Bilder von der Wirklichkeit gemacht. Ich bin der erste, der sie erlebt. Das ist etwas Subjektives. Die Bilder befrage ich nach dem, was sie mir sagen. Das gibt mir die Möglichkeit, die Bilder so zu ordnen, dass sie eine Sprache bekommen, die in ihnen selbst enthalten ist. Diese muss wiederum der Wirklichkeit standhalten. Letztlich arbeite ich ja fiktional, nehme Ausschnitte der Wirklichkeit auf und setze sie neu zusammen. Ich konstruiere aus meinen Bildern eine Geschichte, in der ich die Realität verdichte.

Ich arbeite gerne in einem kleinen Team, um nicht von der Technik oder sonstwas gestört zu werden. So finde ich am ehesten meinen Rhythmus und die Konzentration für das, was vor der Kamera passiert. Für mich ist es wichtig, dass ich durch die Kamera ein Erlebnis haben kann. Wenn es mir gelingt, durch den Sucher offen und staunend zu erleben wie ein Kind, ist es optimal. Vorgefasste Meinungen oder die Haltung, alles bereits verstanden zu haben, sind beim Drehen sehr hinderlich. So gesehen engt falsches Denken bei den Dreharbeiten ein. Ich drehe intensiv, mache Versuche. Wenn's mich jedoch durch den Sucher langweilt, stelle ich die Kamera ab. Sichte ich dann zuhause das Material, gibt es auch Enttäuschungen. Manchmal weiss ich nicht, was ich damit anfangen soll. Oft macht es erst später klick!


Erich Langjahr und Silvia Haselbeck

**Wie gewinnst Du das Vertrauen der Leute? Da es um brisante Themen geht, kann ich mir vorstellen, dass Deine Protagonisten jeweils dem Filmer gegenüber eine gewisse Skepsis haben, bevor sie ihn in ihre Nähe lassen.**

Letztlich geht es um das Respektieren der Porträtierten und darum, nicht schon mit einem Raster im Kopf an sie heranzutreten. Ich versuche, mich und meine Kamera in ihre Situation zu versetzen und diese so genau wie möglich festzuhalten. Ich zeige ihnen den Film immer, bevor er an die Öffentlichkeit kommt. Die Mitarbeiter der Kadaververwertung Bazenheid haben «Bauernkrieg» schon im Frühling gesehen. Die erste Reaktion nach der Vorführung war: Gut — nur schade, dass die seit der Drehzeit eingeführten technischen Neuerungen noch nicht im Film sind! Diese Leute glauben an den Sinn ihrer Tätigkeit. Sie erfüllen eine wichtige gesellschaftliche Funktion mittels High-Tech. Sie und die anderen im Film können sich mit ihrer Aufgabe völlig identifizieren. Und das will ich respektieren.

**Also doch kein Pamphlet gegen die industrialisierte Landwirtschaft?**

Das ist ja die wunderbare Möglichkeit eines Films wie «Bauernkrieg»: Je nach Standpunkt und Bewusstsein der Zuschauer wird der Film anders erlebt, interpretiert und beurteilt. Das ist die Voraussetzung für ein Gespräch, um das es mir letztlich geht. Wenn man auf eine Veränderung dieser Welt hofft, kann es dazu nur kommen, wenn man sich mit der Realität auseinandersetzt. Wir alle haben Ideale im Kopf, und die Kluft zwischen diesen Idealen und der Realität klafft immer weiter auseinander. Diese Widersprüche sind auszuhalten. Wenn man der zynischen Meinung ist, die Welt werde an ihren unlösbaren Widersprüchen zugrunde gehen, was ja eh alle wüssten, dann ist mir das zu einfach. Mir geht es darum, die Widersprüche bewusst zu machen, um darüber ein Gespräch führen zu können. Das Verrückte ist, dass die Welt, wie sie heute ist, ein unheimliches Tempo diktiert, sodass es immer weniger Zeit gibt für Gespräche und Diskussionen. Es ist eine Aufgabe der Kultur, dafür Freiräume zu schaffen. ■

# Henry Fool

*Regie: Hal Hartley*
*USA 1997*

*Michel Bodmer*

Simon Grim (James Urbaniak), blass, wortkarg und verklemmt, wohnt bei seiner depressiven Mutter (Maria Porter) und seiner nymphomanischen Schwester Fay (Parker Posey) und arbeitet bei der Müllabfuhr. Eines Tages legt er sein Ohr auf die Strasse und hört etwas nahen, das sein Leben verändern wird: Henry Fool (Thomas Jay Ryan), Dichter, Drifter und Dämon, tritt in Simons kleine Welt ein und stellt sie auf den Kopf. Staunend vernimmt Simon, dass Henry seine vielen Untaten in einem dicken Manuskript, seiner «Confession», verarbeitet hat, «einer Poetik, einer politischen Theorie, einem philosophischen Roman, einem pornographischen Roman von Comic-Dimensionen», der bei der Veröffentlichung einschlagen werde wie eine Bombe. Henry ermuntert Simon, ebenfalls zu dichten, und schenkt ihm ein leeres Heft. Über Nacht hat Simon dieses vollgekrakelt, und sein Erguss erzielt bei den Lesern ungeahnte Wirkung: Eine stumme Asiatin bricht in Gesang aus, andere toben vor Entrüstung oder Ekstase, und bald mausert sich Simons Werk, das per Internet in Umlauf kommt, zu jenem Meilenstein, den Henry selbst vorzulegen versprach. Der Förderer will nun auf dem Erfolg des Schülers Trittbrett fahren, doch seine «Lebensbeichte» entpuppt sich als lausiges Geschreibsel. Als Simon seinen Verleger nötigen soll, neben seinem Knüller auch Henrys Machwerk zu veröffentlichen, stürzt er in einen Loyalitätskonflikt.

Hal Hartleys Filme handeln von Aussenseitern im Clinch mit einer Welt, in der es keine Romantik gibt, nur *trouble and desire*. Liebe, Glauben und Verrat, Religion, Sex und Kreativität sind die Themen dieses irisch-katholisch-stämmigen Filmemachers. «Henry Fool», in Cannes 1998 mit dem Drehbuchpreis prämiert, ist die Apotheose von Hartleys Schaffen, ein über zweistündiges Epos, das all seine Obsessionen vereint. Die Konstellation des bramarbasierenden Tunichtguts Henry und des stumm beobachtenden Simon, der sich unter dessen Ägide entfaltet, zehrt gemäss Hartley vom Faust-Mythos und der Menschwerdung Kaspar Hausers sowie von der schwierigen Mentor-Schüler-Beziehung zwischen James Joyce und dem jungen Samuel Beckett (dem der bebrillte Simon, von James Urbaniak beklemmend konsequent verkörpert, ähnelt). Sein Film sei «eine Geschichte über Ehrgeiz, Talent und Einfluss» (Interview auf der offiziellen Web-Seite zu «Henry Fool»), über die Verantwortung des Beinflussenden ebenso wie des Beeinflussten. Das Ergebnis ist düsterer, aber auch differenzierter als die idyllische Inspirationsfabel «Il postino» (ZOOM 12/95), denn der schöpferische Funke wird hier von einer mephistophelischen Muse geschlagen.

Thomas Jay Ryan
James Urbaniak

Henry ist faszinierend, aber Hartley hebt auch seine verwerflichen Seiten hervor; so wurde der Wüstling etwa beim Sex mit einer 13jährigen ertappt. Nur Hartleys eigener *shit detector* bewahrte ihn davor, Henry zum Leibhaftigen selbst zu machen. (In «The Book of Life», seinem apokalyptischen Beitrag zur arte-Filmreihe «2000 seen by...», hat Hartley seinen Hauptdarsteller Thomas Jay Ryan, der als Henry ein eindrucksvolles Spielfilmdebüt gibt, doch noch den Teufel spielen lassen.) Immerhin verführt Henry Simons Mutter, macht Fay zur unglücklichen Ehefrau und entpuppt sich als poetischer Hochstapler. «Ich wollte, dass Henry sich im Laster suhlt. Er musste konsequent und zunehmend ungeheuerlich sein, da ich auch zeigen wollte, dass er über die höchsten menschlichen Qualitäten verfügt. ... Henry ist egoistisch und zugegebenermassen pervers, aber er lügt nie» (Webseite). Und wie Henry sagt: «An honest man is always in trouble.»

Zeichneten sich Hartleys frühere Filme durch eine klare formale Komposition, stilisierte Dialoge und eine kühl-ironische Distanziertheit aus, geht er in «Henry Fool» näher ran: Emotionen wallen auf, Körperflüssigkeiten ergiessen sich durchs Bild, und neben den gewohnten philosophischen Diskursen finden sich auch vulgäre Wortwechsel. Die epische Länge bietet Platz für Nebenthemen wie den Kontrast zwischen Kunst und Politik oder die Verlogenheit des Literaturbetriebs; die Protagonisten haben Zeit, sich zu entwickeln. Mainstream-Kino ist das deswegen noch lange nicht, aber «Henry Fool» macht satter als seine Vorläufer. ■

# Hundert Jahre Brecht

*Regie: Ottokar Runze*
*Deutschland 1997*

*Claus Löser*

Bertolt Brechts hundertster Geburtstag am 10. Februar 1998 diente erwartungsgemäss als Anlass für vielgestaltige Referenzen, so auch für filmische. Zum Medium Film aber hatte der Dichter bekannterweise ein zwiespältiges Verhältnis, lediglich Slatan Dudows «Kuhle Wampe» (1930), für den er am Drehbuch mitgearbeitet hatte, fand seine ungeteilte Zustimmung. Jeder Versuch, Brecht und das Kino in Zusammenhang zu bringen, erfährt ganz unwillkürlich und immer wieder aufs neue eine Konfrontation mit den ästhetischen Kategorien des «grossen Verfremders». Entweder man ignoriert diese Massstäbe bewusst, benutzt das Material lediglich als Folie für eigene Intentionen (so wie René Allio 1964 in seinem Spielfilm «La vieille dame indigne»), oder aber die Bearbeitung versucht sich an einer dem Meister mehr oder weniger geistesverwandten Herangehensweise. Ottokar Runze wählte in seiner filmischen Hommage den letzteren Weg und versicherte sich dabei der Mitarbeit von Hanne Hiob, Brechts Tochter aus erster Ehe.

Hauptsächlich auf Brechts «Flüchtlingsgesprächen» und «Furcht und Elend des Dritten Reiches» basierende Handlungsfragmente bilden das Gerüst für Runzes «Spielfilm-Collage». Hinzu kommen einige sehr persönliche Briefpassagen aus dem Besitz Hanne Hiobs. In sparsamer Dekoration und ohne formale Spielereien springt die Collage von Station zu Station, verleugnet dabei nie ihren didaktischen Auftrag. Der mitunter etwas spröde, sich ganz auf inhaltliche Aussagen konzentrierende Stil ist dem Unterfangen – und auch Brechts Selbstverständnis – durchaus angemessen. In Bezug auf die Ausstattung hätte sogar noch mehr Zurückhaltung an den Tag gelegt werden dürfen.

«Hundert Jahre Brecht» erscheint als Titel vielleicht etwas irritierend, werden doch nur wenige Momente der umfangreichen Werkbiografie zur Verfilmung herangezogen. Es handelt sich, abgesehen von kurzen anfänglichen Szenen aus «Baal» und dem Seeräuber-Jenny-Song aus der «Dreigroschenoper» (markant interpretiert durch Meret Becker), ausschliesslich um explizit politische Texte, d.h. um solche, die um Aufkommen und Funktionsweise des Nationalsozialismus kreisen – auch dies absolut legitim. Es war Heiner Müller, der diese Passion Brechts auf den Punkt gebracht hat: «Ohne Hitler wäre aus Brecht nicht Brecht geworden, sondern ein Erfolgsautor. 'Dreigroschenoper', 'Mahagonny', das wäre glänzend weitergegangen, aber Gott sei Dank kam Hitler, dann hatte er Zeit für sich.»

In der Tat leben die ausgewählten Texte, vor allem die kleinen Szenen, noch immer durch ihre scharfe dramatische Akzentuierung. Man spürt, wie dankbar diese Energie von den Darstellern bis in die Nebenrollen hinein (z.B. der einstige Brecht-Schüler Heinz Schubert als Gerichtsdiener) aufgenommen wird. Brecht vermochte, aus dem Wirklichkeitsmaterial elementare Essenzen zu ziehen und in einfachen zwischenmenschlichen Situationen konkret zu formulieren. Faschismus wird so zum Fokus potentiell ohnehin angelegter Konflikte; er verliert durch diese strenge Analyse viel von seiner Dämonie, wird zum gesellschaftlichen Fakt mit Ursache und Wirkung. Es ist deshalb überflüssig, nochmals ausdrücklich auf die Aktualität faschistischer Tendenzen zu verweisen – Brecht hat bereits alles dazu gesagt. Leider widerstanden Runze/Hiob am Schluss ihrer Collage dann doch nicht der Versuchung eines diesbezüglichen, überdeutlichen Fingerzeigs. ■

Dagmar Biener
Götz Schubert
Meret Becker
Peter Franke

# F. est un salaud

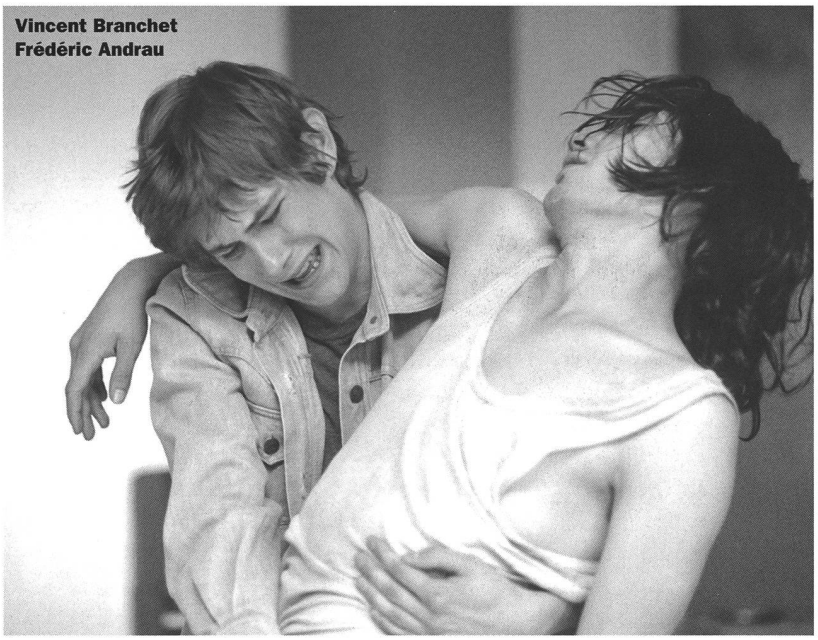
*Regie: Marcel Gisler*
*Schweiz/Frankreich 1998*

*Michael Lang*

Sexuelle Liebe unter Männern, eine Beziehung mit masochistischen und sadistischen Zügen, die in die Prostitution, in tödlichen Drogenkonsum hineinführt? Ein heikles Thema fürwahr, das Marcel Gisler jedoch auf subtile Weise ins Bild setzt. Der 1960 in Altstätten (SG) geborene, seit 1981 weitgehend in Berlin lebende Regisseur zeigt damit, dass er nach wie vor zum kleinen Kreis der begabten Schweizer Filmemacher zählt. Und zudem couragiert genug ist, auch delikate Stoffe aufzugreifen.

Den reifen Beweis liefert er mit der Verfilmung des in Berner Mundart abgefassten Buches «Ter fögi ische souhung» (1979), das heute als Kultroman gilt. Der Berner Autor Martin Frank hatte seinerzeit mit dem Band (eine kommentierte Neuauflage ist eben erschienen) vorab in der urbanen Szene viel Aufsehen erregt. Die in Ich-Form erzählte Story taucht in einen tragischen homoerotischen Liebestango ein, den der 16jährige Schüler Beni (Vincent Branchet) und der zehn Jahre ältere, libertäre Rockmusiker Fögi (Frédéric Andrau) im Jahre 1973 durchlebten. Vom Lebensgefühl der jungen Generation nach 1968 wird berichtet, von der Faszination von Rockmusik, Drogen, sexueller Befreiung und offenen Beziehungsformen, die nach dem kollektiven Protest gegen das Establishment für viele zu begleitenden Elementen für den Rückzug ins Private wurden.

Zwei Jahrzehnte nach Erscheinen des Buches hat die Darstellung einer Männerliebe – in der die Angst vor Aids noch keine Rolle spielte – kaum an Spannkraft verloren. Deshalb, weil sie ihre Kraft hauptsächlich aus dem gut erstellten Profil starker Hauptfiguren bezieht. Franks Buch galt lange als unverfilmbar – eine Haltung, die angesichts der im subventionierten Schweizer Filmschaffen geltenden Reinlichkeitsgebote wenig erstaunt. Doch als Marcel Gisler Mitte der achtziger Jahre auf den Text stiess, 1989 Martin Frank kennenlernte und sich


Vincent Branchet
Frédéric Andrau

dann intensiv mit der Thematik befasste, durfte gehofft werden. Zumal er am Filmfestival von Locarno für seine liebevoll eingerichteten, unaufwendig produzierten, atmosphärisch dichten Szenenporträts «Tagediebe» (1985) und «Schlaflose Nächte» (1988) mit einem Silbernen und einen Bronzenen Leoparden ausgezeichnet wurde und eine ansehnliche Fangemeinde gefunden hatte.

Als sich vor einigen Jahren die international tätige, umsichtige Zürcher Produzentin Ruth Waldburger an Gislers Projekt beteiligte, nahm es konkrete Formen an. Was er nun vorlegt, bestätigt den Optimismus derer, die sein künstlerisches Schaffen mit Anteilnahme begleitet haben. «F. est un salaud» ist ein kluger, sorgfältig gebauter, bis in die Nebenrollen hinein stimmig besetzter, dramaturgisch und erzählerisch kompakter Film geworden.

Der produktionell mitbedingte Entschluss, zwar hauptsächlich an Zürcher Originalschauplätzen zu drehen, aber mit vornehmlich französischsprachigen Akteuren, hat sich auch ideell als richtig erwiesen. Gisler verfügt offenkundig über das Sensorium für die plausible filmische Umsetzung einer *amour fou*. Er ist der Sache jederzeit gewachsen, umgibt sie mit der Aura des Zeitlosen, ohne sie aus der authentischen Handlungszeit herauszulösen. Wie der fatale Liebestango des charismatischen Fögi mit dem androgynen Beni verwegen bis in die Intimität einer schwulen Beziehung hinein inszeniert wird, das hat Stil!

Nicht nur wer mit der Zürcher Szenenrealität der siebziger Jahre vertraut ist und weiss, dass Buchautor Martin Frank für seine fiktive Story sich auch auf reale Personen bezog, wird vor Gislers herb-sanfter Poesie den Hut ziehen. Ihm ist ein schön ausgestattetes Werk gelungen, das mehr ist, als ein nostalgisches Insider-Porträt. «F. est un salaud» erinnert wohltuend an diejenigen französischen Studiofilme, welche die körperliche Nähe zu den Figuren und die intellektuelle Distanz zu ihnen in der Balance halten; in einer Weise, wie man es im Schweizer Film kaum sieht. Marcel Gisler hat mit dem Herzen eines Mannes einen Film über eine tragische Männerliebe gedreht und eine Hommage an die Liebe an sich geschaffen. ■

# The Horse Whisperer

*Regie: Robert Redford*
*USA 1998*

*Thomas Binotto*

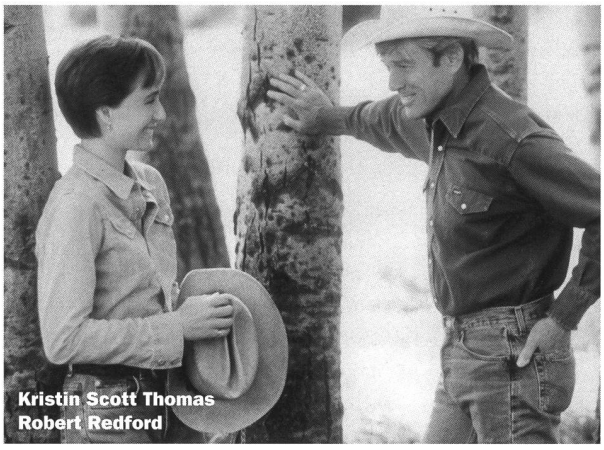
«The Horse Whisperer» von Nicholas Evans gilt als Paradebeispiel eines Bestsellers *made in USA*. Bereits als lediglich ein paar Skizzen zum Roman existierten, rissen sich die Verleger um das Projekt. Als das Buch dann 1995 mit einer Erstauflage von 600'000 Exemplaren erschien, war der Verkaufserfolg vorprogrammiert – und er stellte sich auch tatsächlich ein.

Auch wer beim Filmemachen zuerst sein will, muss schnell handeln: Robert Redford sicherte sich die Rechte an «The Horse Whisperer» ebenfalls bereits zu einem Zeitpunkt, als das Buch erst im Entstehen war. Dementsprechend lange im voraus ist bereits von Redfords neuestem Filmprojekt geschrieben und gesprochen worden – jetzt kommt der fertige Film in die Kinos.

Bei einem Reitunfall verliert die 14jährige Grace MacLean (Scarlett Johansson) ein Bein. Ihr Pferd «Pilgrim» wird ebenfalls schwer verletzt und erleidet ein scheinbar irreparables Trauma. Ohne recht zu wissen warum, verbietet Annie, die Mutter von Grace (Kristin Scott Thomas), das Pferd einzuschläfern. Aber auch Grace leidet unter Angstzuständen und zieht sich immer mehr in sich selbst zurück. Annie, eine erfolgreiche und gestresste Chefredaktorin, findet kaum mehr Zugang zu ihrer Tochter, und der Vater Robert (Sam Neill) steht der Krise ebenso hilflos gegenüber.

Da beginnt Annie zu ahnen, dass das Schicksal des Pferdes und jenes ihrer Tochter weiterhin eng miteinander verknüpft sind. Sie macht sich auf die Suche nach einem sogenannten *horse whisperer* (Pferdeflüsterer), einem besonders begnadeten «Pferdetherapeuten», der das traumatisierte Tier heilen soll. Sie findet Tom Booker (Robert Redford), der allerdings von ihrem Vorschlag nichts hält, zu den MacLeans an die Ostküste zu kommen. Kurzentschlossen besorgt sich Annie daraufhin einen Pferdetransporter und verfrachtet Tochter samt Pferd nach Montana und auf die Farm, wo Tom Booker bei seinem Bruder und dessen Familie lebt.

Solchermassen überrumpelt, kümmert sich Booker dann tatsächlich um «Pilgrim» – und mit viel Feingefühl auch um Grace. Herausgerissen aus ihrem gehetzten Alltagstrott, lernt Annie währenddessen das Landleben geniessen, und verliebt sich allmählich in Booker. Da taucht unvermutet ihr Mann Robert auf...


Kristin Scott Thomas
Robert Redford

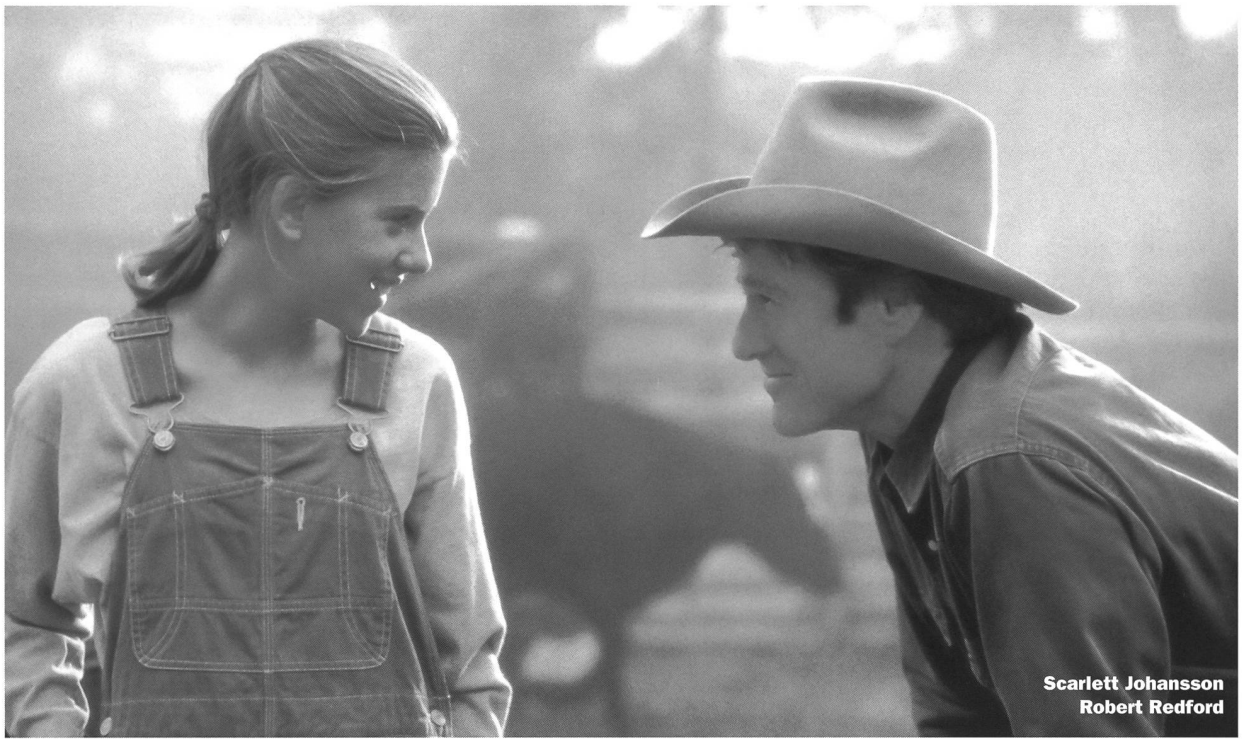
«The Horse Whisperer» ist ein schön fotografierter Film mit einer hochkarätigen, bis in die kleinsten Rollen passend besetzten Darstellerriege. Wer aber «The Horse Whisperer» mit den bisherigen Regiearbeiten Redfords vergleicht, wird dennoch enttäuscht sein. Zwar hat auch «The Horse Whisperer» seine starken Momente. Die Exposition ist von einer ebenso betörenden wie erschreckenden Schönheit. Und auch die Art und Weise, wie hier ein Pferd in die Handlung einbezogen wird, ohne dabei vermenschlicht zu werden, sucht ihresgleichen. Die vitalen Grossaufnahmen des Pferdes gehören denn auch zu den wenigen nachhaltig in Erinnerung bleibenden Momenten.

Dennoch dürfte es interessanter sein, den Gründen nachzugehen, weshalb dieser Film gegenüber Redfords übrigen Filmen deutlich abfällt, als zwanghaft eine Ehrenrettung zu versuchen. Es fällt nämlich auf, dass «The Horse Whisperer» durchaus all jene Motive enthält, die auch Redfords frühere Filme prägen. In allen seiner Filme wirft er seinem Land, mehr oder weniger deutlich, Betrug vor – Verrat an den amerikanischen Idealen. In dieser Hinsicht ist er Frank Capra, dem filmischen Propagandisten des New Deal, sehr nahe und in zumindest zwei seiner Filme, «The Milagro Beanfield War» (1988) und «Quiz Show» (1994), ist er es auch inhaltlich und formal.

Auch Robert Redford scheint von einem neuen Gesellschaftsvertrag zu träumen. Einem Vertrag, in dem Solidarität, Naturverbundenheit und Ehrlichkeit wieder zu ihrem Recht kommen. Damit ist Redford der vielleicht subversivste, weil so hollywoodkonform scheinende Kritiker am derzeit praktizierten amerikanischen *way of life*.

Während er in «Ordinary People» (1980) hinter die auf Hochglanz polierte Fassade der typisch amerikanischen Familie blickt und wahre Abgründe entdeckt, beschreibt er in «The Milagro Beanfield War» (1992) – gewissermassen in der Gegenbewegung – den Kampf der kleinen Leute gegen übermächtig erscheinende Spekulanten. Ein Kampf, der schliesslich zu wirklicher Solidarität führt. «A River Runs through It» (1992) zeigt das scheinbar idyllische Leben in Montana, das durch erstarrte Traditionen und soziale Ungerechtigkeit bedroht ist. Und mit «Quiz Show» demonstriert Redford in einer mitreissenden Satire, wie verlogen das Geschäft mit den Helden der Konsumwelt war – und ist.

So verschieden die Themen auf den ersten Blick zu sein scheinen, immer wie-



Scarlett Johansson
Robert Redford

der wird darin Redfords Lieblingsthema sichtbar: Die Gemeinschaften sind brüchig geworden, hinter den mühsam aufrechterhaltenen Fassaden verbergen sich Hohlheit, Zynismus und Egoismus. Manchmal finden die letzten Aufrechten einen wunderbaren Ausweg wie in «The Milagro Beanfield War», manchmal bleibt nur noch Galgenhumor wie in «Quiz Show». Ebenfalls gemeinsam ist Redfords Filmen, dass es ihm immer wieder gelingt, ein gut ausgewähltes und homogenes Ensemble zusammenzubringen, bei dem keine Stars das Gleichgewicht stören.

Und er selber, der Star hinter der Kamera, führt unauffällig Regie, kommt ohne Mätzchen aus, will nur durch das überzeugende Ganze brillieren. Kurz: Es ist «*mainstream* gegen den Strom», was Redford immer wieder so gekonnt gelingt.

Und jetzt «The Horse Whisperer». Was Redford an diesem Stoff fasziniert hat, leuchtet ein. Auch hier gibt es die scheinbar ideale Familie: der erfolgreiche Geschäftsmann, die noch erfolgreichere Chefredaktorin und die hübsche Tochter. Und wieder gerät ein wohlgeordnetes Leben durch ein Unglück ins Wanken.

Als Kontrast dazu das Leben auf der Farm in Montana. Ebenfalls eine, diesmal scheinbar wirklich ideale amerikanische Familie, die ein Leben in Solidarität und Naturverbundenheit lebt. Und doch ist vieles – und ganz Entscheidendes – anders. Die Fassade der heilen Familienwelt bricht zwar auf, aber wirkliche Abgründe werden dahinter nicht sichtbar. Es wird zwar das Hohelied der Solidarität gesungen, aber nicht auf so humorvolle und widerspenstige Weise wie in «The Milagro Beanfield War». Es wird episch breit und in wunderschönen Bildern erzählt, aber ohne die kraftvolle und tragische Dichte von «A River Runs through It».

Auf dem Papier mag sich «The Horse Whisperer» als typischer Redford lesen – auf der Leinwand ist leider nur ein gängiges Melodram zu sehen. Geschadet hat dem Film in dieser Hinsicht wohl auch der Drehbuchautor Richard LaGravenese. Denn die Liebesromanze zwischen Tom Booker und Annie MacLean lenkt lediglich vom eigentlichen Thema ab, zieht den Film unnötig in die Länge und ist zudem ein schamloses Eigenplagiat seines Drehbuchs zu «The Bridges of Madison County» (Clint Eastwood, 1995). Schade, wird doch dadurch die eigentliche und potentiell spannende Geschichte vernachlässigt, nämlich die Verknüpfung der Krankheitsgeschichte des Pferdes mit jener von Grace.

Ebenfalls schwer wiegt, dass Robert Redford sich zum ersten Mal selbst inszeniert. Zwar kann man nicht leugnen, dass Redford die Rolle des Tom Booker auf den Leib passt. Aber eben, sie passt zu gut und bringt ausgerechnet jenes Gleichgewicht durcheinander, dass Redford sonst so wunderbar halten kann. So jedoch kippt «The Horse Whisperer» vom Ensemble- zum Starmovie. Gerade der Vergleich mit seinen bisherigen Filmen zeigt, dass Robert Redford offenbar genau das passiert ist, was auch Frank Capra in «Lost Horizon» (1937) widerfuhr: Er hat sein Credo allzu unverhüllt und eindimensional auf die Leinwand gebracht. Er hat, wenn man so will, alles zu gut gemacht: Die Bilder sind so hochglanzverpackt, dass ein Vordringen in ihre Tiefen nicht mehr möglich ist; das Landleben in Montana zu idyllisch, um wahr zu sein; der Held so naturverbunden und weise, dass einem graut.

«The Horse Whisperer» fehlt jene Subtilität, Zurückhaltung und Genauigkeit, die Redfords Filme bislang ausgezeichnet haben. Immerhin, man merkt noch immer, dass Robert Redford sein Handwerk beherrscht. Es bleibt also die Hoffnung, dass er beim nächsten Film seine Sache nicht mehr ganz so perfekt macht... ■

# Lola rennt

*Regie: Tom Tykwer*
*Deutschland 1997*

*Peter Hasenberg*

«Ein rennender Mensch bringt alles zusammen: explosive Dynamik und Emotionen (...). Diese Dynamik hat etwas Ur-Kinohaftes», meint Regisseur Tom Tykwer. Das Bild einer rennenden Frau war für ihn die Ausgangsidee zu seinem neuen Film, der im wahrsten Sinne des Titels Tempo macht. Franka Potente, mit feuerrot gefärbten Haaren, verkörpert die Titelfigur und läuft in der Tat um ihr Leben und das ihres Freundes – das Leitmotiv in einem ungewöhnlichen Filmexperiment, das formal wie inhaltlich ein Spiel mit Zeit und Zufall betreibt.

Aus der Vogelperspektive «schiesst» die Kamera auf die Erde, um dort eine wahllos zusammengewürfelte Gruppe von Menschen zu erfassen. Wie zufällig ausgewählt aus all den potentiell erzählbaren Biografien erscheint die Geschichte von Lola, Tochter des Filialleiters einer Berliner Bank. Von ihrem Freund Manni (Moritz Bleibtreu) erhält sie einen verzweifelten Telefonanruf. Für einen Gangster hat dieser Luxusautos nach Polen verschoben und 100'000 DM kassiert, aber in der U-Bahn das Geld, das er abliefern sollte, liegen lassen. Ein Penner hat die Plastiktüte mit den Banknoten für sich an Land gezogen. Nun fürchtet Manni um sein Leben, wenn er das Geld nicht auftreibt. Lola ist sein letzter Rettungsanker. Es bleiben nur noch 20 Minuten bis zum vereinbarten Zeitpunkt der Geldübergabe. Wie Lola in 20 Minuten das Geld zu beschaffen versucht, erzählt der Film in drei Variationen.

«Lola rennt» ist in gewissem Sinn eine Übersetzung von Kieslowskis Film «Przypadek» (Der Zufall möglicherweise, 1981), eine Version für die Techno-Generation sozusagen. Tykwer brennt ein beispielloses visuelles Feuerwerk ab und nutzt dabei das ganze Arsenal formaler Techniken: rasante Kamerabewegungen, schnelle Schnittfolgen, *jump cuts*, Split-Screen-Techniken, wechselnde Darstellungsebenen (Realfilm, Animationsfilm, Video). Sein Einfallsreichtum ist bestechend.

Armin Rohde
Franka Potente

Fünf Minuten seines Films enthalten mehr kreative Ideen als andere deutsche Filme in 90 Minuten Laufzeit! Unterstützt von der u.a. auch von ihm selbst komponierten Musik erzeugt er einen stakkatoartigen Rhythmus, der nur durch wenige ruhigere Passagen unterbrochen wird. Der Zuschauer wird förmlich mitgerissen und kommt nicht zur Ruhe. Der Reiz an der Geschichte, die im Grunde genommen sehr einfach ist, liegt in der Wahrnehmung der Variationen, der Spiegelungen, Umkehrungen und Verschiebungen, die jede Variation im Vergleich zu der/den vorhergehenden einbringt.

Tom Tykwer will aber mehr als reine Unterhaltung. Der Film soll «eine wilde Jagd mit Nachwirkungen» sein. Über die spielerische Ebene hinaus will er hin zu einer Reflexion über Zeit und Zufall, wobei die ernste Ebene nie ungebrochen zur Geltung kommt. Das zweifache Motto deutet dies an: Neben T.S. Eliots aphoristischer Bemerkung, dass alles menschliche Suchen letztlich zum Ausgangspunkt zurückführte, steht die Einsicht von Sepp Herberger «Nach dem Spiel ist vor dem Spiel». Und in ironischer Zitierung der alten Kulturfilmtradition unterlegt Tykwer seine Anfangsbilder, die eine scheinbar wahllos herausgesuchte Menschengruppe zeigen, mit der feierlich-sonoren Stimme eines Off-Erzählers, der über den Menschen – «ein Mysterium offener Fragen» – nachdenkt.

Die Tendenz zur Verallgemeinerung der eigentlichen Geschichte von Lola und Manni ist daran zu erkennen, dass sich um sie ein Kranz von möglichen anderen Geschichten legt: Die Schicksale der Menschen, denen Lola zufällig begegnet, werden in Form blitzartig ablaufender Fotoserien gezeigt. Der inhaltliche Tiefgang ist insgesamt dennoch stark begrenzt. Das wird vor allem im Vergleich zu Kieslowskis Film deutlich. Kieslowski entwickelte für seine Hauptfigur drei alternative Biografien, die sich von der gleichen Grundsituation aus entfalten. Tykwer jedoch behält nicht nur die Grundkonstellation, sondern auch wesentliche Elemente des Handlungsverlaufs bei: Es geht in allen drei Episoden darum, in 20 Minuten 100'000 DM zu besorgen. Auch die Übererfüllung des Happy-Ends trägt nicht unbedingt dazu bei, die möglichen Denkanstösse zu unterstreichen. Da sich vieles wiederholt, treten trotz aller Rasanz gewisse Abnutzungserscheinungen auf. Man hat das Gefühl, dass Tykwer zuletzt doch etwas die Luft ausgegangen ist bei einem Experiment, das höchst spannend, wenn auch nicht in jeder Hinsicht völlig geglückt ist. ■

# Requiem

## Lissabonner Requiem

*Regie: Alain Tanner*
*Schweiz/Frankreich/Portugal 1998*

*Gerhart Waeger*

Einmal mehr hat es den bald 69jährigen Alain Tanner vom «Milieu du monde» an den Rand, wenn schon nicht der Welt, so doch Europas getrieben, aus der ihm unerträglich gewordenen schweizerischen Enge ans Ufer des offenen Meeres. 15 Jahre nach «Dans la ville blanche» kehrte er nach Lissabon zurück, um sich vom rätselhaften Zauber der alten Hafenstadt erneut zu einem Film inspirieren zu lassen. Bernard Comment, der bereits am Drehbuch zu «Fourbi» (1996) mitarbeitete und verschiedene Bücher des Italieners Antonio Tabucchi ins Französische übersetzte, machte ihn auf dessen (auf portugiesisch geschriebenen) Roman «Lissabonner Requiem» aufmerksam. Gemeinsam mit Comment erarbeitete Tanner ein Drehbuch, das der Buchvorlage erstaunlich nahe folgt. Dies mag mit der einfachen Struktur und der Kürze des Romans, aber auch damit zusammenhängen, dass Tabucchi die in den engen Strässchen und verträumten Winkeln der «weissen Stadt» liegenden Schauplätze seiner Geschichte exakt situiert. Tanner brauchte mit seiner Filmequipe dem Itinerar der Vorlage nur zu folgen. Und wo er es nicht tat, treffen seine stimmungsvollen Aufnahmen auch anderer Quartiere der in der Sommerhitze dösenden portugiesischen Hauptstadt die Atmosphäre von Tabucchis Roman genau.

Es geht um die Erfahrungen eines Ich-Erzählers (Tanner gibt ihm, wie vielen seiner Helden, den Namen Paul, gespielt von Francis Frappat), der an einem glühend heissen Julisonntag um zwölf Uhr Mittag statt erst um Mitternacht zu einem geheimnisvollen Rendezvous erscheint und in der verbleibenden Zeit durch die fast menschenleere Stadt streift. Dabei hat er Begegnungen mit Lebenden und Verstorbenen – unter den letzteren kann man den Vater (der in einem Traum viel jünger als sein Sohn ist) sowie einstige Freunde des Erzählers ausmachen. Mit dem Gast des mitternächtlichen Rendezvous' ist eigentlich der legendäre Dichter Fernando Pessoa (1888 – 1935) gemeint, dessen Gedankenwelt Tabucchis Roman geprägt hat, was im Film jedoch unausgesprochen bleibt. Der Film gibt sich als ein Traumspiel, in dem zwischen Lebenden und Verstorbenen nicht unterschieden wird. Paul unternimmt eine Wanderung in seine eigene Vergangenheit und in diejenige der portugiesischen Literatur.

Für Kenner von Tabucchis Roman bedeutet Tanners Szenenfolge eine stimmige Beschwörung des Schauplatzes Lissabon, dem im Buch eine Hauptrolle zufällt. Zuschauer hingegen, die die Buchvorlage nicht kennen und nie in Lissabon gewesen sind, dürften Mühe haben, die traumhaften Begegnungen in einen inneren Zusammenhang zu bringen. «Dans la ville blanche» bot dem Betrachter seinerzeit weniger Einstiegsschwierigkeiten: Schon von der Besetzung der Hauptrollen mit Bruno Ganz und Teresa Madruga her war jener Film viel sinnlicher als «Requiem». Nicht zuletzt hatte Bruno Ganz eine stärkere Leinwandpräsenz als Francis Frappat, der in der Rolle des französisch und portugiesisch sprechenden Helden seltsam blass wirkt. Die Geschichte des Seemannes Paul in «Dans la ville blanche», der nicht mehr auf sein Schiff zurückkehrt und sich von der Atmosphäre der Stadt aufsaugen lässt, ist leichter nachvollziehbar als jene des Literaten Paul aus «Requiem», für den die Stadt bereits mit Erinnerungen durchwoben ist. Unterschiedlich waren auch die Dreharbeiten der beiden Filme: Die Dialoge von «Dans la ville blanche» entstanden Tag für Tag aus den jeweiligen Stimmungen heraus; «Requiem» dagegen folgt streng einer Buchvorlage.

Und doch gibt es zwischen den beiden Filmen so viele überraschende Querverbindungen, dass man geradezu von einem (weltlichen) Diptychon sprechen kann. Ein Freund hatte Tanner, der damals noch keine Zeile von Pessoa kannte, darauf hingewiesen, dass «Dans la ville blanche» ein Film im Geiste dieses Dichters sei. «Requiem» steht schon von der Buchvorlage her im Zeichen Pessoas und wird mit einem Pessoa-Zitat eröffnet. Tanner ist im übrigen nicht der einzige Filmautor, der sich vom Zauber Lissabons inspirieren liess. Wim Wenders' «Lisbon Story» (1995) und «Taxi Lisboa» (1996) von Wolf Gaudlitz sind andere Beispiele. Seines für viele wohl spröde wirkenden literarischen Charakters wegen und weil Tanner sich von der Buchvorlage zu wenig gelöst hat, dürfte «Requiem» von allen Lissabon-Filmen wohl der am schwersten zugängliche sein. ■

Mitte: Francis Frappat

# I Want You

*Regie: Michael Winterbottom*
*Grossbritannien 1997*

*Daniel Däuber*

Nur langsam enthüllt sich einem die Geschichte von «I Want You», im Gegensatz zum Titel, der ohne Umschweife zur Sache kommt. Ebenso wie der gleichnamige Song von Elvis Costello: Ich will dich, subito und ganz.

Lasziv und geheimnisvoll ist zu Beginn die Club-Musik von Smokey (Labina Mitevska) und Band, ebenso präsentieren sich die abstrakten Muster der ersten Bilder. Sie fügen sich danach in die Erlebniswelt des 14jährigen Honda (Luka Petrusic), Bruder der älteren Smokey, beide elternlose Einwandererkinder aus Osteuropa, die im südenglischen Hastings zusammen ein Haus am Strand bewohnen. Auch weiterhin aus Hondas Sicht beschrieben ist das schicksalhafte, erneute Zusammentreffen des eben aus der Haft entlassenen Martin (Alessandro Nivola) mit seiner Ex-Freundin Helen (Rachel Weisz), welches die eigentliche Handlung ausmacht. Aber nicht nur Helens und Martins von Honda heimlich mit Mikrofonen belauschte Gespräche und intime Zusammenkünfte sowie die schwebenden, abstrakten Bilder tragen zur Ver-Rückung der kraftvollen, leidenschaftlichen Geschichte bei, wenn diese gleichsam zu explodieren droht.

Denn immerhin will der cholerische Ex-Häftling wieder mit seiner Freundin zusammensein, die ihrerseits den Kontakt zu ihm abgebrochen hatte, als er ins Gefängnis kam, und nun in ihrem geordneten und erfolgreichen Leben – der eigene schicke Coiffeursalon ist Zeugnis dafür – alles daran setzt, nicht mehr von den Schatten der Vergangenheit (und damit auch von Martin) eingeholt zu werden. Die manchmal dreckig, manchmal poetisch eingefärbten Momentaufnahmen des Kameramanns Slawomir Idziak (langjähriger Mitarbeiter Krzysztof Kieslowskis) tragen weiter zu dieser einerseits Verfremdung, anderseits Poetisierung der harten Realität bei, auch wenn diese Manipulation zuweilen ins Geschmäcklerische abdriftet.

Luka Petrusic
Rachel Weisz

Alessandro Nivola

Für die Geschichte dagegen besteht diese Gefahr keinen Moment. Überzeugend vermittelt der Film die *amour fou* zwischen Martin und Helen, das Straucheln einer im wahrsten Sinn des Wortes *lost generation*, die ohne reale Eltern aufwachsen muss – der jugendliche Honda bedient sich Tonbandaufnahmen, um mittels Geschichten und Schlafliedern der verstorbenen Mutter in ein Refugium der Geborgenheit zurückzukehren. Die (unerlaubte) Beziehung zwischen der damals minderjährigen Helen und ihrem erwachsenen Freund Martin hatte zu einem Mord im Affekt geführt, für den Martin nun acht Jahre hatte absitzen

müssen. Als dieser nach seiner Entlassung darauf drängt, dass sich auch Helen zu den dunklen Vorfällen der Vergangenheit bekennt, wiederholen sich die schuldhaften Verstrickungen und tödlich endenden Auseinandersetzungen ebenso wie jene allem zugrundeliegende Beziehung zwischen einer erwachsenen und einer halbwüchsigen Person – diesmal zwischen Honda und Helen. Von dem Jugendlichen fühlt sich Helen verstanden, obschon er seit dem Tod seiner Mutter aufgehört hat zu sprechen und mit der Aussenwelt nur noch über aufgezeichnete Gesprächsfetzen und Geräusche kommuniziert.

Diese Beziehungen und Handlungsmotivationen sind plausibel und nachvollziehbar, ohne je spekulativ zu werden; dafür sorgt sicher auch die solide Besetzung, allen voran Alessandro Nivola, dem man seine amerikanische Herkunft nicht mehr anhört. Herummäkeln könnte man allenfalls an der Hauptdarstellerin Rachel Weisz, die für ihre Rolle der Friseuse Helen eine Spur zu hübsch, glatt und modelhaft entrückt wirkt (ohne damit ihre schauspielerischen Fähigkeiten zu bewerten). Aber dann müsste man auch die bereits angesprochenen Motive in der Bildgestaltung bemängeln, die dem Ganzen eine traumartige Note verleihen. Aber gerade diese Stilisierung macht als Gegenpol zur harten Realität der Geschichte den Reiz des Films aus. ■

Luka Petrusic

# «Es sollte wie ein Märchen aussehen»

Michael Winterbottom, oft als talentiertester europäischer Nachwuchsregisseur bezeichnet, zu seinem Film «I Want You», zur Arbeit mit seinen Kameramännern und zum Erfolg des britischen Kinos.

*Dominik Slappnig*

**Die Charaktere in ihrem Film scheinen, als würden sie von der Vergangenheit verfolgt...**

Das zentrale Motiv ist, dass Martin zurückkehrt und sich nicht den Konsequenzen der Vergangenheit entziehen kann. Je mehr ich aber am Film gearbeitet habe, desto wichtiger wurde für mich der Charakter von Honda, und wie er als Aussenseiter Kontakt mit seiner Umgebung aufzunehmen versucht.

**Interessant ist, dass Sie mit Honda einen 14jährigen Jungen als Hauptfigur im Film haben, aus dessen Perspektive Sie erzählen...**

Das ist richtig. Ich wollte, dass die Kamera so oft wie möglich seine rein subjektive Sicht der Dinge darstellt. Weil Honda Ausländer ist, suchte ich mir deshalb einen ausländischen Kameramann, der aus seiner Sicht die britische Gesellschaft sieht und so Honda die Augen eines Outsiders leiht. Deshalb ist Hondas Entwicklung im Film emotional die positivste aller Charaktere.

**Er ist auch die unschuldigste Figur von allen.**

Ich war mir nie ganz sicher, was er für Helen empfinden sollte. Als ich ihn für die Rolle auswählte, wusste ich nicht, ob er bereits sexuelle Gefühle für sie haben würde oder nicht. Denn obwohl ich mit allen Jungen beim *casting* darüber gesprochen habe, ist es doch etwas anderes, etwas wirklich zu spüren oder bloss damit anzugeben. Und welcher Junge gibt in diesem Alter schon zu, dass er noch nicht so weit ist... Andere waren in seinem Alter schon so männlich, dass es beim ersten Blick sicher war, dass es bloss eine sexuelle Beziehung zwischen ihnen und Helen geben konnte. Ich wollte aber etwas dazwischen. Einen Jungen, bei dem man nie ganz sicher sein konnte, wie weit er nun schon ist...

**Dennoch ist Honda auch sexuell fasziniert von Helen.**

Natürlich, er folgt ihr, er beobachtet sie, und es gibt diese sexuelle Seite an ihr, ▶

▶ die ihn anzieht. Doch als es dann dazu kommt, ist Honda ziemlich verlegen. Es stellt sich heraus, dass er eher eine Frau braucht, die ihn wie eine Mutter lieben würde.

**Warum ist er stumm?**
Das war der Grundgedanke des Drehbuchs. Er sollte stumm sein, dafür sollte er alle Geräusche mit einem Recorder aufnehmen. Für mich verdeutlicht diese Haltung noch mehr die Distanz, die er zu anderen Menschen hat. Er horcht nur in ihre Leben hinein, nimmt aber nicht teil.

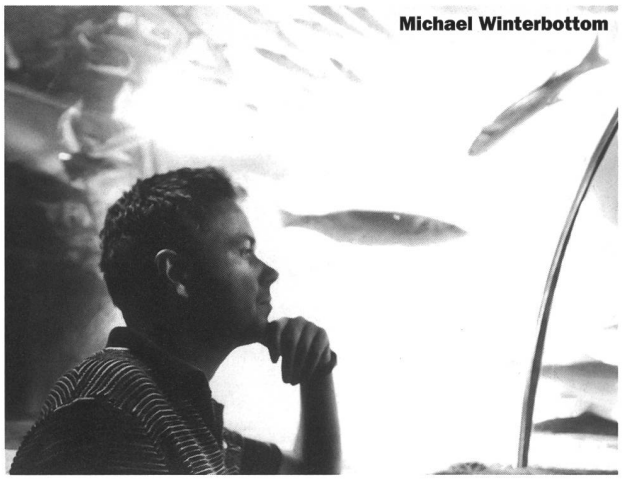
Dieses Hineinhorchen habe ich auch versucht, auf der visuellen Ebene umzusetzen, indem ich von verschiedenen Szenen kleine visuelle Echos immer wieder in den Film hineingeschnitten habe. Wie beispielsweise die Körper im Wasser. Eine ähnliche Funktion hat auch der Song «I Want You» von Elvis Costello, den ich durch Repetition zu verdichten und so beim Zuschauer eine emotionale Bindung zu erzeugen versuchte.

**Honda ist die Gegenfigur von Martin...**
Genau. Er ist nicht so unschuldig wie Honda. Er weiss genau, was geschehen wird. Indem er zu Helen zurückkehrt, zerstört er etwas. Aber er sieht keinen anderen Weg. Er ist von Helen besessen.

**Ich mag die Kameraarbeit von Slawomir Idziak. Aber haben Sie nicht das Gefühl, Ihr Film sei ein bisschen dominiert von der Kamera?**
Vielleicht. Ich liebe die Arbeit von Slawomir. Ausserdem wollte ich nicht, dass der Film zu naturalistisch wird. Er sollte mehr wie ein Märchen aussehen, und genau mit dieser Art Kameraarbeit schaffte ich den Sprung in eine Kunstwelt.

**Viele Ihrer Szenen sehen aus, als kämen sie direkt aus einem Film von Krzysztof Kieslowski.**
Das haben mir schon viele Leute vorgeworfen. Für mich ist das aber eher ein Kompliment. Natürlich schwimmt Helen im eigenen Hallenbad, und es sieht aus wie eine Szene in «Trois couleurs: bleu».

**Mit Slawomir Idziaks Kamera sieht Südengland aus wie Warschau. Im Gegensatz dazu sieht in Ihrem Film «Jude» (1996) alles sehr südländisch aus. Da arbeiteten Sie mit Eduardo Serra, einen portugiesischen Kameramann. Wie gross ist der Einfluss des Kameramannes bei Ihnen auf dem Set?**
Es kommt darauf an. «Jude» teilte ich mit Eduardo in Kapitel ein. Jedes Kapitel hatte ein eigenes visuelles Konzept, mit verschiedenem Licht und unterschiedlicher Kamera. Wir haben schwarzweiss angefangen, weil ich den Schluss des Films monochrom wollte. Während dem Drehen hat sich Eduardo sehr stark mit dem Licht beschäftigt, so dass ich die Einstellungen festlegen konnte. Mit Slawomir war das anders. Er hat sowohl beim Drehbuch wie auch auf dem Set mitgearbeitet. Das ging so weit, dass er sich auch um die Schauspieler kümmerte. Das war für mich eine neue Arbeitsweise, aber ich mochte diese Form der Zusammenarbeit sehr. Natürlich haben wir uns auch Filme angesehen, die er als Kameramann gemacht hat, wie zum Beispiel «La double vie de Véronique» (1991). Vor dem Dreh haben wir viele Tests mit Farben gemacht und uns dann geeinigt, in welchen Szenen mehr gelb, in welchen blau oder grün dominieren sollten. Auf dem Set hat er dann extrem schnell gearbeitet. Ich habe das mit solcher Präzision noch nie gesehen.


Michael Winterbottom

**Welcher ihrer älteren Filme kommt diesem Film am nächsten?**
Am meisten gleicht dieser Film «Butterfly Kiss» (1995). Beide Filme haben einen ähnlichen Ausgangspunkt. Und obwohl sie am Ende eine ganz andere Bedeutung bekommen, haben beide für mich das gleiche Grundgefühl.

**In beiden Filmen porträtieren Sie Frauen als Mörderinnen.**
Ich sehe Helen nicht als Mörderin. Sie ist nicht berechnend, sondern von einem gewissen Punkt an emotional nicht mehr zurechnungsfähig. Gegenüber Martin sieht sie die Konsequenzen ihres Handelns nicht voraus.

**Wie erklären Sie sich den Umstand, dass das britische Kino, bis vor kurzem noch in einer grossen Krise, im Moment eines der besten Kinos der Welt ist?**
Ich glaube, es hat nichts mit den Filmen zu tun, sondern mehr mit dem riesigen Boom, den wir im Moment in der Produktion erleben. Das wiederum ist die Folge von unglaublichen Investitionen aus den USA in die britische Filmproduktion. Nach «The Crying Game» (1992) und «Four Weddings and a Funeral» (1993) hat dieser Boom in England angezogen. «The Full Monty» (1997) hat das noch verstärkt. Doch im Grunde genommen wurden diese Filme auch schon früher fürs Fernsehen gemacht, jetzt kommen die Filme auch ins Kino. «The Full Monty» wäre noch vor vier Jahren in BBC um 9 Uhr abends zur besten Sendezeit gelaufen, und zehn Millionen Engländer hätten den Film gesehen.

**Sie haben auch eine eigene Filmproduktionsgesellschaft mit dem Namen «Revolution Production».**
Fragen Sie mich nicht, was der Name bedeutet. Ich weiss es nicht. Das einzige was ich Ihnen dazu sagen kann, ist, dass Slawomir Idziak sehr beunruhigt war, als er den Namen erfuhr... ■

# Tango

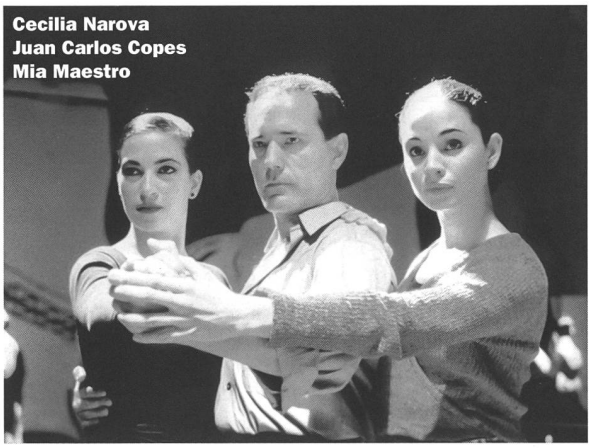
*Regie: Carlos Saura*
*Spanien/Argentinien 1997*

*Christoph Rácz*

Buenos Aires im Dämmerlicht. Die Kamera schwenkt im Breitwand-Format über Strassen und Dächer, fängt die diesige Atmosphäre der argentinischen Metropole ein, wo die Lüfte offensichtlich gar nicht mehr so gut sind wie einst. Die erste Szene der eigentlichen Handlung spielt in einem Arbeitszimmer, vollgepackt mit Büchern und Manuskripten. Ein gutaussehender Mittvierziger sitzt an einem Schreibtisch und beginnt in einem Drehbuch zu lesen, liest die Anweisungen für jene Totale über Buenos Aires, die gerade eben auf der Leinwand zu sehen war, fährt weiter mit dem Handlungsbeginn im Arbeitszimmer, bis Lektüre und filmische Umsetzung sich überlagern und auf der Tonspur der Tango zu hören ist, den der Regisseur – um einen solchen handelt es sich – angekündigt hat.

Das Leben, ein Film im Film – so direkt und unvermittelt hat der spanische Regisseur Carlos Saura sein Publikum noch nie in die Metaebene eines Films gezogen. Bereits im berühmtesten seiner Tanzfilme, in «Carmen» (1983), hat er mit Überschneidungen von Wirklichkeit und Bühne gespielt, doch hier in «Tango» treibt er das Spiel zwischen Fiktion und Realität auf die Spitze. Zudem hat sich der Meister verschachtelt-surrealistischer Politfilme nicht nehmen lassen, auch einen kritischen Blick auf die Geschichte Argentiniens zu werfen.

Cecilia Narova
Juan Carlos Copes


Cecilia Narova
Juan Carlos Copes
Mia Maestro

Davon ist zu Beginn aber noch nicht viel zu spüren. Der Regisseur Mario (Miguel Ángel Solá) hadert bloss mit seiner Midlife-Crisis und dem Scheitern seiner Ehe mit der Tänzerin Laura (Cecilia Narova). Er stürzt sich in die Arbeit an einem avantgardistischen Tangospektakel, das gleichzeitig für Bühne und Leinwand konzipiert ist. Die Geschichte, die Saura in der Folge entwikkelt, ist so durchsichtig wie klischeehaft: Der Hauptinvestor des Projekts, der Caféhausbesitzer und Mafiaboss Angelo (Juan Luis Galiardo), bittet Mario, seine Geliebte Elena (Mia Maestro) vortanzen zu lassen, und als diese sich tatsächlich als begabte Tänzerin entpuppt, nimmt sie der Regisseur in seine Compagnie auf. Selbstverständlich wird aus Elena und Mario ein Liebespaar, und der daraus folgende Konflikt mit Angelo ist ebenso vorprogrammiert.

Gewiss verwendet Saura ein derart banales Handlungsgerüst nicht unreflektiert. Einerseits lässt er den Regisseur Rückschau halten auf sein bisheriges Leben, das sich mit Erinnerungsfetzen immer wieder in sein Bewusstsein drängt. Andererseits ironisiert Saura sein Hauptmotiv und relativiert in pathetischen Situationen die Probleme seiner Hauptfigur, als wollte er die Versatzstücke dieser Liebesgeschichte nur kurz aufnehmen, um sie als untauglich wieder wegzulegen. Ganz gelingen will der Kunstgriff aber nicht, denn auch diese Idee hat bereits Staub angesetzt und sie zu durchbrechen und die Geschichte auf eine ganz andere Ebene zu führen, vermag Saura auch in der Schlüsselszene nicht, nämlich als Mario allein in der Halle um Inspiration ringt und sich neue Ideen erbittet.

Faszinierend allerdings an «Tango» sind die Musik und die Tanzszenen. Saura hat wieder mit Vittorio Storaro, dem Zauberer an der Kamera, zusammengearbeitet, der die Bewegungen der Körper, der Füsse und Hände und die Mimik der Gesichter mit viel Gespür für den Charakter der Tänze und die darin ausgedrückten Gefühle eingefangen hat. Die Tangos selber entstammen dem traditionellen bis modernen Kanon argentinischer Musik oder wurden vom Komponisten Lalo Schifrin extra für den Film geschrieben. Im Zusammenspiel aller Mitwirkenden gerieten besonders jene Theaterszenen überzeugend und wirken keineswegs aufgesetzt, die die blutige Geschichte des von Armeegenerälen diktatorisch regierten Argentiniens verdichten.

Zwar ist Sauras Ironisierung seiner Hauptfabel eines von einer Lebenskrise geschüttelten Regisseurs durch den Aufbau einer doppelbödigen Erzählstruktur nur teilweise geglückt. Doch für die eher negativen Aspekte des Films entschädigen die begeisternd umgesetzten Tanzszenen vollumfänglich. ■

# Blind Date

## Sieben Variationen zum Liebesglück

*Regie: Heikki Arekallio, Bianca Conti Rossini, Blaise Piguet, Antoine Plantevin, Samir, Christoph Schaub, Anka Schmid*
*Schweiz 1997/98*

*Christian Jungen*

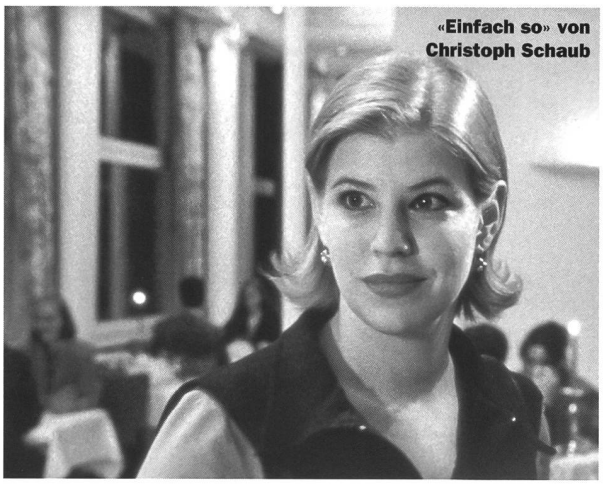
Gesicherte Zahlen gibt es keine, doch Partnervermittlungs-Agenturen wollen wissen, dass gut vier Fünftel aller Schweizer schon einmal ein *blind date* hatten. Mag man den Berufskupplern glauben, so haben sich gar mehr als die Hälfte aller Paare über eine Kontaktanzeige kennengelernt. Tendenz in den Neunzigern: markant steigend. Zahlen hin oder her, fest steht, dass diese Form der Kontaktsuche ein eigentliches Revival erfährt. Im Unterschied zu den achtziger Jahren, als Blinddater als Verblühte oder Verklemmte verschrieen waren, in Filmen und Werbespots entsprechend von der lächerlichen Seite gezeichnet wurden, ist man heute wieder «in», wenn man seinen On-Line-Partner datet, sich auf ein Bierchen mit einer Plauder-Box-Bekanntschaft trifft oder in einer Date-Show am Fernsehen sein Liebesglück versucht. Und stets gilt dabei: Erstens kommt es anders und zweitens als man denkt. Diese Binsenwahrheit liegt zwölf Kurzfilmen zugrunde, welche junge Schweizer Filmemacherinnen und -macher zum Thema realisierten und mit grossem Publikumserfolg in Solothurn präsentierten. Sieben davon werden nun als Kurzfilmreihe im Kino gezeigt.

In Christoph Schaubs «Einfach so» treffen sich zwei wartende Singles an der Bar. Beide haben sich mit einem Unbekannten verabredet und mustern die eintretenden Kandidaten. Als sie ihre Scheu überwinden, miteinander ins Gespräch kommen und sich bald glücklich in die Augen schauen, stellt sich zur allgemeinen Überraschung und Enttäuschung der beiden heraus, dass sie gar nicht miteinander verabredet waren. Beim Eintreffen der eigentlichen Partner braucht es schliesslich das schauspielerisches Kabinettstückchen eines Hundes, damit die beiden ins Liebesglück brausen können. Ohne Date glücklich wird die Postbotin in Anka Schmieds «Little Sister». Für einmal erhält sie selbst Briefe, 17 an der Zahl. Es sind Rückmeldungen auf eine Kontaktanzeige, in der sie von ihrer Schwester als «romantische und grazile Träumerin» angepriesen wurde. Auf das Kennenlernen eines Bewerbers verzichtet sie, doch nach einem Bad in 17 möglichen Liebesgeschichten geht sie immerhin mit neuem Selbstvertrauen an die Arbeit.

Repetitionen bleiben dem Zuschauer erspart, da die dramaturgischen Zugriffe zum Thema unterschiedlicher nicht sein könnten. Gemeinsam ist den Geschichten, dass sie alle auf eine Pointe, einen komischen oder tragischen Kulminationspunkt angelegt sind, der sich stets aus der getäuschten Erwartungshaltung der Hauptperson und nicht selten der Zuschauer ergibt. Die Figuren sind meist klischeehaft karikiert, in ihren Schwächen liebevoll überzeichnet und laden zur Identifikation ein, schliesslich gehört die eine oder andere Ungeschicklichkeit in amourösen Belangen bestimmt zum Erfahrungshorizont der Zuschauer. In allen Geschichten findet sich auch Ironie, allerdings in unterschiedlichen Schattierungen. Bianca Conti Rossini und Heikki Arekallio spielen beide mit den Traumvorstellungen einer alleinerziehenden Mutter. Während die Tessinerin ihren als düsteren Thriller inszenierten «Joyeux Noël» etwas vorhersehbar ins Makabre wendet, postuliert Arekallios «L'hacienda du bonheur» mit der Ausschlachtung von Hausfrauenklischees die ermutigende Botschaft, das Glück liege stets näher als man meint.

In Samirs «Angélique» bekommen auch die Männer ihr Fett weg. Die gedatete Frau ist nämlich schöner, als es

«Little Sister» von Anka Schmied


«Einfach so» von Christoph Schaub

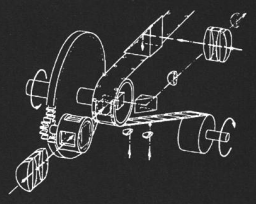
ihr Name verspricht, und mit soviel Kurvenvollkommenheit und erotischem Sex-Appeal ausgestattet, dass dem armen Alessandro das Herz in die Hosen rutscht und er übers Klo die Flucht ergreift. Die einzelnen Szenen sind Werbespots nachempfunden und nehmen selbstironisch das verzerrte Frauenbild auf die Schippe, mit dem die Werbung das männliche Portefeuille zu erleichtern sucht.

Die Entstehungsgeschichte dieser Kurzfilmreihe liest sich selbst wie die Erzählung eines *blind dates*. Der Westschweizer Produzent Pierre-Alain Meier gab 1992 eine Annonce auf, nicht etwa weil er auf die grosse Liebe aus war, sondern auf etwas ähnlich Schwieriges: Ein neues Produktionsmodell für den Schweizer Film. Meier suchte Drehbücher zum Thema *blind date*, die er mit Schweizer Filmemachern verkuppeln wollte, um das Autorenfilmkonzept im heimischen Filmschaffen zu durchbrechen. Zwölf der tausend eingesandten Exposés fanden schliesslich einen Regiepartner und wurden in Zusammenarbeit mit dem Schweizer Fernsehen realisiert. Zum Happy-End im Kino verhilft den Pärchen Filmverleiherin Bea Cuttat (Look Now!). Sie wählte sieben Kurzfilme aus und verband sie zu einer Variation, die auf wunderbar stimmige Weise selbst eine lebensnahe Beziehungs-Chronik ergibt: Vom ersten zögerlichen Treffen führen die Filme über stürmische Höhepunkte schliesslich ins Kloster. Die sieben Kurzfilme sind weit mehr als Fingerübungen, sie zeichnet aus, was sonst im Schweizer Film rar ist. Sie sind leichtfüssig inszeniert, voller Esprit, machen Spass und Lust auf mehr. ■

«Angélique» von Samir

Inserat

ZEIT



CINEMA 43

ISBN 3-905312-74-3, viele Abb., franz. Broschur, Fadenheftung, CHF/DEM 30 ATS 234 (plus Versandkostenanteil) in Ihrer Buchhandlung oder direkt bei: Chronos Verlag, Münstergasse 9, CH-8001 Zürich, Fax 0041 / (0)1 265 43 44

Redaktion: Andreas Moos, Alexandra Schneider, Doris Senn

*Zeit*
MARTIN SCHAUB
Hier und anderswo, jetzt, damals und dereinst
RUEDI WIDMER
Mumien der Veränderung
THOMAS TODE
Im Timetunnel von Chris Marker
VINZENZ HEDIGER
Montage der nachträglichen Angst
BRIGITTE MAYR
There's Always Tomorrow: 6 a.m. in Punxsutawney
ROLAND COSANDEY
»Naturmensch« und Zelluloid

*Nocturne*
CHRISTINE N. BRINCKMANN
Vom filmischen Alltag der Beats
CAROLINE ARNI
»... and I shall love again«

*CH-Fenster*
MARTIN WALDER
Leidenschaftlichkeit, Liebe, Genauigkeit

*Filmbrief...*
NORMAN FRANKE
... aus Hamilton: Lichtspiele in Aotearoa
KRISTINA BERGMANN
...aus Kairo: Mitsingen, mitlachen, mitweinen – Kino am Nil

*Index*
Kritischer Index der Schweizer Produktion 1996/1997

# Megacities

*Regie: Michael Glawogger*
*Österreich/Schweiz 1998*

*Pierre Lachat*

Unmittelbar zu sehen ist vom schieren Umfang zivilisatorischer Endlosgebilde wie Bombay, Moskau, Mexiko und New York wenig. Doch braucht der Film von Michael Glawogger den *urban sprawl*, den grossstädtischen Wildwuchs, in seiner ganzen Ausdehnung gar nicht abzuklappern. Und es gibt sowieso noch keinerlei akkurate dokumentarische Beschreibungen zum Beispiel von «Boswash». So heisst jenes zusammenhängende Siedlungsgebiet zwischen Boston und Washington, das New York nur noch einschliesst (und damit aufhebt). Mehr noch, es fragt sich, wie die Leinwand Darstellungen von so weit ausgreifendem Charakter überhaupt bewältigen könnte.

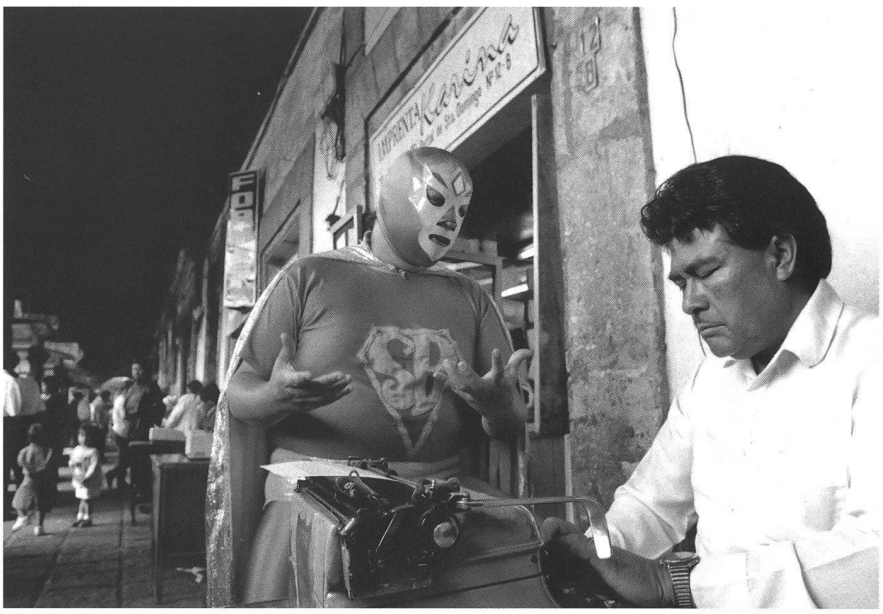
Indessen lässt sich der Umfang der Riesensiedlungen von den Figuren ablesen, die «Megacities» vorführt. Denn erst wenn die Agglomerationen eine gewisse kritische Masse überschreiten, treten bestimmte ihrer Bewohner statt vereinzelt massenhaft in Erscheinung: die Färber, Kesselflicker, Nutten, Zuhälter, Schwindler, Diebe, Abfallverwerter und (selbstverständlich) Süchtigen jeglicher Schattierung. Mit einem Wort – alle jene, die von der Metropolis zum Humanmüll degradiert werden. In älterer Sprache hiessen sie Abschaum, heute werden sie bei den Berechnungen des Bruttosozialprodukts weggelassen. Bürokratisch gesehen sind sie inexistent. Der Faschismus hat viele liquidiert, die libertistische Wurstigkeit unserer Tage überlässt sie grundsätzlich ihrem meist ungnädigen Schicksal.

Die oft spektakulären Bild- und Montagewirkungen, mit denen der österreichische Dokumentarist Michael Glawogger operiert, verraten zweifellos gestalterisches Geschick. Und die Recherchen wurden mindestens in Bombay mit offensichtlicher Sorgfalt geführt. Die Ansichten vom Dasein einiger Handwerker in der südindischen Megacity geben wohl am ehesten einen Eindruck von dem, was man (heute wieder) das Elend der Welt nennt. Deutlich unschärfer fallen im Vergleich Porträts von Dieben in Moskau und Schwindlern in New York aus, und zwar sicher darum, weil sich in die eigentliche Illegalität nur schwer hineinschnüffeln lässt. Und vielleicht auch darum, weil Berufstrickser eben auch einem Dokumentaristen gegenüber ihr gewohntes Verwirrspiel gespielt haben könnten (man weiss ja nie).

Doch dann führt die Schilderung des Berufsalltags einer mexikanischen Prostituierten praktisch bis zwischen die Beine der Heldin. Spätestens beim Betreten dieses Intimbereichs entlarvt sich das Schaulüsterne von Glawoggers Streifzug. (Doch gemach, schliesslich soll der Schweizer Fernsehdirektor Peter Schellenberg kürzlich den Voyeurismus zum Menschenrecht erhoben haben!) Wenn die Hunde im Dunst des Smogs über die Abfallberge von Ciudad de Mexico streunen, kommt mir unweigerlich «Mondo Cane» in den Sinn. Mit jener memorablen Schau der Scheusslichkeiten (der bis anfangs der siebziger Jahre viele ähnliche folgten) kassierte 1960 ein Sensationalist namens Gualtiero Jacopetti aus Italien weltweit im Kino ab.

Die Einladung zur ungenierten visuellen Verlustierung wie auf dem Jahrmarkt führt bei Glawogger dazu, dass jeder Betrachter angesichts der malerisch ausgebreiteten Pracht des Miserabilismus seinen Empfindungen freien Lauf lassen kann. Entweder er beelendet sich auch selbst vor lauter Mitgefühl für die Verdammten dieser Erde, oder es überkommt ihn die platte Schadenfreude. Ist ja alles bestens, sagt er sich im zweitgenannten Fall. Jeder, dem es schlecht geht auf diesem Planeten, erhöht die Wahrscheinlichkeit, dass es mir besser gehen wird. Eine kühlere, sachlichere Reaktion ist wohl höchstens noch verbal möglich.

«Megacities» ist eine Koproduktion mit der Schweiz (nicht ohne Anspruch auf internationales Prestige) und wurde auf der Piazza von Locarno anfangs August entsprechend breit herausgebracht, parallel übrigens zu dem ähnlich gelagerten «Le monde à l'envers» (von Rolando Colla), einem Film, der allerdings nur leer statt voyeuristisch ist. Ein schüchternes Fragezeichen zu derlei doch nicht ganz nabensächlichen Berner Subventionsentscheiden wäre in die Luft zu malen. ■



# Out of Sight

*Regie: Steven Soderbergh*
*USA 1998*

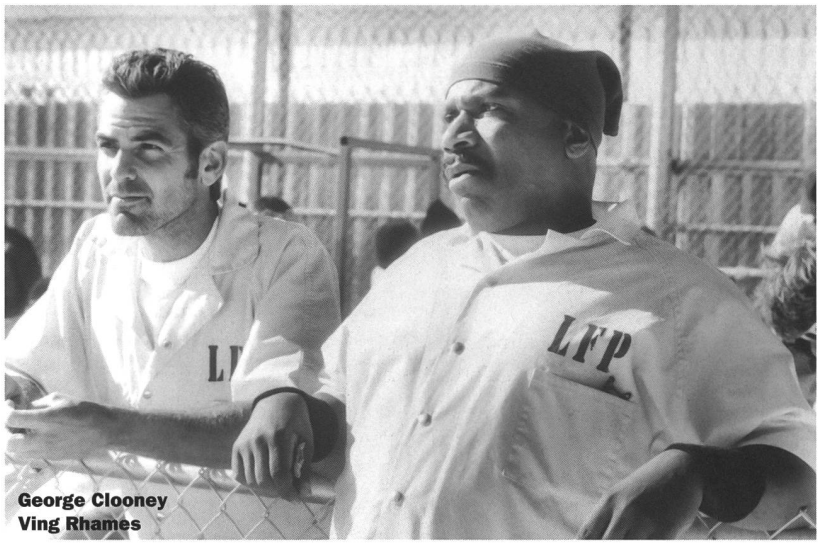
*Dominik Slappnig*

Aus den Augen, aus dem Sinn. Wer hat denn schon etwas von «Underneath» (1995), «Schizopolis» oder «Gray's Anatomy» (beide 1996) gehört? Es sind die drei letzten Filme von Steven Soderbergh, bevor er sich an «Out of Sight» gemacht hat. Soderbergh, das Wunderkind der US-Independent-Szene, gewann, erst 26jährig, mit «Sex, Lies and Videotape» 1989 die Goldene Palme von Cannes. Dann ist es fast ein Jahrzehnt still gewesen um den talentierten Filmemacher. Er hat zwar, wie seine Filmografie ausweist, kontinuierlich Filme gemacht, den Sprung ins Kino haben diese jedoch nur noch selten geschafft. Nun meldet sich Soderbergh doch noch zurück.

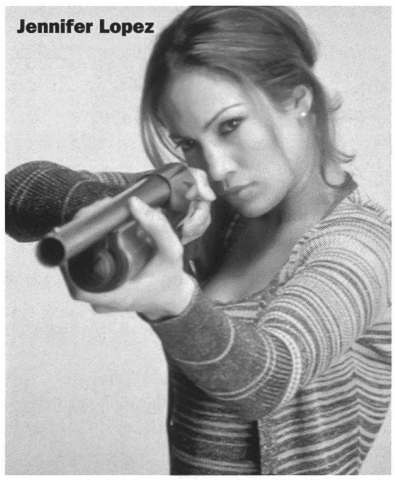
Und wie. Mit «Out of Sight» verfilmte er einen Roman des amerikanischen Bestsellerautors Elmore Leonard, dessen Bücher bereits die Vorlagen lieferten für «Get Shorty» (ZOOM 4/96) oder «Jackie Brown» (ZOOM 4/98). Wie diese spielt auch «Out of Sight» im Gangstermilieu.

Der notorische Bankräuber Jack Foley (George Clooney) wird bei einem Überfall verhaftet. Da er verschiedene andere Strafen noch nicht abgesessen hat, wandert er für 30 Jahre hinter Gitter. Doch Foley gelingt mit Hilfe seines Freundes Buddy (Ving Rhames) der Ausbruch. Dabei kommt ihnen allerdings die zufällig vor dem Gefängnis wartende Polizistin Karen Sisco (Jennifer Lopez) in die Quere. Doch Karen wird von Buddy überwältigt und kurzerhand zusammen mit Foley in den Kofferraum des Fluchtautos gepackt.

Auf der nun folgenden Fahrt gelingt es Foley, mit Karen ins Gespräch zu kommen. Er, der bei seinen zahlreichen Banküberfällen noch nie eine Waffe gebraucht hat, ist ein grossartiger Causeur. Eng aneinandergedrückt in der Dunkelheit des Kofferraums, sprechen die beiden über Kinofilme und träumen davon, wie es gewesen wäre, wenn sie sich unter anderen Umständen, beispielsweise bei einem Drink in einer Bar, kennengelernt hätten. Die Realität holt sie jedoch bald wieder ein. Foley flieht ohne Karen weiter, doch seine Gedanken bleiben bei ihr. Auch Karen hat's offenbar erwischt. Sie schafft es, von ihrem Vorgesetzten auf den Fall Foley angesetzt zu werden und folgt seiner Spur, zuerst nach Miami, dann weiter nach Detroit. Sie findet den Ausbrecher, doch statt ihn sofort hinter Schloss und Riegel zu bringen, beginnt sie eine Affäre mit ihm.



George Clooney
Ving Rhames


Jennifer Lopez

Soderbergh gelingt mit «Out of Sight» ein witziger Gangsterfilm. Die Charaktere sind hervorragend gezeichnet und bis in die Nebenfiguren ausgezeichnet besetzt. Nicht Handlung und Action stehen im Vordergrund, sondern ausgereifte Menschen und vorzügliche Dialoge. Allen voran die Zeichnung der Hauptfigur Jack Foley. Dieser Gauner braucht weder Pistolen noch Schrotflinten. Denn auf nichts kann er sich so präzise verlassen wie auf seinen Charme.

Das macht der Film schon in der brillanten Eröffnungssequenz klar. Einem spontanen Einfall folgend geht Foley in eine Bank, sieht beim Betreten, wie ein Geschäftsmann mit offenem Aktenkoffer mit einem Vertreter der Bank diskutiert. Dieses kleine Detail ausnutzend, geht Foley zum Schalter und informiert die Kassiererin, dass dieser Geschäftsmann sein Komplize sei. Wenn sie ihm nicht alles verfügbare Geld fein säuberlich einpacke, erschiesse sein Komplize den Bankangestellten. Als die Kassiererin zitternd die Dollarnoten bündelt, erkundigt sich Jack liebevoll bei ihr, ob es das erste Mal sei, dass sie überfallen werde.

Obwohl der Film eine Hollywood-Produktion ist mit einem für Soderbergh ungewohnt hohen Budget, ist es ihm gelungen, seinem Independent-Stil treu zu bleiben. Zu verdanken hat er das nicht zuletzt auch seinem Kameramann Elliot Davis, mit dem Soderbergh seit «King of the Hill» (1993) zusammenarbeitet. ■