

Kritik

Objekttyp: **Group**

Zeitschrift: **Zoom : Zeitschrift für Film**

Band (Jahr): **51 (1999)**

Heft 3

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Nutzungsbedingungen

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

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

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

Haftungsausschluss

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

The Hi-Lo Country

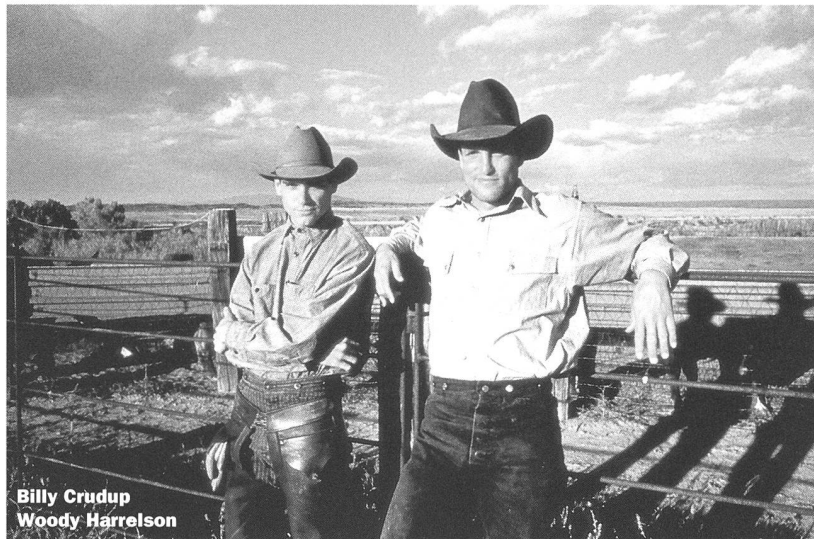
Regie: Stephen Frears
USA/GB 1998

Gerhart Waeger

Vom Schöpfer des brillant inszenierten Kostümfilms «Dangerous Liaisons» (1988) hätte man wohl kaum einen Western erwartet. Doch wer hätte dem Briten Stephen Frears, der sich mit seinen kleinen sozialkritischen Arbeiten «My Beautiful Laundrette» (1986), «Prick up Your Ears» und «Sammy and Rosie Get Laid» (beide 1987) als ein später Nachfahre des *free cinema* erwiesen hatte, seinerzeit eine so präziöse und aufwendige Beschwörung des 18. Jahrhunderts in Frankreich zugetraut? Frears, der seine Filmkarriere als Assistent von Karel Reisz begonnen hatte, versteht sich in erster Linie als ein vielseitiger Macher. «Ich genieße es, dass ich Filme über ganz unterschiedliche Kulturen machen kann», erklärt er heute.

Ein Blick auf seine Filme während des letzten Jahrzehnts zeigt, wie sehr Frears stets das Neue gesucht hat. Seit ihm in «Dangerous Liaisons» mit Glenn Close, Michelle Pfeiffer und John Malkovich eine so hervorragende Starbesetzung gelungen war, wurden ihm auch in dieser Beziehung kaum noch Grenzen gesetzt. Für «The Grifters» (1990), seinen Ausflug in die Thematik des amerikanischen *film noir*, konnte er John Cusack, Anjelica Huston und Annette Bening gewinnen, für seine Mediensatire «Hero» (1992) Dustin Hoffman, Geena Davis und Andy García, für «Mary Reilly» (1995), seine umstrittene Neuvariante der Geschichte um Doktor Jekyll und Mister Hyde, Julia Roberts und wiederum John Malkovich. Mit den in Irland spielenden Tragikomödien «The Snapper» (1993) und «The Van» (1996) kehrte Frears vorübergehend zu seinen sozialkritisch motivierten Ursprüngen zurück. Dass er mit der Adaptation des 1961 erschienenen Romans «The Hi-Lo Country» von Max Evans nun Gelegenheit erhielt, einen Western zu drehen, verdankt er Martin Scorsese und Barbara De Fina, die mit ihm bereits «The Grifters» produziert hatten.

Von der Thematik her ist «The Hi-Lo



Country» ein Spätwestern mit nostalgischem Einschlag. Mit der das Genre reflektierenden und zitierenden Form gibt Frears seiner neusten Arbeit postmoderne Züge: etwa dann, wenn die Kamera (Oliver Stapleton) genussvoll über die durch endlose Weiden getriebenen Viehherden schweift oder in der Totalen auf einem unverwechselbaren John-Ford-Himmel verweilt. «Mir war klar, dass ich keinen Film drehen konnte, dessen Schauplatz durch Schauspieler wie John Wayne und Regisseure wie Howard Hawks und John Ford über die Jahre hin zur Legende wurde, ohne diesen Tribut zu zollen», erklärte Frears. Und den wichtigsten Protagonisten seines Films, Big Boy Matson, nennt er «eine Art John-Wayne-Figur, die etwas moderner angelegt ist». Die modernen Züge werden diesem Cowboy mit Leib und Seele durch die wirtschaftlichen Verhältnisse, welche die Triebfeder der in den Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg spielenden Geschichte bilden, aufgezwungen. Durch das traditionelle Treiben des Viehs etwa – einem der Höhepunkte jedes klassischen Western – verlören die Rinder zuviel an Gewicht, weshalb es rentabler sei, sie auf Lastwagen zu transportieren, wird einmal gesagt. Das den Grossgrundbesitzern in die Hände spielende reine Profit-

denken ist es denn auch, das die Cowboys alter Schule in diesem Film schliesslich scheitern lässt. Das Motiv wird gleich zu Beginn schon aufgenommen: Als in einer Kneipe am Radio der Kriegseintritt der USA bekanntgegeben wird, meint einer der reichen Viehzüchter befriedigt, nun würden die Fleischpreise steigen.

Vordergründig hält sich die im Mittleren Westen angesiedelte Handlung an traditionelle Muster: Sie dreht sich um die Freundschaft zwischen dem Draufgänger Big Boy Matson (Woody Harrelson) und dem verschlossenen Einzelgänger Pete Calder (Billy Crudup), die beide die gleiche Frau, die mit den Männern herumtänzelnde Mona (Patricia Arquette), lieben. Pete wird zudem von der ebenfalls attraktiven Josepha (Penelope Cruz) geliebt. Eine ständige Bedrohung der freien Cowboys geht vom Grossgrundbesitzer Jim Ed Love (Sam Elliott) aus, für den Big Boys kleiner Bruder Little Boy (Cole Hauser) arbeitet, was zu heftigen Auseinandersetzungen zwischen den beiden Brüdern und am Ende zum Tode Big Boys führt. «The Hi-Lo Country» ist ein Western, der das Ende des Mythos vom «Wilden Westen» zum Thema hat, mit diesem Mythos jedoch seine schönsten Episoden schmückt. ■

The Thin Red Line

Regie: Terrence Malick
USA 1998

Michael Lang

Nach Steven Spielberg mit «Saving Private Ryan» (ZOOM 10/98) hat nun auch der amerikanische Regisseur Terrence Malick ein dreistündiges Filmepos geschaffen, das eine militärische Mission amerikanischer Bodentruppen im Zweiten Weltkrieg zum Thema hat. Spielberg fand seinen Stoff im Umfeld der alliierten Invasion 1944 an den Küsten der Normandie, Malick 1942 auf der Insel Guadalcanal im Pazifik, dem grössten Eiland der ehemaligen britischen Salomon-Gruppe. In einer Gegend von exotischer Schönheit erhalten Elitesoldaten der sogenannten «Charly Company» den Auftrag, eine Hügelkette von japanischen Besatzern zu säubern und damit einen strategisch angeblich wichtigen Brückenkopf des Gegners zu liquidieren. Anders als in «Saving Private Ryan» kommt es erst nach einem gespenstischen Marsch durch fast menschenleere Dschungel und Savannen zum Feindkontakt.

Malick geht es nicht um die Rekonstruktion authentischer Begebenheiten; sein Drehbuch basiert auf dem 1962 erschienenen Roman «The Thin Red Line» des im Pazifik schwer verwundeten US-Autors James Jones (1921 – 1977); dessen erster Band einer Buchtrilogie über den Krieg, «From Here to Eternity», wurde übrigens 1953 von Fred Zinnemann magistral verfilmt (und «The Thin Red Line» wurde bereits 1964 von Andrew Marton auf die Leinwand gebracht). Bisher hat Malick erst zwei Filme gedreht: «Badlands» (1973) und «Days of Heaven» (1978), im Mittelwesten spielende cineastische Kleinode von phantastischer Bildkraft. Zwanzig Jahre sind seit seinem letzten Werk vergangen (vgl. Seite 12).

Spielberg setzte in «Saving Private Ryan» auf die klassische lineare Erzähltechnik mit wenigen ausgeprägten Charakteren, derweil Malick offensichtlich

darauf abzielt, beim Zuschauer Irritation auszulösen. Sein fragmentarischer Plot ergibt zum Schluss nur ein unfertiges Puzzle, das der Soldat Witt (Jim Caviezel) als Leitfigur durchmisst. Er ist ein Idealist, der sich unerlaubt von der Truppe entfernt, aufgegriffen und zu seiner Einheit zurückgeschickt wird. Und er ist ein moderner Candide im Kampfanzug, hin-



eingeworfen in eine pervertierte Welt.

«The Thin Red Line» ist eine kühne Kombination von extrem naturalistischer Darstellung über das Hundeleben und elende Sterben von Soldaten, aber auch ein faszinierender Trip in die metaphysische, gar mythologisch verbrämte Sphäre einer Männerclique bar aller Vernunft. Die Bilder von Kameramann John Toll («Braveheart») sind exzellent, in Off-Kommentaren wird ergänzend über die Existenz philosophiert, und in emotional stimmigen Rückblenden wird eine verklärte heimatliche Idylle beschworen. Malick hat eine Fülle von Material verar-

beitet und erweist sich als besessener Filmgestalter. Einer ausgeklügelten Dramaturgie folgend setzt er mit trügerisch lichtdurchfluteten oder mystisch vernebelten Landschaften traum- und alptraumhafte Akzente. Und immer wieder symbolstarke Aufnahmen von Vögeln, Echsen, Schlangen oder – zu Beginn – einem Krokodil, das in quälender Langsamkeit ins brackige Flusswasser abtaucht; ein grandioses Leitmotiv für den ganzen Film.

Zu spüren ist die gestalterische Verwandtschaft des Autors mit dem japanischen Regiekaiser Akira Kurosawa («Kagemusha», 1980) oder sein Interesse an Vietnam-Kriegsdramen wie Francis Ford Coppolas «Apocalypse Now» (1979), Adrian Lynes «Jacob's Ladder» (1990) oder Michael Ciminos «The Deer Hunter» (1978). Doch Malick pflegt eine eigene Handschrift, und es gelingt ihm gut, den filmisch unzeigbaren Wahnsinn des Krieges wenigstens ahnbar zu machen. Auch darum, weil er die gängigen Klischees des Kriegsfilmgenres einsetzt, sie aber immer wieder bricht. Im Zentrum dreht sich alles um den zur Kriegsmaschine vergewaltigten Soldaten in einer Natur, die ungeachtet aller Schönheit den Zwang zum Töten

in sich birgt. Zuweilen erreichen Malicks Szenen grandioses Format: Einmal ist zu sehen, wie vom Kampf erschöpfte GIs ihren japanischen Kriegsgefangenen gegenüberstehen, die zwischen Apathie und Hysterie pendeln; eine bizarre Momentaufnahme über Todesangst und kollektiven Seelenschmerz.

Solche Fresken weiss Malick sensibel zu inszenieren, etwas, was ihm in Bezug auf die Charakterisierung seiner Figuren nicht durchgehend gelingt, obwohl ein illustres Ensemble hier einiges durch engagierten Einsatz wettmacht. Hervorzuheben: Sean Penn als zynischer, kontemplativer First



Sergeant; Nick Nolte als frustrierter Lieutenant Colonel, der sich damit brüstet, Homer gelesen zu haben, im ersten kriegesischen Ernstfall seiner Karriere aber zum lächerlichen Haudrauf wird, der für Verdienstmedaillen die besten Leute opfert (Nolte wirkt wie eine Karikatur von Ro-

bert Duvalls Lt. Colonel Kilgor in «Apocalypse Now»). Famos ist auch Elias Koteas als Offizier fernab von Kadavergehorsam. Er verweigert einen abstrusen Angriffsbefehl, verliert sofort sein Kommando und wird hoch dekoriert versetzt. Diese Episode sagt mehr über die moralische

Obszönität stur angewandter hierarchischer Strukturen und die Schizophrenie des Kriegsführens aus als jede hyperrealistisch choreografierte Schlachtszene. Kaum profilieren können sich hochkarätige Nebendarsteller wie John Travolta, Woody Harrelson oder George Clooney: Sie haben mit ihren Kürzestauftritten nie die Chance, ihren Rollen Tiefenschärfe zu verleihen.

«The Thin Red Line» (Der Titel verweist auf die amerikanische Redensart «Vernunft und Wahnsinn sind nur getrennt durch eine rote Linie») hat enorme Sogwirkung, besticht formal als verwegene Mixtur aus Monumentalgemälde, Kammer- und Naturschauspiel. Malick hatte den Mut, auf dem schmalen künstlerischen Grat zwischen Geniestreich und Absturz zu balancieren. Sein Wagnis – selten genug im amerikanischen Kino – hat sich gelohnt. Wenn «Saving Private Ryan» ein grosser patriotischer Kriegsfilm ist, dann ist «The Thin Red Line» ein grosser Film über den Krieg, von unten gesehen, wo auch die Sieger immer Verlierer sind. ■

Inserat

Chat mit Robert Frank
<http://www.zoom.ch>

am Donnerstag, 22. April '99 von 16.30 bis 17.00 Uhr

Eine Gemeinschaftsproduktion von ZOOM und VISIONS DU REEL

auf www.zoom.ch

EDWARD NORTON
EDWARD FURLONG

AMERICAN HISTORY X

United by hate, divided by truth.

NEW LINE CINEMA PRESENTS A TURMAN-MORRISSEY COMPANY PRODUCTION A TONY KAYE FILM
 EDWARD NORTON EDWARD FURLONG "AMERICAN HISTORY X" FARUZA BALK STACY KEACH ELLIOTT GOULD
 WITH AVERY BROOKS AND SEVERELY D'ANGELO MUSIC BY VALERIE MCCAFFREY COSTUME DESIGNER FRANKIE DUKLEY EDITOR DOUG HALL
 PRODUCED BY JON HESS DAVID MCKENNA WRITTEN BY JERRY GREENBERG, A.C.E. ALAN HEIM, A.C.E. DIRECTED BY JON GARY STEELE PRODUCED BY TONY KAYE
 EXECUTIVE PRODUCERS MICHAEL DELUCA BRIAN WITTEN PRODUCED BY LAWRENCE TURMAN STEVE TISCH BILL CARRARO KEARIE PEAK
 PRODUCED BY DAVID MCKENNA PRODUCED BY JOHN MORRISSEY PRODUCED BY TONY KAYE

www.kulturinfo.ch/Kino/Review/historyx/ **rialto film**

Pleasantville

Regie: Gary Ross
USA 1998

Michel Bodmer

David (Tobey Maguire), ein typischer Halbwüchsiger der neunziger Jahre, hat's nicht leicht: Seine Eltern sind getrennt; Mama macht sich mit jüngeren Liebhabern unglücklich; in der Zukunft dräuen Seuchen, Ozonloch und Arbeitslosigkeit, und die Mädchen ignorieren ihn. Kein Wunder, sucht David Trost in der *fifties*-Fernsehserie «Pleasantville», deren heile Kleinstadt-Welt «randvoll mit Familienwerten» ist: Da weiss Vater George (William H. Macy) immer Rat, und Mama Betty (Joan Allen) sorgt stets für einen üppig gedeckten Tisch. Davids Schwester Jennifer (Reese Witherspoon) ist die altmodische *sitcom* ein Graus; sie schaut lieber MTV und macht mit strammen Jungs rum. Eines Nachts dreht ein kauziger TV-Monteur David und Jennifer eine verhexte Fernsteuerung an, welche die beiden Kids in die fiktionale Schwarzweiss-Welt von «Pleasantville» hineinkatapultiert. Auf dieses Wunder reagieren die Geschwister grundverschieden: David will sich im friedlichen Pleasantville als Georges und Bettys Sohn Bud integrieren, bis sie vom dämonischen Monteur erlöst werden; Jennifer jedoch fühlt sich als braves Töchterchen Mary Sue beengt und lebt bald ihre Neigungen aus. Indem sie die Jungs an der High School mit Sex und Leidenschaft bekannt macht, löst Jennifer im fiktionalen Universum Pleasantvilles eine Revolution aus: Farbe dringt ein und wirft die Bürger aus ihren geordneten Bahnen.

Gary Ross, Drehbuchautor der capraesken Rollentausch-Komödien «Big» (1998) und «Dave» (1993), holt mit seinem Regiedebüt «Pleasantville» weiter aus. Er kehrt das Prinzip von «The Wizard of Oz» (1939) um und schickt Menschen aus den bunten, aber kaputten Neunzigern in eine schwarzweisse TV-Idealisierung der fünfziger Jahre. Da ist das Wetter immer schön, jeder Basketball geht ins Netz, es gibt weder Doppelbetten noch Klos, Lärm, Zweifel oder Ungewissheit. Die *fifties*-Figuren, erstmals mit



Emotionen und Ideen konfrontiert, reagieren teils panisch, teils ekstatisch, und es kommt zu einer Spaltung der Gemeinschaft: Konservative stehen gegen Progressive; bald werden «Farbige» ausgestossen und die Bibliothek als Brutstätte des Geistes in Brand gesteckt.

Pleasantville ist wie Seahaven in «The Truman Show» (ZOOM 11/98) eine fiktionale amerikanische Idylle, die zur Flucht aus der rauen Realität einlädt. Wie Truman müssen auch David/Bud und die Bürger des sterilen Pleasantville ihren künstlich begrenzten Horizont erweitern, denn nur das Wagnis, Unglück zu riskieren, führt zum wahren Glück. (Jennifer dagegen besinnt sich auf traditionelle Werte und geht schliesslich ans College.) Doch während Peter Weirs Satire die Medien aufs Korn nimmt, gilt Ross' Sorge der Wirklichkeitswahrnehmung. Indem er seinen Landsleuten die geistige und sinnliche Armut der vermeintlichen Utopie von gestern vorführt, will er den Gegenwartsgeschädigten die Furcht vor der Freiheit nehmen. Die von Ross anvisierte Weltanschauung mutet taoistisch an: «Wie kann man wissen, was Schönheit ist, wenn man ihr Gegenteil nicht kennt? Wie kann man wissen, was man wirklich liebt, wenn man nie Gefahr

läuft, es zu verlieren? Die Menschen von Pleasantville stellen fest, dass sie, wenn sie die Augen öffnen und die grössten Genüsse des Lebens erkennen, zugleich seine Absurditäten, Qualen und Schrecken auf sich nehmen. Das gehört alles zum Leben, und man kann nicht wählen, was einem passt» (Presseheft).

«Pleasantville» beeindruckt mit einer sorgfältigen Gestaltung von Fifties-Stereotypen, die allmählich aufgebrochen werden, was die guten Darsteller nachvollziehbar machen. Das Einfließen von Farbe in die Schwarzweiss-Welt der klaren Verhältnisse (*production design*: Jeanine Oppewall) wird subtil und gekonnt umgesetzt, und Randy Newmans Soundtrack infiltriert den orchestralen Schmalz allmählich mit Rock'n'Roll und Jazz. Ross übernimmt sich da, wo er die Rassismus-Thematik anreiss, ohne sie wirklich durchzuziehen, und als Folge seiner Vermengung der realen und der fiktiven 50er Jahre gibt es noch andere Logik-Löcher. Als Denkanstoss für Reaktionäre jedoch, die sich nach angeblich besseren Zeiten zurücksehnen, und als Weckruf für jene, die vor lauter «angenehmem» Mittelmaass und Ordnung das Leben verpassen (Pleasantville liegt auch in der Schweiz) vermag sein Film allemal zu überzeugen. ■

Happiness

Regie: Todd Solondz
USA 1998

Dominik Slappnig

«Happiness» liest sich wie ein Manifest gegen die heile Welt der Familienserien am TV oder die romantischen Komödien von Hollywood. Es ist eine schwarze Satire über die Suche dreier Schwestern nach dem persönlichen Glück. Doch statt dessen finden sie Einsamkeit und erschreckende menschliche Tragödien und Abgründe. Da ist Joy (Jane Adams), die sich gleich zu Beginn des Films von ihrem Freund trennt und einen neuen Job als Sprachlehrerin für Ausländer annimmt. Da ist Helen (Lara Flynn Boyle), die erfolgreiche und schöne Buchautorin, die von ihrem Nachbarn telefonisch sexuell belästigt wird. Und da ist Trish (Cynthia Stevenson), die sich vor macht, zusammen mit ihrem Mann und ihren drei Kindern ein rundum glückliches Familienleben zu führen. Doch ihr Mann, Bill (Dylan Baker), ein angesehener Psychiater und liebender Vater, missbraucht im Geheimen die Freunde seines 11jährigen Sohnes sexuell.

Solondz hat, wie bei «Welcome to the Dollhouse» (1995), in dem er die schreckliche Kindheit eines 11jährigen Mädchens voller Witz und Ironie beschrieb, auch das Drehbuch für diesen Film selber geschrieben. Dabei überbietet er sogar die Virtuosität der Dialoge, die schon «Welcome to the Dollhouse» zu einem grossen

Vergnügen gemacht hat. «Happiness» spielt mit einer atemberaubenden Mischung aus Humor und Horror, ein Hochseilakt, bei dem der Film jederzeit abstürzen könnte, es aber bis zum Schluss nie tut. Denn da gibt es Szenen, die, ohne explizit zu werden, fast zu schmerzhaft sind, um sie überhaupt auszuhalten. Dennoch ertappt man sich dabei, wie man immer wieder befreiend loslacht. Solondz schafft es sogar, den Film mit einem sagenhaften und berührenden Ende aufzulösen. Ein Geniestreich, den ihm so leicht kein anderer Regisseur aus der Independent-Szene nachmacht.

Allerdings hat Solondz' ungeschminkter Blick auf die düstere Realität auch seinen Preis. Dem kleineren US-Verleiher October, der den Film für die USA herausbringen wollte, wurde dies vom Mutterhaus Universal verboten. Der Grund war, dass Solondz eine denkwürdige Schlüsselzene, die den Verantwortlichen von Universal zu weit gegangen war, nicht aus dem Film entfernen wollte. Es ist die tief ergreifende Aussprache zwischen dem pädophilen Psychiater Bill und seinem Sohn Billy (Rufus Read). Darin fragt Billy, ob es stimme, dass der Vater zwei von seinen Schulkollegen sexuell missbraucht habe. Als der Vater die Taten gesteht, bricht das Gespräch nicht etwa ab, sondern der kleine



Philip Seymour Hoffman
Lara Flynn Boyle

Billy fragt weiter. Er will von seinem Vater haarklein wissen, was er dabei gefühlt habe, und ob er auch ihn je missbraucht habe. Die ehrlichen Antworten Bills und die bohrenden Fragen Billys lassen dabei eine an Eindringlichkeit kaum zu übertreffende Szene entstehen.

Beim Interview fragte ich Solondz, ob er denke, Billy könne die Offenheit seines Vaters überhaupt verkraften? «Ich weiss nicht, wie viel Billy wirklich versteht von dem, was ihm der Vater sagt. Vollständig wird er erst später realisieren, was sein Vater getan hat. Aber er versteht den Schmerz seines Vaters. Er versteht, dass etwas Schreckliches geschehen ist, und dass sein Vater nun ein zerstörter Mann ist».

Solondz schafft es, dass seine Charaktere nicht jeweils bei der halben Wahrheit stehen bleiben, sondern miraculöserweise auch die andere, oft verborgene Hälfte formulieren. Diese Hälfte ist jene, die man im wirklichen Leben eigentlich noch hätte nachschieben wollen und es dann doch nie tut. Diese einzigartige Qualität Solondz-scher Drehbuchfinesse erhebt «Happiness» zu einem Meisterwerk und gibt dem Film fast etwas Irreales. ■

Ein Porträt zu Todd Solondz lesen Sie auf Seite 10.



Rufus Read
Dylan Baker

Un soir après la guerre

Regie: Rithy Panh

F/CH/B/Kambodscha 1998

Christoph Rácz

Die Bilder der Natur wirken beinahe idyllisch. Der ruhig daliegende Fluss, auf dem das Boot langsam dahingleitet. Der tiefgrün leuchtende Wald, in den die Häuser des Dorfes locker eingebettet sind. Es ist, als wollte der kambodschanische Regisseur Rithy Panh mit diesen Aufnahmen die seelischen Kriegsverletzungen abmildern, von welchen er in seinem neuen Spielfilm «Un soir après la guerre» erzählt. Dass das Leben im Einklang mit der Natur und abhängig von ihrem Rhythmus schön, aber gar nicht idyllisch, sondern vor allem hart ist, hat er bereits in seinem ersten Spielfilm «Neak srê» (Das Reisfeld, 1994) eindrücklich dargestellt.

Die Härte, die bedrohliche Stimmung, die die ersten Einstellungen von «Un soir après la guerre» ausstrahlen, haben nun nicht mit der Natur selbst zu tun, sondern mit den Gefahren, die der Mensch verursacht: Langsam rollt ein Zug auf einer geraden Strecke über von Bäumen und Büschen durchsetztes Ackerland. Eine ruhige weibliche Stimme erzählt ihre Erinnerungen, beginnend mit dem Tag, als der 28 Jahre alte Soldat Savannah (Narith Roeun) nach Phnom Penh fährt, dabei zusammen mit zwei Kameraden und einer Gruppe von Bauern auf dem Wagen jener sitzt, die nichts mehr zu verlieren haben, auf den vordersten Wagen, die beim Auffahren auf eine Mine oder bei einem Angriff aus dem Unterholz zuerst in die Luft fliegen würden. Als die Sprecherin pausiert, wirkt durch die plötzlich entstandene, nur vom Räderquietschen unterbrochene Stille der Zug wie ein Geisterfahrzeug, die Ruhe totenstill.

Die Mischung aus Realität und unwirklicher Stimmung durchzieht den Film bis zum Ende. Sie passt zur Situation Kambodschas im Jahre 1992, in dem der vertriebene Prinz Norodom Sihanouk zurückkehrte und die UNO-Truppen ihr Mandat zur Befriedung des kriegsgeplagten Landes und zur Vorbereitung

freier Wahlen angetreten haben. Nach vier Jahren Kriegsdienst kommt Savannah in der Hauptstadt an, als das Land in die radikale Umbruchphase von Krieg und kommunistischer Planwirtschaft in ein ultra-kapitalistisches Gesellschaftssystem geworfen wird.

Savannah bekommt dies zu spüren, als bereits am ersten Abend der Rest seines kläglichen Abschiedssolds nicht einmal mehr für ein Kinobillet reicht. Eine junge Frau hilft ihm aus, als «Beitrag an einen zurückgekehrten Soldaten», sagt sie lächelnd im Weggehen. Mit dieser Geste, in welcher der Regisseur seine Liebe fürs Kino ausdrückt, lässt er auch die Liebesgeschichte seines Films beginnen. Doch

die Fortsetzung ist zunächst schmerzhaft. Als Savannah in der Barfrau Srey Poeuv (Chea Lyda Chan) die Frau aus dem Kino wieder erkennt, verhält er sich eben wie einer, der gelernt hat, dass Mann mit Härte und Autorität zum Ziel kommt.

Obwohl die Spuren der Gewalt, die Kambodscha während über 20 Jahren im Griff hielt, im Innern der Menschen und an ihrem Äussern ablesbar sind, handelt Rithy Panhs Film glaubhaft von der Hoffnung. Es gelingt ihm, eine überzeugende Liebesgeschichte zu erzählen, die zahlreiche parabelhafte Momente enthält: Da sind die drei zurückkehrenden Soldaten Savannah, Maly (Ratha Keo) und Phâl (Sovannak Mol), die exemplarisch unter-

«Wenn man die Geschichte nicht kennt, bleibt man ohne Identität»

Gespräch mit dem kambodschanischen Regisseur Rithy Panh.

Christoph Rácz

Geboren 1964 in Phnom Penh, wurde Rithy Panh als Elfjähriger in einem «Umerziehungslager» der Roten Khmer interniert. Er konnte 1979 fliehen und gelangte über Thailand nach Frankreich, wo er Film studierte. Seit 1988 drehte er mehrere preisgekrönte Dokumentar- und zwei Spielfilme.

«Un soir après la guerre» spielt in Phnom Penh. Welche Bedeutung hat dieser Handlungsort für Sie?

Mein erster Spielfilm «Neak srê» spielte in einem bäuerlichen Milieu. In meinem neuen Film wollte ich die Welt ökonomischer Gewalt zeigen, die sich besonders in der Stadt manifestiert. Mit der Rückkehr des jungen Soldaten, der zu einer

geopferten Generation gehört – er wurde geboren mit dem Krieg, hat nie etwas anderes gekannt als den Krieg – stelle ich die Frage, wie man leben, das Gefühl der Liebe wiederfinden, seine Würde bewahren kann.

Sie erzählen die Geschichte als grosse Rückblende aus der Perspektive der weiblichen Hauptfigur. Welche Absicht verfolgten Sie mit dieser Rahmenerzählung?

In diesem Konzept stecken drei Ideen: Zunächst wurde ich inspiriert von einem jungen Soldaten, den ich bei den Dreharbeiten zu meinem Dokumentarfilm «Cambodge, entre guerre et paix» (1992) kennenlernte. Zweitens ging es um die Erinnerung, die diese Generation



Narith Roeun

schiedliche Haltungen gegenüber dem Erlittenen und damit der Zukunft gegenüber einnehmen. Der Verkauf des Körpers, der Savannah, den Soldaten und Boxer, und Srey Poeuv, die Prostituierte, miteinander verbindet, steht – wie auch

der Wahnsinn von Srey Poeuvs Mutter – für den Zustand des Landes.

Die Elemente für seine Geschichte nahm der Regisseur während Dreharbeiten in seinem «Hauptberuf», als Dokumentarfilmer auf. Er verband die in reali-

stischen Bildern umgesetzten Szenen zu einem langsamen ruhigen Erzählfluss. Immer wieder schwenkt die Kamera, verschafft Überblicke im Chaos oder vertieft sich in die Züge einer Person in Bewegung, zögert den Moment hinaus, da sich enthüllt, wohin ihr Blick sich gerichtet hat und nutzt die Spannungssteigerung zur Psychologisierung.

Zwecks Konzentration aufs Wesentliche hat der Regisseur den Film in eine Rahmenhandlung gebettet, welche die Geschichte von Savannah und Srey Poeuv als grosse Rückblende erzählt. Spätestens in der ersten Barszene wird klar, dass Srey Poeuv die junge Frau ist, die sich an den Beginn dieser Liebesbeziehung erinnert. So schafft der Film Raum, um in der inneren Veränderung von Savannah und Srey Poeuv einen Befreiungsakt miterleben zu lassen, der beharrlich den gewalttätigen Zeitumständen trotzt und damit ein Zeichen der Hoffnung setzt. ■

wiedergewinnt, und drittens wollte ich sichtbar machen, dass für die Erinnerungsarbeit eine zeitliche Distanz nötig ist. Daher blickt Srey Poeuv vier Jahre später auf die Ereignisse von 1992 zurück. Übrigens habe ich auch die Figur der Srey Poeuv Frauen nachgestaltet, die mir ihr Leben erzählt haben.

Durch Gewalt sind beide Hauptfiguren tief verletzt – und dennoch beide zu tiefen Gefühlen fähig. Ein Widerspruch?

Beider Biografien wurden durch den Krieg zerstört. Beide verkauften ihren Körper, er als Soldat, sie als Prostituierte. Beide wissen zu wenig über einen liebevollen Umgang miteinander. Aber beide lernen Schritt um Schritt. Sie können ihre durch Gewalt bloss verschüttete sensible Seite öffnen. Aber er, Savannah, bleibt trotzdem im Zirkel der Gewalt.

Frauen verkörpern in Ihren Filmen Hoffnung. Aber in Ihren beiden Spielfilmen wird eine Mutter wahnsinnig, wobei beide Rollen von der gleichen Schauspielerin verkörpert werden.

Dass es Mütter sind, ist bedeutsam, denn beide Frauen sind sehr stark und sie sind auch nicht verrückt im patholo-

gischen Wortsinn, sondern an Leid und Schmerz irre geworden. Gewalt und Krieg entstehen immer aus der Angst. Pol Pot hat sich die Angst der Bevölkerung vor den grausamen Bombenangriffen der Amerikaner zu Nutze gemacht und sein eigenes Regime ebenfalls auf Angst aufgebaut. Die Gewalt in der kambodschanischen Gesellschaft ist deshalb so stark, weil die Strukturen der Familie und die kulturellen Traditionen grösstenteils zerstört wurden. Man darf nicht vergessen, dass 90 Prozent der Intellektuellen in Kambodscha dem Terror der Roten Khmer zum Opfer fielen.

Steht damit die kommerzielle Barmusik, die in die Handlung eingebettet ist, als Beispiel für die Zerstörung traditioneller Kultur?

Zumindest einige traditionelle Lieder können die Musiker – wenn auch kommerzialisiert – noch spielen, und auch Savannah erinnert sich dunkel an die Tanzschritte, die zu einigen Tänzen gehören.

Es gibt einiges an Pessimismus in Ihrem Film.

Natürlich, mein Ziel war ja, einen ehrli-

chen Film zu drehen. Zudem ist es schon ein deutliches Zeichen von Hoffnung, dass die Schauspieler und Schauspielerinnen in meinem Film mitmachen. Die meisten haben zum ersten Mal einen Film gedreht. Einige haben schon Theater gespielt. Für mich bedeutet dieser Film eine Art Raum zur kollektiven Reflexion über die Lage der Nation. Ich habe ständig mit den Darstellern über den Realitätsgehalt der Szenen gesprochen.

Sie versuchen, einen Anstoss für Vergangenheitsbewältigung zu bieten?

Wenn man die Geschichte nicht kennt, bleibt man ohne Identität. Man kann sich nicht der Zukunft widmen, wenn man nicht auch «im Buch der Geschichte» die Seiten der Vergangenheit beschrieben hat.

An welchem Projekt werden Sie als Nächstes arbeiten?

Ich werde sicher wieder einen Dokumentarfilm drehen. Das lehrt, Filme als Dienst an anderen zu drehen. Zudem nährt das Dokumentarische auch die Fiktion. Eigentlich ging und gehe ich immer vom Dokumentarischen aus, wenn ich einen Spielfilm drehe. ■

La guerre dans le Haut Pays

Regie: Francis Reusser
Schweiz/Frankreich/Belgien 1998

Pierre Lachat

Helvetische Revolutionen enden zwar selten unblutig, aber sie arten trotzdem gern zur Burleske aus. Gewiss, ein Umsturz lässt sich nie restlos ausschliessen, aber auf den Kopf kommt auch im Erfolgsfall gar nichts zu stehen. Charles Ferdinand Ramuz erzählte 1915 in «La guerre dans le Haut Pays» von einer Stippvisite, die das aufrührerische Europa des späten 18. Jahrhunderts den Ormonts abstattete. So heissen jene Täler, die sich zu den Übergängen des Col des Mosses und des Col du Pillon hinauf verzweigen. Die Bergler zögern noch, sich aus der Herrschaft der gnädigen Herren von Bern zu lösen, um den gefährlichen fremden Ideen von Rousseau und Voltaire nachzuleben. Denn anders als in den Elendsquartieren von Paris braucht hier keiner zu hungern.

Franzosen, verstärkt durch Hilfswillige aus dem Unterland der Waadt, brechen den Widerstand binnen Tagen. Auf beiden Seiten fallen ein paar Schüsse und ein paar Kämpfer. Im Übrigen betragen die greifbaren Resultate des Feldzugs null. Mit dem Frühling ist die Revolution nur noch eine Erinnerung, wie eine verfrühte Milde im Winter, über die es noch einmal hingeschneit hat. Siegreich ist allein der

Tod, heisst es einmal, und einen Zuwachs verzeichnen bloss die Friedhöfe.

Ramuz ist einer der meistgelesenen Schweizer Erzähler und auch einer der meistverfilmten (vergleichbar Jeremias Gotthelf in der Deutschschweiz). Seit den frühen Zeiten des Tonfilms, als «Rapt» (1933) von Dimitri Kirsanoff entstand (nach «La séparation des races»), hat die Romandie ein gutes Dutzend Adaptationen hervorgebracht. Zu dieser langen Folge hat Francis Reusser 1984 den spektakulären «Derborence» beigesteuert. Jetzt doppelt er sehr ähnlich mit «La guerre dans le Haut Pays» nach.

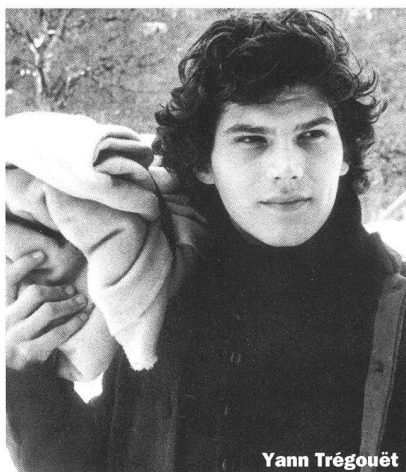
Der Griff nach den Stoffen des Erzählers vom Genfersee verrät ausser Verehrung immer auch Dankbarkeit, nämlich dafür, dass er so oft aus der Stoffverlegenheit geholfen hat. Das galt selbst für die besten Beispiele wie «Farinet» (1938) von Max Haufler oder «Jean-Luc persécuté» (1965) von Claude Goretta. Heute gilt es um so nachhaltiger, als Reusser inzwischen eine gewisse träge Lustlosigkeit an Ramuz durchblicken lässt. Durchaus absichtlich lässt der Regisseur die effektiven Scharmützel zwischen Unter- und Oberländern zur Provinzposse geraten, Blutvergiessen inklusive, aber mit Requisiten

und Kostümen auf das Kärghlichste bestückt. Der Verdacht, beim Drehen hätten wechselnd beide Seiten aus ein und denselben elf Museumsmusketen geschossen, drängt sich auf.

Die unerwartete Wirkung der Kampfszenen hebt so vieles andere wieder auf, was ernst gemeint scheint und was im Übrigen Ramuz fast durchgehend korrekt, an einzelnen Stellen sogar mit Feingefühl umsetzt. Unter argen Ironisierungsdruck gerät fast die ganze Fabel vom jungen David (Yann Trégouët), der sich dem konservativen Vater widersetzt, überläuft und tödlich getroffen wird. Der Held stirbt als unnötiges Opfer einer unnötigen Übung, was seine Geliebte Julie (Marion Cotillard) konsequenterweise in den Wahnsinn treibt. So verharret Reusser unentschieden zwischen Pflichtübung, Trauerspiel und Parodie. Wie oft in derlei Fällen ist auch die ungewollte Komik da und dort nicht mehr weit.

Zusammen mit Jean-Claude Carrière, dem renommierten Szenaristen Buñuels, Godards, Malles, Wajdas und Oshimas, hat Reusser ein Drehbuch verfasst, das den Gang der Erzählung ökonomisch und zielstrebig vorantreibt, um nicht zu sagen den Stoff mechanisch abarbeitet. Trampeln viele Kostümfilme schwerfällig einher, hastet dieser fast zu eilig seiner Auflösung entgegen (eine Seltenheit), doch eben ohne je wirklich in Fluss zu kommen. Mehr noch als die mehrdeutige Lektüre der Vorlage ist es diese etwas ungeduldige erzählerische Routiniertheit, das nervöse Gleichmass der Auf- und Abtritte, die den Mangel an Motivation und damit an Eingebung verrät.

Denn da hat wohl kaum die Zeit gefehlt zum Innehalten, sondern da hat es keiner für nötig befunden, sie sich zu nehmen. Bringen wir es hinter uns, in diesem Zeichen hat sich das Ganze offenbar vollzogen. ■



Yann Trégouët



Marion Cotillard

American History X

Regie: Tony Kaye
USA 1998

Christoph Rácz

Heute ist der Tag, an dem Derek Vinyard (Edward Norton) aus dem Zuchthaus entlassen wird. Drei Jahre hat er abgesessen, weil er vor dem Haus seiner Familie zwei junge schwarze Männer umbrachte, die das Auto seines Vaters stehlen wollten. Sein Bruder, der damals 13jährige Danny (Edward Furlong), hatte die ganze Tat mit angesehen.

Derek hat nicht in Notwehr gehandelt. Seine brutale Selbstjustiz war von Hass und Rassismus geprägt. Derek ist ein Skinhead. Um seine Oberarme hat er Stacheldraht tätowiert, und auf der Haut über seinem Herzen prangt ein fettes, schwarzes Hakenkreuz. Auch Dannys Schädel ist kahlgeschoren, denn der Bruder ist sein grosses Vorbild. Er eifert ihm auch in der Schule nach: Für einen Aufsatz über die Publikation einer historischen Figur, die sich für Bürgerrechte eingesetzt hatte, wählte er Adolf Hitlers «Mein Kampf» ...

Ein Film über rechtsradikale Jugendliche – das ist im Hollywood-Kino selten. Zwar finden sich zahlreiche Filme über Jugendgewalt, Strassengangs und Bandenkriege in schwarzen Ghettos. Aber die Auseinandersetzung mit Skinheads als Thema? Der 28 Jahre junge amerikanische Drehbuchautor David McKenna hat sich an das Thema gewagt und im Briten Tony Kaye einen interessierten Regisseur gefunden. Für beide ist es der erste Kinofilm. Und das Resultat gibt in mancherlei Hinsicht zu denken.

Kaye inszeniert die Geschichte als Spiel der Erinnerung. Analog zum Wechsel der Zeitebenen wird auch die Farbgebung konsequent geändert: Farbe für die Szenen im Hier und Jetzt, Schwarzweiss für die Erinnerungen, die Danny am Tag der Haftentlassung von Derek beschäftigen und die sein Leben verändern werden. Anlass für erste Rückblicke in Dan-

nys Vergangenheit ist ein Ultimatum seines (schwarzen) Geschichtslehrers Bob Sweeney (Avery Brooks), der für den nächsten Tag einen neuen Aufsatz verlangt – über Dannys eigenen Bruder.

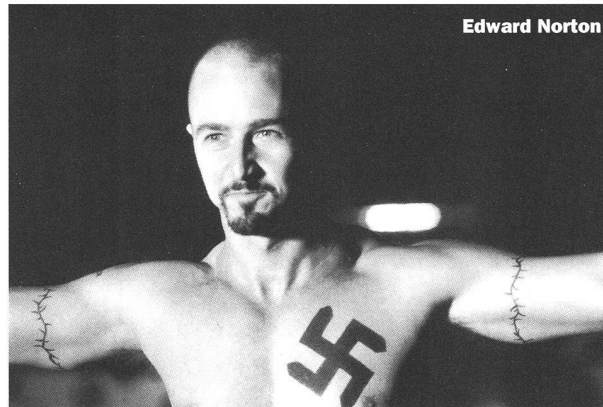
Kaye und McKenna betreiben keine Schwarzweiss-Malerei. Zwar sind einige Figuren durchaus eindeutig, der dicke Neonazi Seth (Ethan Suplee) sogar kli-

nicht ganz im Griff. Die letzte Einstellung in Dereks gewalttätiger Auftrittsszene beispielsweise verstört durch die Zeitlupe, durch die der Neonazi beinahe in Heldenpose präsentiert wird. Ebenso wirken die «faszinierenden» Aufnahmen eines Schwarz-gegen-Weiss-Basketball-Spiels um die Revier-«Rechte» an einem Spielplatz, das die Weissen gewinnen.

Die Auseinandersetzungen erhalten breiten Raum. Derek redet sich mit einem Pauschalangriff am Mittagstisch gegen Sozialstaat, Schwarze und Juden derart in Rage, beschimpft einen Verfehrer seiner Mutter (Beverly D'Angelo), den jüdischen Lehrer Murray (Elliott Gould), aufs Übelste und greift gar Mutter und Schwester (Jennifer Lien) tödlich an, sodass sein Verhalten seine intellektuelle Hilflosigkeit

und seinen gedanklichen Schematismus selbst entlarven. Dennoch überrascht, wie schwach – ausser Sweeney – die Vertreter von Toleranz, Gleichberechtigung und interkultureller Verständigung in ihren Argumenten wirken, während die Auslöser für Dereks abstruse Theorien, die tatsächlich existierenden Probleme mit Strassengangs und Kriminalität, relativ ausführlich abgebildet werden.

Ihr Hauptgewicht legen Autor und Regisseur nicht auf die Argumente, auch nicht auf die Erklärungsversuche für das Abgleiten der beiden Brüder. Herzstück des Films und gleichzeitig sein heikelster Punkt ist der Wandel, den Derek durchmacht, und den sie geschickt inszenieren, indem sie ihn mit einem jungen Schwarzen (Guy Torry) zusammen arbeiten lassen. Torry und Norton bringen das Kunststück fertig, diese Begegnung und den Geisteswandel nachvollziehbar zu spielen. Das Misslingen dieser Szene hätte den Film zu Fall gebracht. Ihr Gelingen macht ihn sehenswert. ■



schehaft angelegt. Doch andere Charaktere zeichnet der Film differenzierter, vor allem Danny, der in seiner Beeinflussbarkeit und Verletzlichkeit von Edward Furlong überzeugend dargestellt wird. Glaubwürdig wirkt daher, dass der engagierte Geschichtslehrer die Hoffnung für seinen zwar verirrten, aber intelligenten Schüler nicht aufgegeben hat. Er nutzt einen Informationsvorsprung, um ihn zum Nachdenken zu bringen: Sweeney weiss, dass Derek sich im Gefängnis verändert, seinen Hass abgelegt hat, dass er sich vom Einfluss des nazistischen Drahtziehers Cameron Alexander (Stacy Keach) befreit hat.

Der Film sucht seine Zuschauer in ein Wechselbad der Gefühle zu versetzen, versucht für Derek gleichermassen Faszination und Abscheu zu wecken, um ihn nach seiner Wandlung umso positiver dastehen zu lassen. Dabei hat Tony Kaye einige Stilmittel, die er aus seiner langjährigen und erfolgreichen Tätigkeit als Werbe- und Musikvideo-Regisseur mitbrachte,

Tokyo Eyes

Regie: Jean-Pierre Limosin
Frankreich/Japan 1998

Roger Fischer

Eine Kritik zu «Tokyo Eyes» müsste eigentlich in der persönlichsten und intimsten Form überhaupt geschrieben werden: in der Ich-Form, unter häufiger Verwendung des Wortes vielleicht. Und immer wieder müsste man darüber in ein geheimes Kopfkissenbuch schreiben, sodass ein Palimpsest (ein immer wieder neu überschriebenes Blatt) entstehen würde aus allen verschiedenen Empfindungen und Gedanken, die dieser Film nach und nach auslösen kann. Kann, aber nicht muss. «Tokyo Eyes» ist ein Film, der sich nicht drängen lässt, der nichts beweisen muss, und das ist vielleicht seine grösste Freiheit und zugleich sein grösster Fehler.

Denn dieser Film entzieht sich jeder Kategorisierung. Es ist kein Meisterwerk – und vielleicht doch. Es ist kein Film ohne Fehler, und vielleicht macht das gerade seinen besonderen Charme aus. Auch ist es kein Film, mit dem man bei anderen hausieren gehen kann. «Tokyo Eyes» ist zerbrechlich, und seine Fragilität liegt genau in der Offenheit, mit der dieser Film erstaunt über sich selbst in die Welt schaut.

Aufgespannt zwischen Paris und Tokyo, erscheint er uns noch nicht ganz verständlich. Es ist, als hörte man ein Murmeln, das man noch nicht versteht, das sich erstmals aus zwei Idiomen zusammensetzt, ohne dabei weder Harmonie noch Chaos zu sein, und das man vielleicht den ersten Weltfilm nennen könnte. Und schon frage ich mich, ob diese Etikettierung dem Film nicht mehr schadet als hilft. Ob es nicht besser wäre, ihn als den zurzeit japanischsten Film zu bezeichnen. «Tokyo Eyes», man sieht es, ist *etwas*, und etwas scheint mir für einmal das einzig richtige Wort zu sein, das sich laufend entzieht und dessen Wesen sich nicht benennen lässt, ohne dass man dabei grundlegend scheitert.

Vielleicht muss man die frühe Literatur Japans oder die *ukiyo-e*, die Holzdrucke des 19. Jahrhunderts, dafür ver-

antwortlich machen, dass sich dieser Film einem genauso entzieht wie die Welt. Vielleicht liegt es aber auch an der marsianischen Ausstrahlung von Hinano Yoshikawa, an Shinji Takedas Buch mit den Sonnenaufgängen oder an der Musik von Xavier Jamaux. Möglich wäre auch eine Theorie, die dahingehen würde, dass der Film deshalb so schwer definierbar ist, weil er sich selbst nicht zwischen Virtualität und Realität entscheiden kann.

Um ein wenig Boden unter den Füssen zu gewinnen, will ich doch noch den Versuch unternehmen, die Geschichte kurz zu schildern. Shinji Takeda spielt K, der entweder mit seiner grosskalibrigen Waffe als Racheengel auf be-

stimmte Männer zielt oder aber mit seiner High-Tech-Videokamera unbemerkt U-Bahnpassagiere und Fussgänger filmt. Die Polizei sucht ihn unter dem Namen «Brillenschlange», da er bei seinen bis jetzt unblutigen Attentaten eine Brille mit dicken Gläsern trägt. Auch der Polizist Roy (Tetta Sugimoto), der sich schon bald als Bruder von Hinano (Hinano Yoshikawa) entpuppt, ist ihm auf den Fersen, was seiner 18jährigen Schwester gar nicht passt, hat er doch deshalb kaum mehr Zeit für sie. Hinano, die sich ziemlich langweilt bei ihrem ersten Job in einem Coiffeursalon, wird erstmals in der U-Bahn auf K aufmerksam. Als sie auch noch dessen Phantombild bei ihrem Bruder

Paris – Tokio

Jean-Pierre Limosin über die Arbeit des Zuschauers, Thomas Bernhard, Kogals und Kino.

Roger Fischer

Wie kommt ein Franzose, der kein bisschen Japanisch spricht, dazu, einen Film in Tokio zu drehen?

Zuerst wollte ich den Film in Paris drehen. Der einzige Japaner dabei war mein Produzent Kenzo Horikoshi (u. a. Produzent von Daniel Schmid's «Das geschriebene Gesicht» und Wayne Wangs «Smoke»). Anscheinend hatten aber meine diversen Japanaufenthalte mein Drehbuch bereits so kontaminiert, dass es zu japanisch für Paris geworden war. Das wurde mir bei meinen ersten Videoversuchen in der Pariser Metro unweigerlich klar. Nichts stimmte, alles sah unecht aus. Ich erklärte meinem Produzenten, dass ich den Film nicht machen könne, und fügte im Scherz bei: «Ausser wenn wir ihn in Japan drehen». Nach einer zweitägigen Bedenkzeit willigte Kenzo ein. In Japan arbeitete ich dann das Drehbuch mit einem jungen Dreh-

buchautor aus, wir veränderten dabei aber wenig an der ursprünglichen Struktur und Geschichte.

Wie kam es zur Zusammenarbeit mit den japanischen Stars Hinano Yoshikawa und Shinji Takeda?

Da ich keine jungen japanischen Schauspieler kannte, habe ich in Paris in einer japanischen Buchhandlung verschiedene Zeitschriften durchgeblättert. So bin ich auf ein Foto von Hinano gestossen. Als ich es Kenzo zeigte, erklärte er mir: «Das ist, wie wenn Du die Adjani möchtest. Für diesen Film mit diesem Budget – vergiss es!» Als wir sie anfragten, hat sie dennoch grosses Interesse gezeigt. Ich denke, die Idee, mit einem Franzosen zu drehen, war so verrückt, dass sie allein schon deshalb zugesagt hat. Für mich war das natürlich ein Glücksfall, denn ich wollte sie unbedingt.

entdeckt, heftet sie sich ihm an die Fersen. Zuerst scheint das nur den Zweck zu haben, die Aufmerksamkeit des Bruders auf sich zu lenken, doch die Schüchternheit von K hat es ihr anscheinend angetan. Auf jeden Fall sieht sie davon ab, ihn zu verraten, und es entwickelt sich eine ungewöhnliche Liebesgeschichte zwischen den beiden. Je mehr K wieder zurück in die Realität findet, umso verletzlicher wird er auch. Und als er definitiv von der «Brillenschlange» Abstand nehmen will, indem er seine Waffe einem drittklassigen Yakusa, gespielt von Takeshi Kitano, weitergibt, wird er unversehens getroffen. Hinano und er sehen sich noch eine Nacht und einen Tag. Doch zum nächsten Rendezvous im höchsten Hochhaus Tokios erscheint er nicht.

Die Attentate oder auch die Verletzung Ks bleiben dabei seltsam abstrakt, ähnlich einem Videospiel, was zum speziellen Klima des Films massgeblich beiträgt.



«Tokyo Eyes» vermischt uns geläufige Zeichen mit solchen, deren Bezeichnendes zur einzigen Realität geworden ist, da das Bezeichnete nicht mehr klar definierbar ist. In

einer doppelbödigen, vielschichtigen Welt verspricht die Zunge als Augenreiniger deshalb als einzige Heilung. Vielleicht dringt man so zu den Herzen vor. ■

Ist es nicht schwierig, mit dem Megastar der Kogals (Schulmädchen) zusammenzuarbeiten?

Glücklicherweise war Hinano zu Beginn der Dreharbeiten weniger bekannt als heute. Schwierig war es insofern, als ich ihr und Shinji die Arbeitsmethoden des Fernsehens austreiben musste. Beide waren es gewohnt, herum zu grimassieren. Angesichts der ungewohnten Drehbedingungen fanden sie jedoch schnell zu einem natürlichen Spiel.

Was war denn ungewohnt an den Drehbedingungen?

Meine Unkenntnis der lokalen Gegebenheiten hat uns befähigt, völlig anders vorzugehen, als dies heute in Japan üblich ist. Wie zur Zeit der Nouvelle Vague haben wir ohne Erlaubnis in den Strassen von Tokio gefilmt, während japanische Filme nur noch in Studios gedreht werden.

Und kein Starrummel um Hinano?

Eben gerade nicht. Für die Japaner ist es schlicht unmöglich, dass Hinano einfach so in der Strasse dreht. Die Schauspieler waren deshalb viel freier als bei

den immer gleichen Studioproduktionen, wo schon der kleinste Schritt klar geregelt ist. Manchmal habe ich auch zur Improvisation gegriffen. So beriet ich mich mit Shinji, damit er Hinano mit Fragen überraschen sollte, die nicht im Drehbuch standen, um so spontane Reaktionen und Antworten von ihr zu erhalten. Da Hinano sehr linkisch ist, hat es ausserdem einige Szenen im Film, z.B. die mit dem Klebeband, die nicht vorprogrammiert waren. Kino machen heisst für mich Realitätsmomente, Zufälle einzufangen und nicht stur einem Drehbuchprogramm zu folgen. Letzteres hat nichts mehr mit dem Leben zu tun.

Sie haben mehrere Dokumentarfilme gemacht. So zum Beispiel über Abbas Kiarostami und Thomas Bernhard, während einer über Takeshi Kitano und einer über den japanischen Techno-Underground in Arbeit sind. Färbt das nicht auf ihr Spielfilmschaffen ab, das dadurch offener, eben dokumentarischer wird?

Eigentlich nicht. Meinem Kinoverständnis zufolge muss der Zuschauer den Film weiterspinnen, vervollständigen.

Der Zuschauer muss wach sein und sich öffnen können. Wenn der Film alles vorkaut, dann lässt er den Zuschauer irgendwo am Rand stehen. Es braucht ihn nicht mehr. Ich liebe die Idee, dass der Zuschauer die Arbeit übernimmt, sich einnistet und den Film zu bewohnen beginnt.

Sie beginnen Ihren Film wie einen Krimi. «Tokyo Eyes» streift dieses Genre aber im Laufe des Films ab und lässt sich nicht mehr klar definieren. Hat das etwas mit Ihrem Verständnis von Kino zu tun?

Da möchte ich gerne Thomas Bernhard heranziehen. Er hat die kleinen Geschichten, die man uns erzählt, einmal als puren Vorwand bezeichnet. Auch ich glaube, dass man sich dem drückenden Gewicht der Geschichten, des Gewichtes der Kultur, entledigen muss.

Es geht also vielmehr um ein Eintauchen in den Film?

Ja, um das Interesse des Zuschauers zu wecken. Dann geht es aber auch darum, Personen nicht zu schnell zu be- bzw. verurteilen. Kino, das ist auch die Erlösung von unserem Urteil durch die Augen. ■

Waking Ned

Regie: Kirk Jones
Grossbritannien 1998

Susan Fina

Wer im Lotto gewinnt, ist arm dran. Im kleinen Dörfchen Tullymoore an der südirischen Küste leben 52 Personen. Eine davon hat im Lotto fast sieben Millionen Pfund (etwa 16 Millionen Franken) gewonnen. Aber wer? Wer auch immer es ist, die älteren Herren und Freunde fürs Leben, Jackie O'Shea (Ian Bannen) und Michael O'Sullivan (David Kelly), sind sich einig, dass man ihn oder sie besser zum Freund hätte. Da sich niemand outen will, lädt Möchtegern-detektiv Jackie O'Shea allesamt zu sich nach Hause zum gebratenen Hähnchen ein. Hier soll des Rätsels Lösung eruiert werden. Am Ende des Abends ist noch ein Pouletbein übrig. Die Erklärung dafür ist noch irrwitziger als der Lottogewinn im Dörfchen am Ende der Welt und eine köstliche Hommage an das Unglaubliche. Ingeheim weiss jeder, dass ein Lottogewinn nicht nur toll ist. Die Folgen sind auch administrative Hürden und völlige Desorientierung – Dinge, an die man nicht denkt, wenn man sich in einer Villa mit Swimmingpool auf Hawaii sieht, mit einem kühlen Drink in der Hand. Vielleicht vermisst man sogar die unbekümmerte Zeit, als man noch ein *nobody* war.

Ein Lottogewinn liefert für ein Komödienthema alles, was das Herz begehrt: viel Glück, ein bisschen Eifersucht, sozialen Aufstieg und die Frage nach Gut und Böse. Als «Waking Ned» 1998 in Cannes erstmals gezeigt wurde, stritten sich Verleiher um die Rechte dieser charmanter *low-budget*-Komödie, die als Nachfolgerin der 1997 gedrehten Arbeitslosenkomödie «The Full Monty» (ZOOM 9/97) gefeiert wurde.

Zurück zum Film. Von der Villa in Hawaii abgesehen könnte es auch sein, dass ein fast 80-jähriger Herr namens

Ned (Jimmy Keogh) die herzstrapazierende Nachricht eines Lottosechlers schlicht und einfach nicht verkraftet hat. Mehr sei nicht gesagt, aber im kleinen Tullymoore kommt doch alles früher oder später heraus. Und wenn hier einer im Lotto gewinnt, mischen sich eh alle anderen ein. Als der Gewinner schlussendlich feststeht, ist dörfliche Solidarität gefragt, um den Verlust der Millionen zu vermeiden. Die Anführer der Dorfbewegung zwecks Erhaltung der Millionen sind das Komikerduo Jackie und Michael.

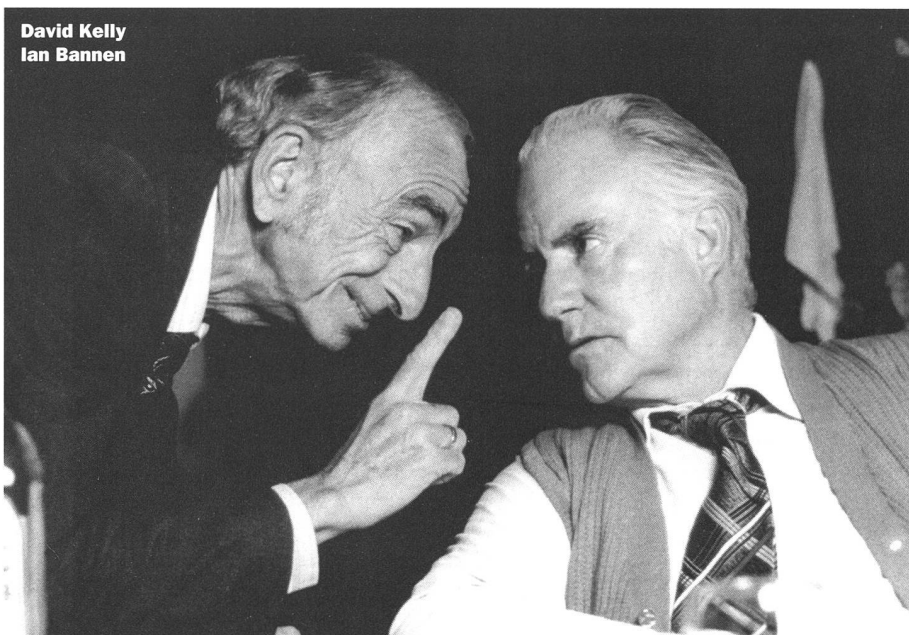
Es ist in erster Linie die Chemie zwischen Jack und Michael, die aus «Waking Ned» ein Bijou macht. Das Komikerduo ist gegensätzlich wie Dick (Jackie) und Doof (Michael) und hat dennoch Gemeinsamkeiten. Beide gehören nämlich zu jener Gattung von älteren Herren, für die man im Tram sofort aufsteht, um ihnen einen Sitzplatz anzubieten. Dafür wird man anschliessend mit einem charmanter Lächeln belohnt. Man lacht Jackie und Michael nicht aus, dafür hat man für sie zuviel Respekt. Eher amüsiert man sich über ihre deplazierte Ernsthaftigkeit. Als ginge es um Leben und Tod,

setzen sie sich dafür ein, dass der Lottogewinn im Dorf bleibt – und sind dabei permanent überfordert. Ihre Unbeholfenheit weckt Mitgefühl. Am liebsten würde man ihnen helfen. Zum Glück bringt Jackie's Frau Annie (Fionnula Flanagan) die beiden wieder auf den Boden der Realität. Sie steuert die nötige Portion Zeigefingermoral und weibliche Intuition bei.

Der Regisseur Kirk Jones ist Werbefilmer. Mit seinen TV-Werbespots gewann er zahlreiche Preise, darunter einen Silbernen Löwen in Cannes. Zuvor war er lange Zeit Cutter. Werbung muss eine klare Message haben und schön daherkommen. Genauso präsentiert sich Jones' erster Kinofilm «Waking Ned», für den er auch das Drehbuch schrieb.

Die Message ist, dass nichts unmöglich ist. Und das Schöne sind die Aufnahmen und die Action. Jones wechselt oft die Perspektiven, was dem Film etwas Spritziges gibt. Die Dosierung der Witze und Stunts ist genau richtig. Sie kommen fließend und doch überraschend: Unterhaltungskino vom Feinsten – mit einfachen Mitteln und phantastischem Thema. ■

David Kelly
Ian Bannen



Shakespeare in Love

Regie: John Madden
USA/GB 1998

Michael Lang

William Shakespeares «Romeo and Juliet» gilt als die Liebestragödie schlechthin. Aber wie ist das Meisterstück entstanden? Niemand weiss es, doch im bezaubernden Film «Shakespeare in Love» wird fiktiv und klug die Geburt des Dramas bebildert und zu einer Komödie verdichtet, die zwar ohne Happy-End auskommen muss, aber trotzdem rundum vergnüglich bleibt.

Zur Geschichte: Im Jahr 1593, spät in der Regierungszeit der «jungfräulichen» Königin Elizabeth I. (Judi Dench, die in John Maddens «Mrs. Brown» die Queen Victoria verkörperte, spielt wunderbar), gerät der talentierte William Shakespeare (hervorragend gespielt von Joseph Fiennes, dem jüngeren Bruder von Ralph) unter Konkurrenzdruck. Sein populärer Kollege Christopher Marlowe (Rupert Everett) ist ihm punkto Publikumsgunst nämlich voraus. Deshalb verlangen Shakespeares Impresario Henslowe (Geoffrey Rush) und weitere Geschäftspartner nach attraktiven Stücken, damit Geld in die Kassen fliesse.

Es geht also in jener Welt zu, wie heutzutage auch, wo Kunst und Kommerz zusammengehören fast wie Fisch und Wasser. Kein Wunder, dass Shakespeare, von einer Schreibblockade befallen, nichts Gescheites mehr zu Papier bringt. Zum Glück verliebt sich der Gebeutelte in die theaterrückte Kaufmannstochter Viola de Lesseps (Gwyneth Paltrow). Das schöne Paar versteht sich prächtig, vor allem im Bett. Und das hat positive Auswirkungen auf die artistische Kreativität des Dichters. Dumm nur, dass Viola dem jähzornigen, eifersüchtigen Earl of Wessex (Colin Firth) zur Frau versprochen ist. Hahnenkämpfe und Intrigen sind vorprogrammiert, genau so, als hätte sich das Shakespeare selbst ausgedacht.

Regisseur John Madden («Mrs. Brown») bringt ein famoses Drehbuch zügig auf die Leinwand. Und der Film ist bis in die Nebenrollen hinein exquisit besetzt, was nicht erstaunt: Geht es um Shakespeare, dann sind Akteure gerne bereit, auch kleine Parts zu übernehmen; das gilt zum Beispiel für Ben Affleck als Mercutio! Klein dagegen ist die Rolle für



die hinreissende Gwyneth Paltrow nicht: Als Viola steht sie im Zentrum, auch in Männerkleidern und mit angeklebtem Bärtchen. Wenn sie dann eine Liebesszene mit einem als Frau verkleideten Mimen spielt oder als Julia auftritt (obwohl Frauen das Theaterspielen bei Strafe verboten ist), dann wird der Spass grenzenlos.

Das Exempel zeigt, dass es in «Shakespeare in Love» auch um weibliche Emanzipation und um die trickreiche Solidarität unter Frauen geht: Als der tumbe Wessex seiner Königin die widerspenstige Braut vorstellt, versetzt ihm die Regentin einen Tiefschlag an die empfindlichste Stelle des männlichen Selbstbewusstseins. Viola sei bereits entjungfert worden, höhnt die Queen, doch leider nicht von Wessex. Sie rät ihm von einer Heirat ab und blamiert den Gockel vollends. Das ist gut für die Turteltaubchen Viola und Will, nun haben sie wieder etwas Luft für ihre Schäkereien.

Die Drehbuchautoren, Marc Norman und der Dramatiker Tom Stoppard (der 1990 sein Filmregiedebüt «Rosencrantz and Guildenstern Are Dead» an Shakespeares «Hamlet» anlehnte), schaffen das Kunststück, Shakespeares Sprachstil unverkrampft in die Gegenwart weiterzuführen und handlungsmässig einen plausiblen Faden zu spinnen. Man begegnet dabei allen Ingredienzen, die der unerschöpfliche Ideen-Fundus des Meisters bereithält: deftige komödiantische Einlagen, freche Maskeraden, Jonglieren mit dem Zufall und satirisch-ironische Zitate. Schön wird zudem das (vermutete) Theaterambiente der damaligen Zeit nachgestellt und zum Bestandteil eines finnenreichen Spiels erhoben. Das Ergebnis ist ein exakt ausgestatteter Kostümfilm, der total auf Hollywood-Hochglanzkitsch verzichtet, dafür aber eine juvenilen, herben Charme versprüht.

Ist «Shakespeare in Love» die Rekonstruktion eines historisch-biografischen Zeitbildes, ein Liebesdrama, eine Tragödie oder eine Satire auf das Allzumenschliche? «Was ihr wollt», würde William sagen, und er hätte auch recht. John Maddens Film zeigt, warum Shakespeare zeitlos ist (was zu beweisen nicht nötig war), und er führt vor, dass zeitgenössische Autoren dem Dramatiker-genius heute noch Geschichten entlocken können, wenn sie das eigene Talent mit Respekt vor dem Chef einsetzen. Wer übrigens der Magie Shakespeares noch nicht verfallen ist, der wird es nach «Shakespeare in Love» sein. Da wird die Liebe zum Theater mit viel Gespür für die filmische Umsetzung gepaart, und was als Mischung herauskommt, ist ein frivoles und geistreiches Lustspiel. So muss Unterhaltungskino sein, genauso. ■

Titanic Town

Regie: Roger Michell
Grossbritannien 1998

Susan Fina

Nordirland 1972, es ist Krieg. Die Familie McPhelimy zügelt in das katholische Quartier Andersonstown in Belfast. Mutter und Kinder warten vor dem Haus, während der Vater versucht, die Türe aufzuschliessen. Aber der Schlüssel klemmt – ein Vorzeichen, dass das Einleben hier schwierig wird. Die Situation im Quartier ist bedrohlich: Truppen der IRA und der britischen Armee bekämpfen sich, Panzerwagen und Helikopter gehören zum Alltag, und ab und zu wird jemand erschossen. Wer sich entspannt, zuckt beim nächsten Knall noch mehr zusammen. Deshalb halten alle im Quartier den Atem an, gehen gebeugt und hastig. Die lähmende Angst führt zur Resignation der Einwohner. Hauptsache, man schafft es heil nach Hause. In dieser Totenstadt brauchen sich Neuzuzügler keine Hoffnungen zu machen.

Mit der Unheimlichkeit dieses Alltags zwischen Todesangst und Lebenslust geht in der Familie McPhelimy jeder auf seine Art um. Die Mutter Bernie (Julie Walters) will ein sichereres Leben für sich und ihre Kinder. Sie protestiert öffentlich gegen die Schiessereien, tritt als Wortführerin des Quartiers ins Rampenlicht und vernachlässigt dabei ihre Familie. Ihr Ehemann Aidan (Ciaran Hinds) ist fixiert auf seine Krankheit und erwartet nichts mehr vom Leben. Die introvertierte 16jährige Tochter Annie (Nuala O'Neill) distanziert sich vom öffentlichen Engagement ihrer Mutter, weil sie und ihre Geschwister deswegen bedroht werden. Sie flüchtet sich in ihre Liebe zum Medizinstudenten Dino (Ciaran McMenamin). Bei soviel eigener Not bringt niemand die Energie auf, sich um die jüngeren Brüder und die kleine Schwester zu kümmern. Man hat sie einfach gern, das muss reichen.

Die seltenen Glücksmomente von «Titanic Town» sind fragil und wirken abgehoben wie ein Traum. Niemand glaubt so richtig daran. Die alte Nachba-



Julie Walters

rin erzählt in der Stube der McPhelimys Geschichten von früher. Annie sitzt verliebt mit Dino am Strand oder in einem Pub. Wärme, Musik, Bier und Lachen – bis zum nächsten Zusammenzucken.

«Titanic Town» ist kein Kriegsfilm mit Blut und Kanonendonner, sondern ein ruhiger Film über die Schicksale verschiedener Personen im Kampf gegen diesen absurden Krieg. In der Familie McPhelimy ist jeder auf seinem Egotrip. Den mutigsten Widerstand leistet die naive, aber robuste Bernie. Sie scheut weder ein Treffen mit der IRA noch TV-Shows, um ihre Anliegen zu präsentieren. Die Rolle der Hausfrau, die mit beiden Beinen im Leben steht, nimmt man Julie Walters genauso ab wie in ihrem Durchbruchfilm «Educating Rita» (1983) von Gilbert Lewis. Seither hat der englische Star zahlreiche Filme für TV und Kino gedreht.

Bernies Engagement befremdet die Nachbarn – vor allem die weiblichen –, die sie skeptisch beobachten. Ihr öffentliches Auftreten und das Treffen mit Vertretern der IRA machen ihnen Angst. Was, wenn die Verhandlungen nichts als noch mehr Probleme bringen? Lieber alles beim Alten belassen. Die Schiessereien gehen weiter, ihre Tochter hasst sie, weil sie in der Schule als Verräterin gilt, und

die Quartierbewohner boykottieren sie – nichts als Niederlagen für Bernie.

Als die Ablehnung der Nachbarn eskaliert und in tragischer Gewalt endet, fragt man sich: Hat es einen Sinn, sich gegen diesen Krieg zu wehren? Als Antwort fährt die Kamera über die karge Schönheit der Wälder und der Irischen See. Bilder, die Hoffnung machen. Bernie ist zu stark, um aufzugeben. Der feste Glaube, dass es anders werden muss, behält sie trotz allen Problemen bis zum Schluss.

Schauspieler- und Handlungsführung verdanken viel den Theatererfahrungen des Regisseurs. Der in Südafrika geborene Roger Michell war sechs Jahre lang Direktor der Royal Shakespeare Company. 1995 verfilmte er Jane Austens Roman «Persuasion» (ZOOM 6 – 7/97). Auch «Titanic Town» basiert auf einer literarischen Vorlage, einem Roman Mary Costellos, die in Andersonstown aufgewachsen ist und nach Australien emigrierte.

Auch die McPhelimys ziehen am Schluss mit Sack und Pack in ihrem Lieferwagen weg, während wieder eine Bombe explodiert. Was aus ihnen wird, ist ebenso unklar wie der Titel des Films es auf den ersten Blick scheint. Für ihn gibt es eine Erklärung: Die «Titanic» ist in Belfast gebaut worden. ■