

Kritik

Objekttyp: **Group**

Zeitschrift: **Zoom : Zeitschrift für Film**

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

Heft 6-7

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.

Zugvögel ... einmal nach Inari

Regie: Peter Lichtefeld
Deutschland/Finnland 1997

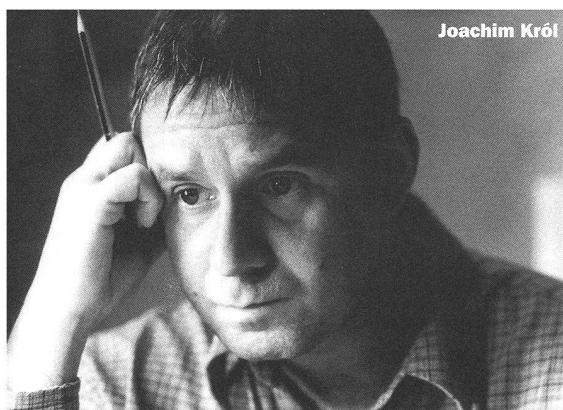
Horst Peter Koll

Irgendwann, als sich der Bierfahrer Hannes (Joachim Król) aus Dortmund längst auf einem Fährschiff auf der Ostsee befindet, das ihn seinem Ziel im äussersten Norden Finnlands näherbringen soll, verharrt die Kamera auf einer kitschigen Wanduhr: Das Zifferblatt ist mit einer kleinen finnischen Nationalfahne bedruckt und darüber steht: «Rhythm». Was eigentlich nur der Name des Herstellers ist, bekommt zu diesem Zeitpunkt den Beigeschmack einer nahezu magisch beschworenen Formel, denn der erzählerische Rhythmus, der (Lebens-)Takt des ganzen Films hat sich auf sehr spezifische Art auf eine «Entdeckung der Langsamkeit» eingelassen. Peter Lichtefeld erzählt die unspektakuläre, etwas versponnene Geschichte von einem, der auszog, das Leben (neu) gewichten zu lernen. Dazu bricht er auf in ein fernes Land, in dem er weit von den Menschen entfernt sein wird, um ihnen am Ende wieder ganz nah zu kommen.

Bereits zu Beginn von «Zugvögel» verbinden sich Bilder der finnischen Landschaft mit der Off-Stimme von Hannes, der – noch daheim in Dortmund – monoton Eisenbahnfahrpläne herunterbetet. Schon hier bekommt seine Litanei in Verbindung mit vorbeifliegenden Landschaftsbildern eine eigentümliche Poesie, getränkt von der Sehnsucht nach Ferne und Abstand. Hannes freilich wäre zu diesem Zeitpunkt der letzte, der dies wahrhaben wollte. Sein Traum ist da noch ganz handfest und pragmatisch: Der etwas schüchterne, leicht verträumte Mann will am ersten internationalen Wettbewerb für Kursbuchleser im nordfinnischen Inari teilnehmen.

Dort, am Ende der Welt, werden Bahnexperten aus aller Welt erwartet, was

Hannes, den Amateur aus dem Ruhrgebiet, nicht weiter schreckt: Er ist sich sicher, dass er gewinnen wird. Davon kann ihn auch die Arroganz seines neuen Chefs nicht abhalten, der Hannes feuert, worauf dieser die Kündigung mit einem Faustschlag quittiert und abreist. Was Hannes nicht weiss, ist, dass sein Chef wenig später ermordet wird und sich der



clevere Kommissar Fanck (Peter Lohmeyer) an seine Fersen heftet. Der ahnungslose Tatverdächtige reist mit der Eisenbahn gen Norden, wobei er in die krummen Geschäfte eines Schlafwagenschaffners verwickelt wird, aber auch der Finnerin Sirpa (Outi Mänepää) begegnet, in die er sich verliebt. Die Ereignisse fliegen wie im Traum vorüber und werden von Zufällen bestimmt, die Hannes immer wieder vor dem Zugriff der Polizei bewahren. Je mehr er in die Einsamkeit des hohen Nordens vordringt, desto mehr schärfen sich seine Wahrnehmungen. Hannes wird immer deutlicher, dass es in diesem traumhaften Fluss der Dinge nur eines gibt, das es für ihn festzuhalten gilt: seine Liebe zu Sirpa.

«Zugvögel» ist sanfte Komödie, suggestives (Rail-)Roadmovie und skurrile Kriminalgeschichte – und doch auch etwas ganz anderes, viel Eigeneres und Eigensin-

nigeres: ein poetisches Spiel mit Schwingungen, Strömungen, Bewegungen und Begegnungen, das nicht von ungefähr an die Filme von Aki Kaurismäki erinnert, an deren spröden Charme und deren Figuren – still gewordene, aber alles andere als resignierte Menschen, die sich ihre Sehnsüchte bewahrt haben. Behutsam dringt Lichtefeld unter die Oberfläche, indem er

die Geschichte auf zwei Ebenen ansiedelt: auf einer unmittelbar der Spielhandlung verpflichteten und auf einer «höheren» (Meta-)Ebene, wo die Dinge einen anderen, feineren Sinn bekommen. So ist der nahezu unbewusst agierende Hannes nicht nur unwissentlich auf der Flucht vor der Polizei, sondern befindet sich intuitiv auch auf einer Flucht vor seinem bisherigen Dasein. Die finnische Landschaft der Seen und spätsommerlichen Wälder erscheint da-

bei gleichsam als Stimmungsbarometer, obwohl sie oft nur durchs Zugfenster wahrzunehmen ist, wie auf einer zweiten Leinwand, auf der sie vorbeifliegt.

«Zugvögel» regt zu vielem an. Unwillkürlich muss man des öfteren auch an Alfred Hitchcocks «North by Northwest» (1959) denken, in dem sich ein unschuldig Verfolgter auf eine Flucht im Zug begab. Ganz anders als Cary Grant und doch wesensverwandt spielt Joachim Król: einprägsam und zurückhaltend-lakonisch mit mal träumerischer, mal zielorientierter Beharrlichkeit. Nicht zuletzt ist «Zugvögel» ein Film über die Zeit, auch über die Lebenszeit der Menschen, die sie so gewinnbringend wie möglich zu füllen versuchen – mit Reisen und Begegnungen, mit Beharrlichkeit und Zielstrebigkeit, aber auch mit der Bereitschaft, ein Ziel aus den Augen zu verlieren, wenn die Schönheit des Weges lockt. ■

trümpi

Regie: Iwan Schumacher
Schweiz 1999

Franz Ulrich

Auf die Frage, was wohl die Inner-schweiz, Jakutien in Sibirien und die Megapolis Tokio verbindet, käme man kaum auf die Idee, es könnte sich um das Trümpi, das wohl kleinste Instrument der Volksmusik, handeln. Dieses Instrument, auch Brummeisen, Maultrommel oder Mundharfe genannt, kannten schon die Kelten und Römer. Vorwiegend von Fahrenden und Landstreichern gespielt, war es von Westeuropa (die Schweizerdeutsche Bezeichnung «Trümpi» ist seit dem 12. Jahrhundert belegt) bis Ostasien (in Japan wurden 1000-jährige Maultrommeln ausgegraben) und Amerika («Jew's Harp») verbreitet. Im 18. Jahrhundert wurden sogar Maultrommelkonzerte (etwa von Johann Georg Albrechtsberger) an Fürstenhöfen aufgeführt. Das Trümpi ist ein sogenanntes Zupfidiophon (Selbstklinger). Es besteht aus einem aus vierkantigem Eisen draht gefertigten Rahmen in Form eines Bügels und aus einer Feder (Zunge) mit einem Sporn, der mit Daumen oder Fingern angerissen wird. Die Mundhöhle dient als Resonanzraum. Seit einiger Zeit ist eine regelrechte Maultrommel-Renaissance im Gang.

Verantwortlich für die neue Popularität dieses alten und fast in Vergessenheit geratenen Instruments ist in unseren Breitengraden vor allem Anton Bruhin, der 1949 in Lachen SZ geborene Maler und Musiker. Als Maultrommelvirtuose ersten Ranges pflegt er nicht nur die traditionelle Volksmusik, sondern experimentiert auch mit moderner Musik. Seinem elektrisch verstärkten Trümpi entlockt er die seltsamsten Töne und vielfältigsten Rhythmen. Er ist nicht nur ein Pendler zwischen Stadt und Land, sondern auch zwischen westlichen und östlichen Kulturen, von denen er sich Anregungen holt und denen er wiederum neue Impulse vermittelt. Das belegt auf eindrückliche Weise dieser Film.

Iwan Schumacher (Regie), Otmar Schmid (Kamera) und Dieter Meyer



(Ton) begleiten Bruhin zu drei seiner «Tätigkeitsfelder». Die Reise beginnt im Zürcher Industriequartier, dem Wohnort Bruhins, und führt zunächst auf den Stoos ob Schwyz, wo Bruhin zusammen mit einer Ländlerkapelle aufspielt. Zwischen Aufnahmen von den begeisterten Zuhörern sind plötzlich (als Vorblenden) Bilder eines asiatischen Publikums eingeschnitten. Damit ist das Hauptthema des Films lanciert: die Grenzen und Kulturen überwindende – oder pathetischer: die völkerverbindende – Wirkung der Musik. Die Fahrt geht weiter ins nordostsibirische Jakutien. Bruhin besucht einen Maultrommelschmied und dessen Familie, lauscht den fremdartigen Klängen von Spiridon S. Schischigin und Fedora S. Gogolewa, zwei Preisträgern des Internationalen Maultrommel-Wettbewerbs in Jakutsk. Die Maultrommelmusik gehört zur Kultur der Jakuten wie der Schamanismus und hat sich seit dem Zusammenbruch des Sowjetregimes zu neuer Blüte entfaltet. Sie spielt im Brauchtum und bei Ritualen eine wichtige Rolle. Das zeigt sich im Musizieren junger Menschen und älterer Frauen in ihren farbigen, reich geschmückten Trachten. Und von der Magie dieser Musik überträgt sich auch etwas auf den westlichen Zuhörer, wenn eine Frau bei Bruhins Spiel mitschwingt und in Trance gerät.

Völlig anders die Atmosphäre in der winterlichen Grossstadt Tokio. Eingeführt wird Anton Bruhin vom japanischen Maultrommelforscher Leo Tadagawa. Dieser ist mit einer Jakutin verheiratet und war deshalb schon in Jakutien Bruhins Begleiter. In Tokio wirkt Bruhin an Proben und Aufführung eines experimentellen Musiktheaters des Rockmusikers, Autors und Regisseurs Koichi Makigami mit. Dokumentiert wird ein *work in progress*, dessen exotischer Mittelpunkt Bruhin nicht nur auf der Bühne, sondern auch bei den Begegnungen mit dem Publikum ist.

Das Beeindruckendste an diesem Dokumentarfilm ist, wie Anton Bruhin, dieser Hüne unter Kleinwüchsigen, fast ausschliesslich über Musik und Rhythmen, mit Mimik und Gestik, mit Witz und Sensibilität über alle sprachlichen und kulturellen Schranken hinweg kommuniziert, wie aus Zuhören und Einfühlen, aus Geben und Nehmen ein musikalisches Zusammenspiel zustande kommt. Iwan Schumacher hat auf jeglichen Kommentar verzichtet, vertraut ganz den stimmungsvollen Bildern, den packenden Tönen und Rhythmen. Und er hat sich Zeit genommen, um genau hinzuhören und hinzusehen, und lässt Raum für Pausen (Schnitt: Anja Bombelli), die auch dem Atmosphärischen zur Wirkung verhelfen. ■

Blue Motion

Regie: Benno Hungerbühler
Schweiz 1999

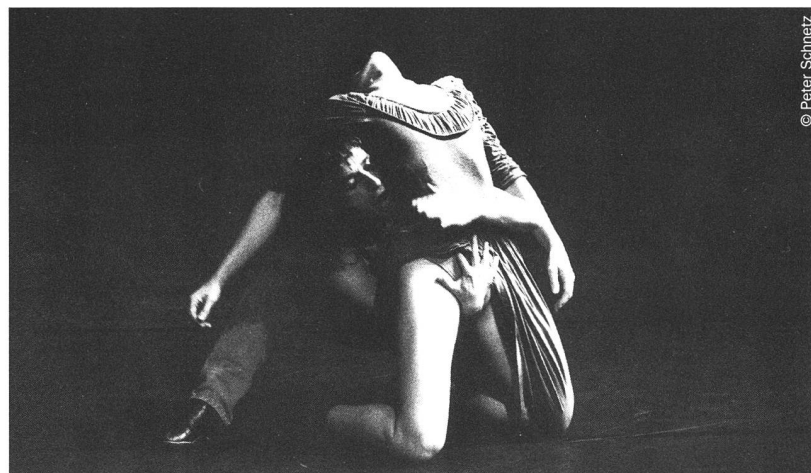
Michael Lang

Mit einem Zitat aus Blaise Pascals «Pensées» beginnt Benno Hungerbühler seinen aussergewöhnlich schönen, meditativen Dokumentarfilm: «Unsere Natur ist in der Bewegung, völlige Ruhe ist der Tod.» Als absolute Wahrheit gemeint, als feine Provokation – oder als nochmals etwas anderes? Antworten sucht und findet der Basler Filmemacher, Aufnahme- und Produktionsleiter, Regisseur und Cutter von Fernsehproduktionen im Versuch, eine legendenhafte historische Realität und eine künstlerische Fiktion in eine spannungsvolle Harmonie zu bringen.

Der Filmtitel «Blue Motion» verweist auf die Textzeile «... and I got that blue motion» aus einem amerikanischen Blues. Gemeint ist in etwa das drängende Gefühl von Unruhe und Lust, das einen porentief umtreiben kann, das gewissermassen ständig um den Glückszustand kreist, ohne ihn je festmachen zu können. Bewegung also auch hier, und sie ist im ganzen Film real und im übertragenen Sinn ein Thema.

Die Kunst des inszenierten Tanzens bildet den Ausgangspunkt für die Rekonstruktion eines dramatischen Schicksals: Erzählt wird vom Ehepaar Charlie und Frankie Silver. Im Jahre 1833 erschlug die durch ihre Lebensumstände gewissermassen zur Bewegungslosigkeit verurteilte Frankie ihren Ehemann mit einer Axt. Am 12. Juli wurde sie – als erste Frau in North Carolina – gehängt. Weil es Frauen zu jener Zeit nicht erlaubt war, vor Gericht auszusagen, soll sie – so will es die Legende – ihre Gefühle auf dem Weg zum Galgen in «The Ballad of Frankie Silver» einem Vermächtnis gleich festgehalten haben.

Diese Ballade war einer der Ausgangspunkte für die sensible Tanzchoreografie von Cathy Sharp, der ehemaligen Ballerina am Basler Theater. Die Amerikanerin, nun Leiterin ihres eigenen Tanzensembles «T.E.C.S.», hat den Frankie-Silver-Stoff bearbeitet, adaptiert und choreografiert. Benno Hungerbühler be-



gleitete die Probenarbeiten zum Stück als sensibler Beobachter und versuchte zu ergründen, wo dessen Faszination über das nachgestellte Bild hinaus liegt.

«Blue Motion» ist der eindrückliche Beweis dafür geworden, dass in einer medial hyperaktiven Welt die Möglichkeit geblieben ist, mit dem Mittel des Dokumentarfilms auch das Unerwartete in Ruhe abzubilden, also ohne den spekulativen Griff in die verführerische (und verräterisch-entlarvende) Schublade der reportageartigen Effekthascherei. Hungerbühler braucht keine aufgesetzt wirkenden visuellen Tricks und akustischen Schlagzeilen. Er vertraut auf sein handwerkliches Können und wohl auch auf seine Intuition als Zuschauer, als Betrachter von aussen. Deshalb ist sein Film zwar Reportage und interessante Recherche, aber mehr noch poetische Dokumentation geworden – und vor allem eine Hommage an die aussergewöhnliche Persönlichkeit der Cathy Sharp.

Immer wieder werden ihre Aussagen und Reflektionen ins Bild gebracht und mit Statements von Tänzerinnen und Tänzern zu ihrer Arbeit im allgemeinen und zum Frankie-Silver-Projekt im besonderen ergänzt. Zu Wort kommen auch Personen aus Morganton, dem Ort, an dem Frankie Silver gelebt hat. Dezent hat Hungerbühler bewegende Aufnah-

men von Cathy Sharps Stück sowie von Landschafts- und Stadtimpressionen eingewoben. Schliesslich begleitet er das Ensemble an die Originalschauplätze des dramatischen Geschehens in North Carolina und nach Athens (Georgia), wo das Stück im Rahmen des Kulturprogramms anlässlich der Olympischen Spiele Atlanta 1996 aufgeführt wurde.

«Blue Motion» ist als Ganzes eine enorm respektvolle, ja intim wirkende und doch kraftvoll engagierte filmische Annäherung an eine Künstlerin – Cathy Sharp – und zugleich ein Stück emotional starker Erinnerungsarbeit zum exemplarischen Frauenschicksal der Frankie Silver. Hungerbühler hat richtig erkannt, dass er seine Bilder um die charismatisch wirkende Sharp herum komponieren muss, um gewissermassen über ihre Wahrnehmung zum Kern der Frankie Silver vorstossen zu können. Das Resultat dieser Annäherung ist eine sinnliche, sinnhaltige und spannende Kombination von Porträt und historischem Bericht geworden.

«Unsere Natur ist in der Bewegung, völlige Ruhe ist der Tod». Nach dem Anschauen von «Blue Motion» hat der Begriff «Ruhe» noch eine andere Färbung: Aus der ruhigen Machart eines persönlichen, feinfühligsten, zuweilen traumhaft schönen Films erhält eine Legende neues Leben, wird deren Wahrheit spürbar. ■

Notting Hill

Regie: Roger Michell
Grossbritannien 1999

Michael Lang

William Thacker (Hugh Grant) ist sympathisch, gescheit, gutaussehend und hat trotzdem Sorgen. Als Inhaber einer schnuckeligen Reisebuchhandlung im Londoner Szeneviertel Notting Hill muss er feststellen, dass die Geschäfte mehr schlecht als recht laufen. Und nach seiner Scheidung geht auch in der Liebe nichts mehr. Kein Wunder, dass sich Freunde und Verwandte zuweilen um das Wohlergehen des Schwerenöters sorgen.

Doch dann kommt es, wie es in romantischen Komödien eben kommen kann: Eines Tages taucht eine Kundin im Buchladen auf, die sich als Prinzessin von der schönsten Gestalt entpuppt: die berühmte Hollywood-Diva Anna Scott (Julia Roberts). Man wechselt ein paar Worte, sie kauft ein Buch und geht. Nach ein paar Minuten holt Will einen Becher Orangensaft am Kiosk nebenan, kollidiert auf der Strasse mit Anna, bekleckert

ihr teures T-Shirt. Was nun? Der verlegene Will bietet Anna an, sich in seinem bescheidenen Heim umzuziehen. Und weil wir in einem Film sind, willigt der Weltstar sofort ein und drückt dem verdatterten Will beim Weggehen sogar noch einen heissen Kuss auf den Mund.

Dass nun eine wundersame, aber komplexe Liebesgeschichte anfängt, ist wohl klar. Es geht dabei zwei Stunden lang um die Beantwortung der Frage, ob eine Liaison zwischen einer im goldenen Käfig lebenden Showkönigin und einem männlichen Aschenputtel über einen *one-night stand* hinaus überhaupt Chancen hat, zur veritablen Romanze erblühen kann. Logisch, dass bis zum originellen Finale viel passiert. Weil zum Beispiel die Hormone aller Männer angesichts der kessen Anna verrückt spielen (vor allem die von Wills freakigem Wohnpartner Spike, der ein machohaftes Plappermaul ist), wird die

Sache auf eine harte Zerreissprobe gestellt. Kommt dazu, dass überall *paparazzi*, zickige Agenten, böswillige Boulevardjournalisten lauern, die bloss darauf warten, dass im Prominentenstadel die Post abgeht.

Wenn im zeitgenössischen Kino der Komödienwitz besonders geschliffen, deftig und schwarzhumorig aufwällt, dann handelt es sich oft, wie jetzt bei «Notting Hill», um eine britische Produktion. Die Feder führte der Neuseeländer Richard Curtis, der schon die Vorlage zu Mike Newells sensationell erfolgreicher Komödie «Four Weddings and a Funeral» (ZOOM 6 – 7/94) und zu Mel Smiths «Bean» (1997) geschrieben hat. Mit «Notting Hill» stieg er noch eine Liga höher und lieferte dem englischen Theater- und Filmregisseur Roger Michell eine ideale Plattform für einen tollen Film.

Michell debütierte übrigens 1995 mit der Jane-Austen-Adaption «Persuasion»



Hugh Grant
Julia Roberts

(ZOOM 6 – 7/97) und schuf danach das politisch motivierte Familiendrama «Titanic Town» (ZOOM 3/99). In «Notting Hill» darf er nun mit der grossen Kelle anrichten und bekommt die Chance, absolute Topstars auch in heiklen Szenen zu dirigieren. Diese Aufgabe löst er bravours und mixt einen amüsanten filmischen Cocktail aus brillanten komödiantischen Episoden, frechem Wortwitz und dramatischen Sequenzen, welche die Handlung immer wieder in unerwartete (und damit spannungsvolle) Richtungen zirkeln. Das Ganze erinnert in seiner Kompaktheit an die legendären *screwball comedies*, die mit ihrer zündenden Mixtur aus träfen Dialogen und stimmigen Pointen, mit einer Prise Frivolität und einer wohl dosierten Ladung Situationskomik einst Furore machten. Hinzuweisen ist auch auf den exzellenten Soundtrack des Films mit Kompositionen und Interpretationen von Charles Aznavour, Elvis Costello, Bill Withers, Texas, Bob Marley und anderen.

«Notting Hill» verteilt zahlreiche verbale Seitenhiebe gegen die Filmschickeria und ist als komödiantische Romanze ein Volltreffer. Letzteres hat auch mit dem hervorragend disponierten Darstellerepaar zu tun. Julia Roberts war lange nicht mehr so überzeugend wie hier als Filmstar, der als *pretty woman* zwar 15 Millionen Dollar pro Film verdient, dafür um jeden Quadratzentimeter Privatsphäre kämpfen muss. Und Hugh Grant? Der Herzensbrecher mit dem Image des lebenswerten Lausbuben, welches nach seiner peinlichen Affäre mit einer Prostituierten in Beverly Hills arg angeknackt war, holt alle Sympathien zurück. Sehr gelungen ist übrigens auch der herbe Gastauftritt von Hollywood-Schauspieler Alec Baldwin als Anna Scotts rüpelhafter *boyfriend*.

Es gibt eigentlich nichts zu sagen gegen «Notting Hill», einen Film, der nicht zuletzt einer märchenhaften Liebe gewidmet ist, die sich listig – und mit augenzwinkender Selbstironie – gegen die Stürme wehrt, die im exzessiven, voyeuristischen Medienzirkus jede Menschlichkeit ersticken wollen. Dabei vergisst man fast, dass Julia Roberts nicht sich selber, sondern bloss eine Rolle spielt – oder etwa doch nicht? ■

«Jeder Film steht und fällt mit dem Drehbuch»

Drehbuchautor Richard Curtis wurde mit Fernsehserien wie «Blackadder» und den Kinoerfolgen «Four Weddings and a Funeral» und «Bean» bekannt. Bei seinem neusten Film, der romantischen Komödie «Notting Hill», tritt der in Neuseeland geborene Oxford-Absolvent auch als Produzent in Erscheinung.

Vinzenz Hediger

Der gleiche Autor, die gleichen Produzenten, mit Hugh Grant der gleiche Star – ist «Notting Hill» die Fortsetzung von «Four Weddings and a Funeral»?

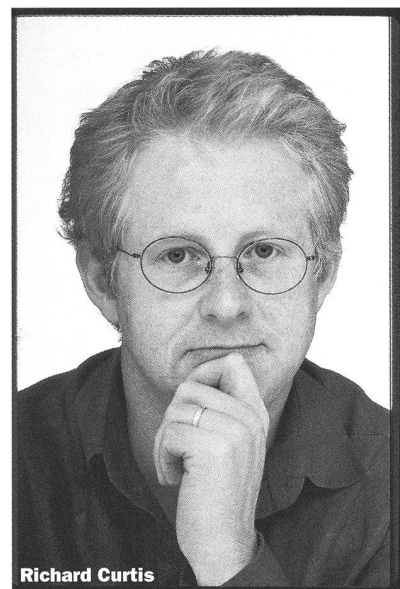
Nein, auch wenn mir die Grundidee während der Dreharbeiten zu «Four Weddings and a Funeral» kam. Der Ausgangspunkt war ein Wunschtraum: Stell Dir vor, Du gehst zu einem Nachtessen mit Freunden, und die berühmteste und attraktivste Filmschauspielerin der Welt begleitet Dich.

Es scheint, als hätten Sie die Rolle des Buchhändlers Hugh Grant auf den Leib geschrieben.

Letztlich ist diese Figur – wie auch jene, die Hugh Grant in «Four Weddings and a Funeral» spielte – ein Selbstporträt. In beiden Fällen habe ich beim Schreiben nicht an ihn gedacht, er ist auch ganz anders als ich. Bei «Four Weddings and a Funeral» war die Wahl von Hugh Grant das Ergebnis eines langen und aufreibenden *castings*. Bei «Notting Hill» dachten wir einfach zuerst an ihn, als das Drehbuch fertig war.

Julia Roberts ist einer der einflussreichsten Stars des Filmgeschäfts. Mussten Sie das Drehbuch ihren Wünschen anpassen?

Wir mussten ihr einige zusätzliche Pointen zugestehen, ihre Figur sollte ursprünglich viel ernsthafter sein. Wesentliche Änderungen aber gab es nicht. Julia Roberts stellte auch von vornherein klar, dass sie sich selbst ganz anders sieht als die Figur, die sie spielt, dass sie sich etwa nie so schroff verhalten würde, wie Anna Scott es bisweilen tut.



«Der Ausgangspunkt für mein Drehbuch war ein Wunschtraum»

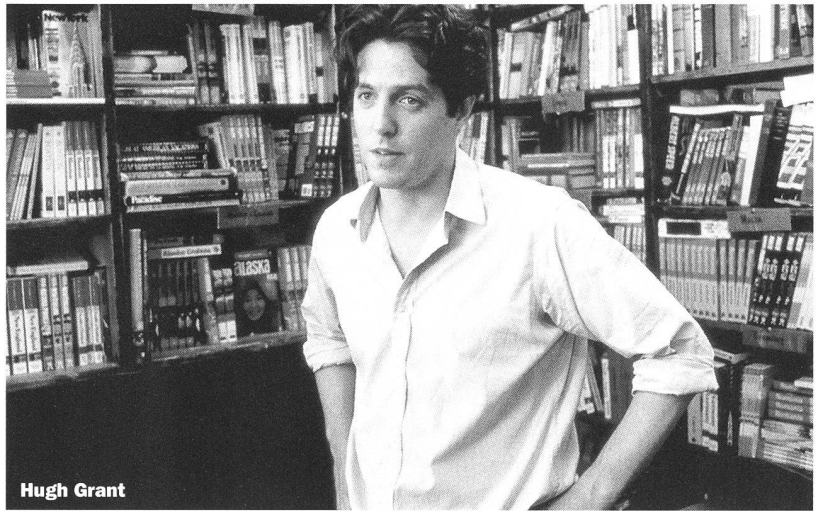
An manchen Stellen könnte man Julia Roberts und die von ihr gespielte Anna Scott aber durchaus verwechseln. In einer Szene sagt Anna: «Ich gebe zu, ich kann nicht schauspielern.» Das hört sich an, als möchte Julia Roberts durch die Maske ihrer Rolle manchen Kritikern den Wind aus den Segeln nehmen, die ihr Mangel an mimischem Talent vorwerfen.

Ich glaube, man braucht sich nur den Film anzuschauen, um zu sehen, dass auch in dieser Hinsicht ein Unterschied zwischen Julia Roberts und Anna Scott besteht. ►

► Sie sind nicht nur der Drehbuchautor von «Notting Hill», sondern auch der Produzent, was bedeutet, dass Sie auch beim *casting* und bei der Auswahl des Regisseurs mitreden konnten. Autoren ist es normalerweise nicht gegönnt, so viel Einfluss auf ihre Filme zu nehmen.

Mein Koproduzent Duncan Kenworthy und ich haben das Glück gehabt, dass wir «Four Weddings and a Funeral» für eine kleine Firma wie Working Title drehten. Nach dem Erfolg dieses Films liessen diese Leute uns einfach machen. Sogar bei der Werbung liess man uns mitreden, bei den Plakaten und den Trailern. So soll es auch sein. Schliesslich steht und fällt jeder Film mit dem Drehbuch.

Der Regisseur von «Notting Hill», Roger Michell, hat sich bislang nicht als Spezialist für Komödien hervorgetan, sondern als Regisseur von dramatischen Stoffen wie «Titanic Town». Weshalb haben Sie ihn ausgewählt?



Hugh Grant

Gerade darum, weil er nicht aus dem Komödienfach ist. Die Komik muss vom Drehbuch und den Schauspielern her kommen. Die Aufgabe des Regisseurs haben wir mehr darin gesehen, der Geschichte und den Figuren Glaubwürdigkeit zu verleihen, wofür uns Roger

Michell besonders geeignet schien. Dieselbe Überlegung stellten wir schon an, als wir damals den Regisseur Mike Newell für «Four Weddings and a Funeral» verpflichtet haben. Auch Newell hatte zuvor nie eine Komödie gedreht. ■

Inserat

PRODUKTION KINO-WERBUNG

• KINODIA
• FILMDIA
• DIAMOVIE

www.fotografia.ch
Fotografia Studio · Flurstrasse 93 · 8047 Zürich
Tel. 01/401 04 24 · Fax 01/401 27 15 · ISDN 01/400 28 78

OUTI MÄENPÄÄ JOACHIM KRÖL PETER LOHMEYER

ZUG*VÖGEL

... EINMAL NACH INARI

Wir müssen nicht schneller sein,
sondern besser...

Ein Film von PETER LICHTFELD

Finnischer Zen — Oder die Bereitschaft, ein Ziel auch einmal aus den Augen zu verlieren, wenn die Schönheit des Weges lockt... Die zarteste Liebesgeschichte dieses Sommers.

Buena Vista Social Club

Regie: Wim Wenders
Deutschland/USA 1998

Christoph Rácz

«**C**han chan», jener von Francisco Repilado komponierte *son* mit dem anzüglichlichen Text, ist zur Erkennungsmelodie für die immer noch wachsende Kubabegeisterung geworden. «Chan chan» ist das erste Stück auf jener 1997 vom Gitarristen und Ethnomusik-Entdecker Ry Cooder herausgebrachten CD «Buena Vista Social Club», die einige ältere, aber noch bestechend vitale kubanische Musiker präsentierte, die traditionelle Musikformen der Insel – *son*, *bolero*, *canción* und andere – in ursprünglicher Form spielten und sangen und so schlagartig und nachhaltig einem breiten amerikanischen und europäischen Publikum bekannt wurden.

Mit einer live von der Band «Buena Vista Social Club» gesungenen Version von «Chan chan» beginnt auch der neue, nach der Musikgruppe benannte Dokumentarfilm des deutschen Regisseurs Wim Wenders, der im März 1998 Cooder spontan und nur mit einem kleinen Team nach Kuba begleitete, als dieser auf die Antilleninsel zurückkehrte, um mit dem Sänger Ibrahim Ferrer eine CD einzuspielen.

Auch Wenders konnte sich dem nostalgischen Zauber der tänzerisch leichten, gefühlvollen kubanischen Musik nicht entziehen. Er ist ebenso fasziniert von der Natürlichkeit und Authentizität jener Musiker und Sänger wie sein Freund Ry Cooder, der die Musik zu Wenders' Filmen «Paris Texas» (1985) und «The End of Violence» (ZOOM 6 – 7/97) beige-steuert hat. Dank Cooder hatte Wenders völlig freie Hand, konnte die Musiker interviewen oder in Havannas berühmtem Aufnahmestudio Egrem – hier wurde die CD mit dem lange Jahre vergessenen Ibrahim Ferrer produziert – seine Bildideen verwirklichen.

Wenders wollte mehr von den Biografien dieser Menschen wissen und traf einige von ihnen zu kurzen Gesprächen

an für sie wichtigen Orten. Der Gitarrist Eliades Ochoa erzählt auf dem Bahnhof Havannas aus seinem Leben, Pianist Rubén González berichtet von seiner Karriere vor einer riesigen Halle im Kolonialstil, worin er für Ballettmädchen und -knaben auf einem verstimmten Piano spielte.

Im Mittelpunkt stehen vor allem die älteren Herren, deren Karrieren manchmal unvermittelt unterbrochen worden



waren. Der erwähnte Francisco Repilado – er ist unter seinem Künstlernamen Compay Segundo bekannt – ist mit heute 92 Jahren der älteste unter ihnen. Der Pianist Rubén González hat Jahrgang 1919, und auch Ibrahim Ferrer wurde bereits 1927 geboren. Cooder wurde 1996 von der weichen Stimme des Sängers eingenommen und kehrte nach Kuba zurück, um dessen Traum, auch einmal romantische Balladen und *boleros* einzuspielen, zu verwirklichen.

Die Gespräche mit Ferrer und González sind die interessantesten, die Wenders führte. Der Sängerin Omara Portuondo, die heute ein eigenes Orchester leitet, widmete er leider weniger Aufmerksamkeit. Andere Musiker sind einfach präsent und strahlen Lebensfreude und ungebrochenen Mut aus – trotz der Notlage, die amerikanisches Embargo und Planwirtschaft des Regimes auf der kulturell so reichen Insel verursachen. Wenders kommentiert die politische Lage nicht, aber er lässt die Häuser Ha-

vannas sprechen. Teilweise verfügen diese über eine beredte Sprache, die von gänzlich unromantischem Verfall kündigt, von abbröckelndem Putz, verschmierten und verrussten Mauern oder windschiefen, zerkratzten Haustüren.

Diesen ungeschönten Blick für den Niedergang – ein wichtiger Unterschied zum Dokumentarfilm «Lágrimas negras» (ZOOM 5/99) von Sonia Herman Dolz, der Wenders' Film thematisch sehr ähnlich ist – vermitteln der Regisseur und sein Kameramann Jörg Widmer dank ihrer leichten Digital Video-Ausrüstung. Die leicht schmutzigen, blassfarbenen Aufnahmen und die beim spontanen Drehen entstandenen Licht- und Farbeffekte bringen den Verfall der wundervollen historischen Stadthäuser Havannas umso schmerzhafter ins Bewusstsein.

Gegenüber dem erwähnten Film der holländischen Regisseurin gelingt es Wenders allerdings weniger, etwas über die Gründe des Vergessenwerdens in Erfahrung zu bringen oder über die Vorteile, die die Revolution seinerzeit den miserabel bezahlten Musikern gebracht hatte. Wenders' Film ist hymnischer, er feiert die kreative Energie der porträtierten Musiker in der Verbindung zwischen den Aufnahmen in Havanna und zwei Konzerten, die diese – eigentlich – Adhoc-Band im April 1998 im berühmten Amsterdamer Musiktheater «Carré» geben konnte. Nicht immer entspricht die hektische Kameraarbeit im «Carré» aber dieser Absicht; eher noch die Aufnahmen, die in der New Yorker Carnegie Hall entstanden, dem «Krönungsauftritt» des «Buena Vista Social Club». Ein kultureller Sieg der Musiker über das US-amerikanische Embargo. Ein Schluss, den Wenders durchaus politisch meint, der aber vor allem durch die Filmaufnahmen ausgedrückte Bewunderung der Künstler überzeugt. ■

Bure baruta

Das Pulverfass

Regie: Goran Paskaljevic
Frankreich/Jugoslawien/Mazedonien/
Türkei/Griechenland 1998

Christoph Rácz

Der Unfall war eine Bagatelle, der Schaden ist nicht gross. Dennoch beginnt der Besitzer des angefahrenen, hübschen Kleinwagens zu toben und zu drohen. Der junge Unfallfahrer flüchtet in seiner Angst nach Hause. Doch der Geschädigte kennt die Adresse, kreuzt dort mit einem grimmigen Freund auf und zertrümmert in massloser Wut kostbare Einrichtungstücke.

Masslosigkeit, kaltschnäuzig ausgespielt, gehört bei coolen Mafiosi in amerikanischen Gangsterfilmen zur Machtdemonstration. Im Film «Bure baruta» von Goran Paskaljevic ist Masslosigkeit eher ein Ausdruck von Machtlosigkeit und tiefsitzender Verzweiflung. Sie zieht sich als Handlungsprinzip durch die verschiedenen Geschichten, die der renommierte jugoslawische Regisseur in einer einzigen Nacht in Jugoslawiens Hauptstadt Belgrad sich ereignen lässt und die er mit schwarzem Humor und lakonischem Sarkasmus aufbereitet.

Den Sarkasmus hat Paskaljevic von Tarantino gelernt. Die episodenhafte Struktur, die er seinem Film gibt, ist nach eigenen Aussagen inspiriert von Robert Altmans «Short Cuts» (ZOOM 10/93). Wie Altmans Film beruht auch Paskaljevics aus Erlebnissen und Begegnungen verschiedenster Menschen zusammengesetztes Gesellschaftsbild auf einer literarischen Vorlage, dem gleichnamigen Stück des 26jährigen mazedonischen Autors Dejan Dukovski, mit dem er auch das Drehbuch geschrieben hat.

In den sich kreuzenden Schicksalen im nächtlichen Belgrad – die Episoden werden vom Conférencier eines Cabarets verbunden – entsteht das Bild eines Jugosla-

wien, das dem Klischeebegriff vom «Pulverfass Balkan» plastische und detailreiche Konturen gibt. Die Lunte ist kurz, und Feuer ist rasch bei der Hand. Ob es um den Fetisch Auto oder die verspätete Abfahrt eines Busses geht, ob der erzwungene Blick eines Dritten unter den Rock einer Frau bei deren Freund eine Eifersuchtsattacke auslöst oder die Trauer um ihren gefallenen Mann eine junge Frau ihres Lebens überdrüssig werden lässt – bei den Protagonisten steht bei der Lösung von Problemen Gewalt zuoberst auf der Liste.



Nikola Ristanovski

Dank des Detailreichtums der Geschichten und den differenzierten Charakteren rutschen jedoch die zwischen latenter und ausbrechender Gewalt schwankenden Szenen nicht in ermüdende Beliebigkeit ab. Paskaljevic gelingt es in einzelnen Episoden, die Spannung und Ungewissheit aufrechtzuerhalten, während er in anderen, vorhersehbaren Geschichten die Aufmerksamkeit stärker auf die gewaltauslösenden Momente lenkt. Er richtet das Augenmerk immer wieder auf die Gründe der Gewaltbereitschaft, sei es indirekt, durch biografische und soziale Hinweise, sei es direkt, indem er seine Figuren immer drängender die Frage nach der «Schuld» in die Nacht schreien lässt.

Sein Film scheint in der serbischen Bevölkerung einen Nerv getroffen zu haben. Zwar hat die jugoslawische Filmförderung eine Unterstützung verweigert – «Bure baruta» konnte als internationale Koproduktion realisiert werden –, doch waren die besten Schauspielerinnen und Schauspieler des Landes bereit, notfalls auch für wenig Geld und in kleinen Rollen mitzuwirken. Und seit seiner Lancierung im Herbst 1998 hat «Bure baruta» in Serbien eine halbe Million Zuschauerinnen und Zuschauer gefunden – 200'000 davon allein in Belgrad.

Dass «Bure baruta» jetzt in die Schweizer Kinos kommt – in Frankreich startete er am ersten Tag der Nato-Bombardements –, ändert auch die Wahrnehmung des Films im Westen. Die Suche nach direkter Kritik am serbischen Nationalismus, den Jugoslawiens Herrscher geschürt und zwecks eigenem Machterhalt instrumentalisiert hat, bleibt in «Bure baruta» erfolglos, obwohl Paskaljevic als heftiger Kritiker des Milošević-Regimes gilt und heute in der Emigration in Frankreich lebt. Seine Kritik greift letztlich tiefer. Obwohl er in Interviews auch die Embargo-Politik des Westens gegenüber Serbien kritisiert, sucht er weiter zurück in der Geschichte nach Ursachen für Frustrationen, Schlendrian und Gleichgültigkeit in der serbischen Gesellschaft. Und er wird auch fündig in den Geschlechterbeziehungen, deren Machtverhältnisse er in geradezu archaischer Weise abbildet. Fertige Antworten liefert sein Film aber auch hier nicht, vielmehr liegt die Stärke von «Bure baruta» gerade darin, dass er mit den vermeintlich hoffnungslosen Erzählungen dazu aufrütteln will, über Hintergründe nachzudenken. ■

Rajio no jikan

Welcome Back, Mr. McDonald

Regie: Koki Mitani
Japan 1997

Roger Fischer

«**R**ajio no jikan» lief in der Sektion «Internationales Forum des jungen Films» der Berlinale 1998 und war einer der grossen Publikumsлюбlinge des Festivals. Dies ist auch nicht weiter erstaunlich, denn der Film versteht es aufs beste, sein Publikum zu unterhalten. «Rajio no jikan» hat denn auch nichts typisch Japanisches an sich, der Film könnte ebenso gut in Amerika spielen – oder etwa doch nicht?

Laut Werbematerial ist Koki Mitani's Film eine *situation comedy* – ein Genre, das es nach Mark Schilling, Filmkritiker und Verfasser der «Encyclopedia of Japanese Pop Culture», in Japan gar nicht gibt. Nach seiner Auffassung ist in Japan das Fehlen von *sitcoms* wie «Eine schreckliche nette Familie» auffällig. Anstatt, eingeleitet durch das TV-Vorlachen, das laute Herauslachen des Publikums zu provozieren, setzt man in Japan eher auf musikalisch untermautes Schmunzeln und mildes Lächeln. Trotzdem findet Mark Schilling, dass die Werbung hier Recht behält – «Rajio no jikan» ist manchmal wirklich zum Totlachen. Interessanterweise nimmt der Film genau diesen Umstand auf und macht daraus eines seiner Leitmotive, nämlich die Durchsetzung des japanischen Showbusiness' mit amerikanischen Elementen.

Spätabends in einem Radiostudio in Tokio. Man steht kurz vor der Liveauf-führung von «Das Schicksal einer Frau», einem Hörspiel der Hausfrau Miyako Suzuki (Kyoka Suzuki), Gewinnerin eines Amateurwettbewerbs. Alles scheint perfekt: Der Produzent (Masahiko Nishimura) spricht die Autorin mit dem Ehrentitel *sensei* (Lehrer) an, während die Radiostars ihre Rollen einstudieren. Doch plötzlich möchte die zickige Radio-

diva Nokko Senbon (Keika Toda), die im Hörspiel die weibliche Hauptrolle spielt, ihren Namen wechseln und zwar von Ritsuko in Mary Jane! Und dann möchte sie auch noch eine Staranwältin sein. Die Direktion akzeptiert ihre Wünsche leichtherzig, der Produzent schluckt sie widerwillig.

Nun wollen alle anderen Darsteller natürlich auch einen fremdländischen

Sprecher des männlichen Liebhabers dann auch noch seinen Namen in Donaldo McDonaldo wechselt und aus dem Fischer, den er spielen soll, kurzerhand einen Piloten macht, wird aus einem melodramatischen *briefencountere*in erzwungener *lost in space*. Nach allen Demütigungen, die sie bis jetzt tapfer eingesteckt hat, begehrt die sich mit ihrer weiblichen Hauptperson identifizierende Autorin Miyako nun plötzlich auf: Donaldo McDonaldo darf nicht für immer in der Leere des Welt-raums verschwinden. Er muss zurück auf die Erde – zu Mary Jane. Es muss, ja es muss unter allen Umständen ein Happy End geben.

«Rajio no jikan» ist zwar ein Erstling, aber man merkt rasch, dass der Regisseur und die Schauspieler ihr Handwerk perfekt beherrschen. So erstaunt es auch nicht, dass «Rajio no jikan» zuerst ein erfolgreiches Theaterstück war. Kiko Mitani, bislang Dreh-

buchautor für Theater und Fernsehen, hat es mit seiner Theatertruppe The Tokyo Sunshine Boys, die es bereits seit 1983 gibt, aufgeführt. Um das Timing und das Zusammenspiel für den Film nochmals zu verbessern, hat Kiko Mitani ausserdem zwei Wochen ohne laufende Kameras geprobt; ein Luxus, den man sich nicht nur in Japan kaum mehr leistet.

Die Frage, ob man «Rajio no jikan» auch in Amerika so hätte machen können, darf man punkto Regie und technische Ausführung in jeder Hinsicht bejahen. Die Geschichte und die Charaktere des Stücks sind dann aber doch sehr japanisch. Oder ist das Japanische daran vielleicht der etwas altmodische, doch zeitlose Charme vergangener Radiotage, der sich im Film manifestiert, obwohl Koki Mitani die Geschichte in der Gegenwart angesiedelt hat? ■



Kyoka Suzuki
(Mitte)

Namen, und so wird das Hörspiel kurzerhand nach New York verlegt. Damit noch ein bisschen mehr Würze drin ist, entscheidet man sich schliesslich für das Chicago der Mafiosi als Handlungsort – Änderungen, von welchen die Autorin Miyako nichts weiss. Endlich auf Sendung, ertönen nach der von ihr verlesenen, schüchternen Danksagung Maschinenpistolensalven, die den Titel des Hörspiels ankündigen. Zu spät erkennt Miyako den Frevel.

Schon bald kommt man an den Punkt, an dem laut Vorlage eine Flutwelle die Protagonistin ins winterliche Meer reisst – doch, oh Schreck, in Chicago gibt's keine Flutwellen, und im Winter ist der Michigansee meistens zugefroren. Was tun? Nun folgt eine weitere Änderung, die eine neue Herausforderung an die Erfindungsgabe der Radiomacher stellt. Als der gekränkte

Juha

Regie: Aki Kaurismäki
Finnland 1998

Dominik Slappnig

Aki Kaurismäki sitzt stumm am Tisch beim Interview. Das Gespräch kommt nur schwer in Gang. Wenn er spricht, tut er es genau so lakonisch wie die Figuren aus seinen früheren Filmen:

Sie haben sich so lange wie noch nie Zeit genommen, um Ihren Film «Juha» zu drehen ...

Früher machte ich drei Filme pro Jahr. Jetzt habe ich das Verhältnis umgedreht und mache jedes dritte Jahr einen Film.

Wo liegt der Grund für diese Verlangsamung?

Wollen Sie den wirklichen Grund hören?

Sicher.

Weil ich nichts mehr zu sagen habe.

Darum also ausgerechnet einen Stummfilm?

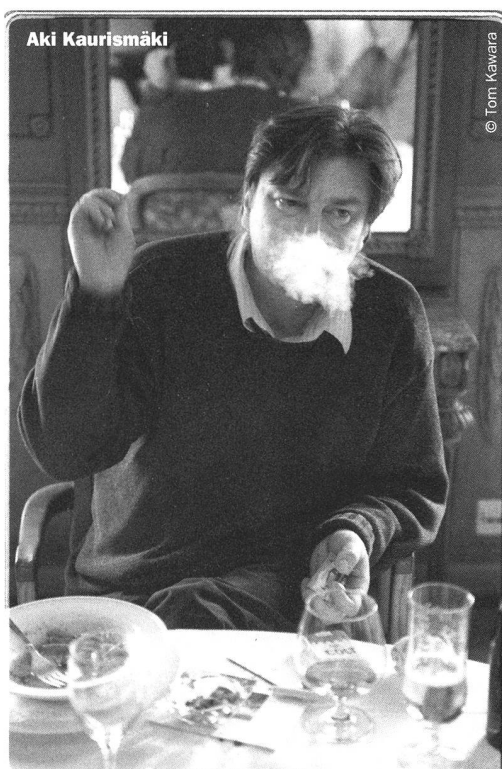
Es schien der beste mögliche Weg zu sein, um künstlerisch Selbstmord zu begehen.

Der Film schaut für mich nicht wie ein Selbstmord aus ...

Nennen wir es also bloss einen guten Versuch.

Sagt es und lächelt scheu dabei. Doch worum geht es in «Juha»?

Der Bauer Juha (Sakari Kuosmanen) lebt mit seiner wesentlich jüngeren Frau Marja (Kati Outinen) auf dem Land. Ihr Leben ist eingespielt und einfach, und sie leben glücklich in den Tag hinein. Zusammen bewirtschaften sie ein kleines Gut, fahren einmal in der Woche auf den Markt und manchmal am Abend in die Gaststätte. Dort sitzt Marja dann bei den Frauen, und Juha trinkt mit den Männern. Die ländliche Idylle bricht auf, als Shemeikka (André Wilms), ein Gigolo aus der Stadt, auftaucht und Marja hinter Juhas Rücken schöne Augen macht. Der neue Verehrer gibt ihr zu verstehen, dass ihre Schönheit hier auf dem Land sinnlos verblühe. Er erdreistet sich sogar, ihr vor-



zuschlagen, sie in die Stadt mitzunehmen. Obwohl Marja vorerst nicht auf Shemeikkas Werben eingeht, sieht sie ihr Schicksal plötzlich mit anderen Augen. Sie fängt an, sich zu schminken, sich anders zu kleiden und zweifelt nun ernsthaft an ihrer Liebe zu Juha. Als Shemeikka einige Wochen später ein zweites Mal auftaucht, zögert sie nicht noch einmal. Am frühen Morgen verlässt sie ihren Mann, um mit ihrem neuen Liebhaber ein glückliches Stadtleben zu führen.

Doch schon bald stellt sich der wahre Grund von Shemeikkas Liebesgeflüster heraus. Er will Marja in einem Bordell als Prostituierte arbeiten lassen. Erfolglos wehrt sie sich gegen seine Pläne. Befreit wird sie erst durch ihren Mann, der sich mit einem grossen Beil in die Stadt aufmacht, um sich an Shemeikka zu rächen.

Aki Kaurismäki erzählt, einem Roman seines finnischen Landsmannes Juhani Aho von 1911 folgend, eine Variante der Geschichte der Vertreibung aus dem Para-

dies. Juha und Marja stehen für Adam und Eva, Shemeikka für die Schlange, und der Sündenfall ist die Flucht in die Stadt. Zur einfachen Struktur des Films passt seine Machart: «Juha» ist ein in Schwarzweiss gedrehter Stummfilm.

Die Zuwendung Kaurismäkis zum Stummfilm erstaunt keineswegs. Sie kann vielmehr als logische Fortführung seines minimalistischen Stils gedeutet werden. Denn in seinen Filmen haben die Personen nie viel gesprochen. In seinem Meisterwerk «Tulitikkutehtaan tyttö» (Das Mädchen aus der Streichholzfabrik, 1989) fällt das erste Wort erst nach 16 Minuten, und dennoch hat man nicht das Gefühl, es gehe einem etwas verloren oder Kaurismäki tue sich mit seinem Stilprinzip Zwang an. Vielmehr beherrscht er in diesem und in einigen seiner anderen Filme, wie etwa im ebenfalls schwarz-

weiss gedrehten Arbeiterepos «Kauas pilvet karkaavat» (Wolken ziehen vorüber, ZOOM 6–7/96), meisterhaft jene Form der Beschränkung, der Lakonie und der kleinen Gesten. Doch mit «Juha» hat er den Bogen nun eindeutig überspannt. Seine Methode, hochstilisiert in einem Stummfilm, wirkt mehr als Maulkorb denn als Inspiration.

Wesentlich dazu beigetragen hat die in jeder Beziehung unglückliche Besetzung. Kati Outinen ist eine grossartige Charakterschauspieler, aber keineswegs jene etwas linkische Unschuld vom Lande, die mit ihrer Schönheit auftrumpfen kann. Noch unglücklicher ist die Wahl der beiden Männer: Einmal fragt Shemeikka Marja, warum sie mit dem alten Hanswurst zusammenbleibe, sie solle doch ihn, den jüngeren, wählen. Da weiss man nicht, ob der Film jetzt vom Drama zum Slapstick gewechselt hat, denn der Schauspieler André Wilms ist sichtbar älter als Sakari Kuosmanen. De-



Sakari Kuosmanen
Kati Outinen

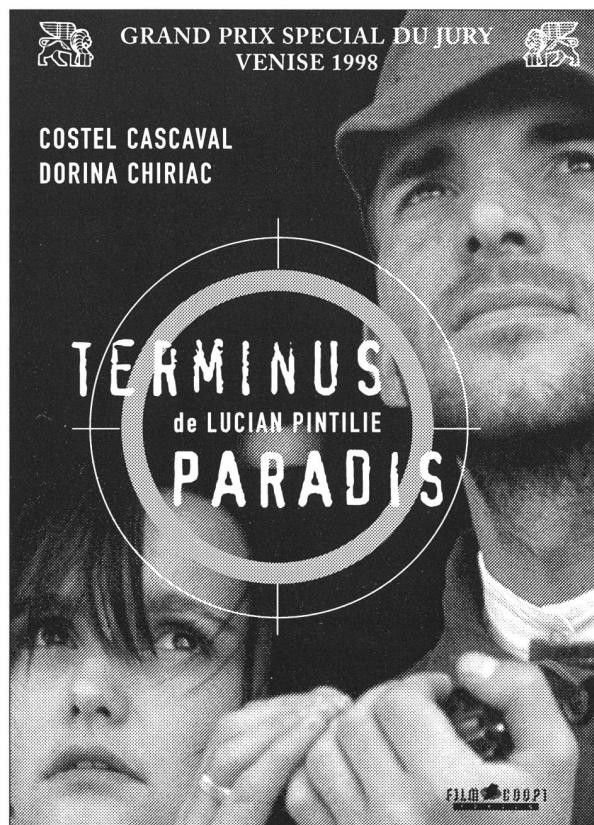
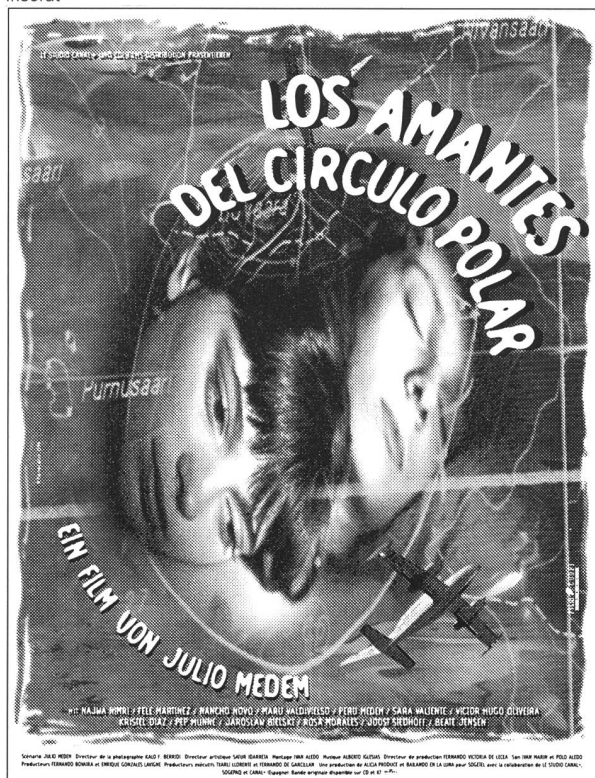
finitiv zur unfreiwilligen Groteske ver-
kommt der Film dann, wenn die Schau-
spieler grosse pantomimische Gesten
machen, wie das zu Zeiten des Stumm-

films üblich war. Heute wirkt dieses Mit-
tel in Kaurismäkis Film bestenfalls be-
fremdend. Kaurismäki versucht zwar, das
starre Stilprinzip des Stummfilms durch

einige Toneffekte wie das wiederholte
Türenschnellen oder Motorengeheul auf-
zubrechen. Er bleibt damit aber auf der
Ebene eines blossen Gags stecken. Unab-
hängig von seiner Sprachlosigkeit wird
der Film bald einmal absehbar und lang-
weilig. Aber was soll's? «Juha» ist seit 1983
Kaurismäkis 14. Film. Etliche von seinen
Werken gehören zu den besten, die in
dieser Zeit in Europa entstanden sind.
Dass «Juha» nicht dazu gehört, schmälert
Kaurismäkis Image als grosser Filmema-
cher nur unwesentlich.

Noch einmal zurück zum Interview.
Gegen den Schluss des Gesprächs taut
Kaurismäki etwas auf. Er erzählt von Lars
von Trier und der Dogma-Bewegung im
dänischen Film: «Sie wollten, dass ich auch
unterschreibe und einen Dogma-Film
mache. Ich war aber nicht interessiert. Wie
kann man diese Regel, dass man nur noch
ehrliches Kino machen solle, überhaupt
befürworten? Es gibt kein ehrliches Kino.
Kino muss per Definition lügen.» ■

Inserat



The Matrix

Regie: Andy Wachowski, Larry Wachowski
USA 1999

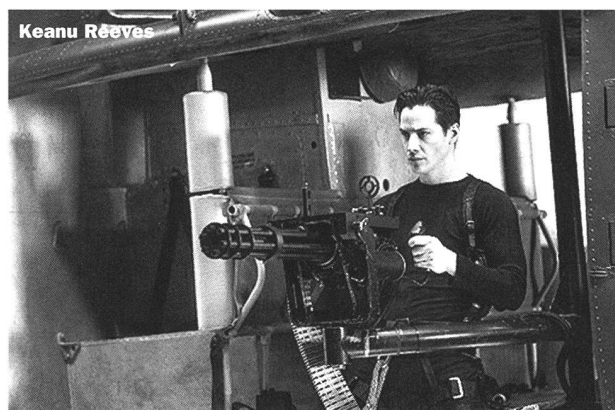
Susan Fina

Nach dem Jahr 2000 geschieht Ungeheuerliches. Anfangs des 21. Jahrhunderts gewinnen die Maschinen einen Krieg gegen die Menschen und lassen die Erde als Wüste zurück. Nur im Untergrund der Erde hat eine Stadt überlebt. Dort wohnt eine kleine Gruppe von Cyber-Punks und normalen Menschen, die gegen die herrschenden Roboter ankämpfen. Denn diese halten Menschen in Waben gefangen, um sie als Energiequelle für ihre Computer zu verwenden. Dabei täuschen sie ihnen «Matrix» vor, eine virtuelle Welt, die aussieht wie die unsere.

Doch Neo (Keanu Reeves) fühlt, dass «Matrix» nicht alles ist. Tagsüber ist er Programmierer einer Computerfirma, nachts ein phantastischer Hacker, der Systeme knackt. Der Führer der Untergrundbewegung, Morpheus (Laurence Fishburne), sieht in Neo «The One», der die Menschen aus ihrer Gefangenschaft des Roboteragenten Smith (Hugo Weaving) befreien kann.

Die Wachowski-Brüder, Regisseure und Drehbuchautoren des Films, wählten für ihre Geschichte eine bewährte Science-fiction-Formel: man werfe einen Blick aus der Zukunft ins Jetzt, lasse dadurch das Jetzt in einem völlig neuen Licht erscheinen und schärfe damit den Blick der Zuschauer auf die Gegenwart. Dabei mixen sie den ohnehin komplizierten Inhalt mit Gedankengut aus östlichen Philosophien, biblischen Zitaten und der griechischen Mythologie. Aufgepeppt wird das Ganze mit einem Schuss Überlegungen zur Genmanipulation. Dadurch wirkt die Story etwas überladen und kompliziert, so dass das unangenehme Grübeln über mögliche Interpretationen allzu oft von der Bilderflut des Films ablenkt, die allerdings eine Klasse für sich ist.

Die Bilder von «The Matrix» sind betörend. Die Kulissen scheinen zwischen Traum und Wirklichkeit angesiedelt zu sein. Sie wurden teils vom bekannten Comic-Autor Geof Darrow gezeichnet, der auch einige Figuren des Films erfand. Auch erzähltechnisch gleicht der Film einem Comic: Jedes Bild macht eine konkrete Aussage. Wenn gesprochen wird, treten die Bilder in den Hintergrund, um den Worten Raum zu lassen.



Musikalisch begleitet wird der Film von Marilyn Manson, Propellerheads, Prodigy und Rage Against the Machine. Eine Musik, die – wie der Film – auf Junge zielt und Junggebliebene mitreißt.

Der 35-jährige Keanu Reeves ist eigentlich zu alt für die Rolle des Jünglings, der nur weiss, dass er mehr wissen will, und sich staunend treiben lässt. Doch er spielt den Part der «Alice im Wunderland» mit der ihm eigenen Zurückhaltung, und sein halbasiatisches Aussehen macht sich bei den Kung-Fu-Szenen besonders gut.

«The Matrix» zeigt *special effects*, die man im Kino so noch nie sah. *Super-slow-motion*-Kameras nehmen 12'000 Bilder pro Sekunde auf und ermöglichen das präzise Filmen einer Kugel, die durch die Luft geschossen wird. Kung-Fu-Bewegungen, die so in der Realität nicht ausgeführt werden können, wirken computeranimiert völlig normal. 60 Millionen

Dollar kostete das Riesenprojekt, das in den USA in den ersten fünf Wochen bereits 121 Millionen Dollar einspielte.

Doch zurück zum Inhalt. Morpheus schickt die kühle Schönheit Trinity (Carrie-Anne Moss), um Neo abzuholen. «All I am offering is the truth», sagt Morpheus und streckt Neo zwei Pillen hin: Rot oder Blau? Rot bedeutet die Reise in eine neue Dimension, blau steht für den ewigen «Matrix»-Trott. Es ist ein Kennzeichen des Films, dass Neo immer wählen kann, was er tun will, nie zu etwas gezwungen wird. Nachdem er sich für die rote Pille entschieden hat, wird er in einer dunklen, gruseligen Szene neu erschaffen und als zur Gruppe gehörender Cyber-Punk wiedergeboren. Am Hinterkopf kann er programmiert werden und lernt auf diese Weise die perfekte Technik des Kung-Fu. Bald ist Neo kampftechnisch be-

reit, sich der Konfrontation mit den Robotern zu stellen. Das Problem ist nur, dass Neo nicht richtig daran glaubt, «The One» zu sein. Erst als Morpheus von den Robotern gefoltert wird, weiss er mit Sicherheit, was er will und was er kann. Er setzt seine Kräfte frei und erreicht das Unmögliche.

Trotz aller technischer Perfektion und Futuristik birgt der Film menschliche Wärme. Die Freundschaften zwischen Morpheus, Neo und Trinity sind tief. Neo und Trinity verbindet eine offensichtliche, aber unausgesprochene Liebe, die darauf wartet, gelebt zu werden. Ob im Kampf oder in der Liebe: Die Stärke liegt im geduldigen Warten auf den richtigen Moment. «We are prisoners of our mind», sagt Morpheus zu Beginn des Films. Und Neo weiss am Schluss: Wer sich einmal von dieser Gefangenschaft befreit hat, der hebt für immer ab in neue Dimensionen. ■

The Acid House

Regie: Paul McGuigan
Grossbritannien 1998

Marc Kieppe

«**D**u hast wieder voll Scheisse gebaut, Du Arsch! Kein Zuhause, kein Job, keine Braut, keine Freunde, vorbestraft, kaputte Rippen – und das alles in nur wenigen Stunden!» Nur zu wahr: Der 23jährige Boab (Stephen McCole), Protagonist von «Granton Star Cause», der ersten von drei von Paul McGuigan für sein Spielfilmdebüt adaptierten Kurzgeschichten, hat einen rabenschwarzen Tag hinter sich. Und als wäre es nicht schon der Schmach genug, innerhalb von 24 Stunden aus seinem Fussballteam, seinem Elternhaus und seinem Job zu fliegen, seine Freundin zu verlieren und von einem wild gewordenen Polizisten zusammengetreten zu werden, wird er zum bitteren Ende am Tresen seiner Stammkneipe auch noch von Gott (Maurice Rooves) höchstpersönlich für alles zur Verantwortung gezogen. Als Strafe dafür, dass er sich in seinem Leben nicht mehr Mühe gegeben und seine «Macht» nicht genutzt hat, verwandelt er Boab in eine gemeine Stubenfliege. In seiner neuen Insekten-Gestalt startet er einen Rachefeldzug gegen seine Peiniger.

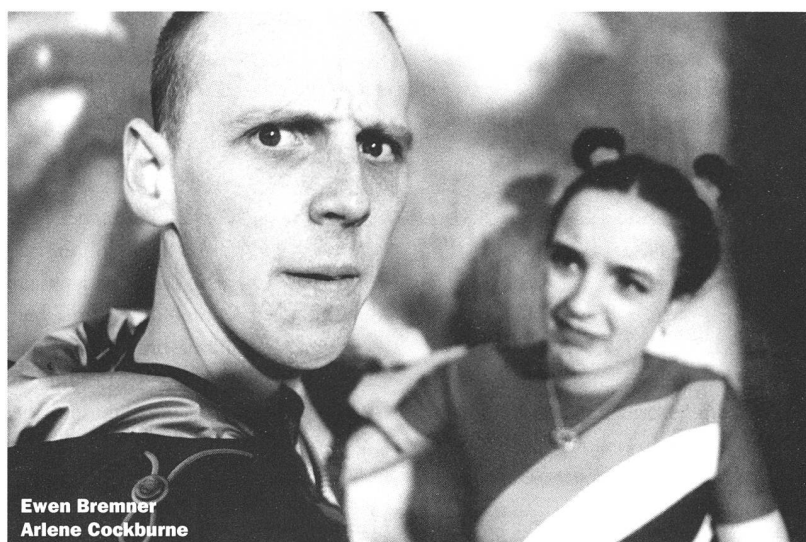
Wem hier Sprache und *setting* bekannt vorkommen, täuscht sich nicht: Willkommen zurück in der real existierenden, urbanen (Unter-)Welt des schottischen Autors Irvine Welsh, der 1993 mit seinem ebenso umstrittenen wie gefeierten Romandebüt «Trainspotting» blitzartig weit über die Grenzen Grossbritanniens hinaus bekannt wurde. Welshs Kurzgeschichtenband «The Acid House» ist lange vor dem Bestseller «Trainspotting» entstanden, wurde aber erst Monate später veröffentlicht, und der Autor hat seine Geschichten selber zum Drehbuch für Paul McGuigans Film umgeschrieben. Um falschen Erwartungen vorzubeugen: Trotz einiger stilistischer Ähnlichkeiten und zum Teil gleichen Darstellern ist «The Acid House» nicht mit Danny Boyles Spielfilm «Trainspotting» (ZOOM 8/96) zu vergleichen – der ehemalige Fotograf und TV-Dokumentarfil-

mer McGuigan beteuert denn auch, Boyles Film nie gesehen zu haben. «Trainspotting» wurde von sarkastisch-ironischen Untertönen, schwarzem Humor und einem munteren Pop-Soundtrack begleitet, was das gezeigte (Drogen-)Elend fürs Publikum als Satire oder sogar Komödie goutierbar machte. Ähnliches wird hier nicht offeriert, vor allem nicht im eher an den traditionellen Sozialrealismus eines Ken Loach erinnernden, mittleren Teil mit dem Titel «A Soft Touch».

In diesem mittleren Teil geht es um Johnny (Kevin McKidd). Er lebt in einer vergammelten Sozialbau-Baracke. Geheiratet hat er die depressiv-lethargische Catriona (Michelle Gomez), die nachts vor die Tür geht, um sich zu besaufen und etwas Geld als Hure zu verdienen, weil sie schwanger war. Johnny – das dem Egoismus, der Gier und der psychischen Gewalt seine Umfelds scheinbar hilflos ausgelieferte «Weich-Ei» – versucht verzweifelt, zumindest den Kopf der kleinen Tochter, von der er allerdings noch nicht einmal weiss, ob sie wirklich von ihm stammt, aus dem Sumpf zu halten. Erst als ihn seine Frau immer wieder demonstrativ mit dem arrogant-rücksichtslosen Nachbarn Larry (Gary McCormack) betrügt und ihn wochenlang aufs äusserste

demütigt, findet er den Absprung in eine friedliche Existenz – wenigstens vorübergehend.

In einer furiosen, von psychedelisch-surrealen Bild- und Toneffekten strotzenden Parallelmontage verbindet McGuigan in der dritten Episode mit dem Titel «The Acid House» die Erlebnisse eines LSD-Horrortrips mit einem schmerzhaften Geburtsvorgang. Nach dem Konsum einer Pille wird Coco (Ewen Bremner) zunächst von alptraumhaften Visionen, unter anderem von seinem brutalen Vater und einem «Acid-Hostien» verteilenden Priester, geplagt. Dann fährt sein Geist in das Baby des Mittelstand-Ehepaars Rory (Martin Clunes) und Jenny (Jemma Redgrave), welches soeben auf die Welt kommt – und umgekehrt. So dämmert Coco also im Krankenhaus in einer Drogenpsychose bisher ungekannten Ausmasses auf dem intellektuellen Niveau eines Säuglings dahin, während das Baby seine Mutter Jenny mit altklugen Sprüchen verblüfft. «The Acid House» ist die längste, filmisch anspruchsvollste, aber auch am wenigsten gelungene Episode des von Paul McGuigan in jeder Hinsicht kongenial umgesetzten, stilistisch heterogenen Triptychons. ■



Ewen Bremner
Arlene Cockburne