

Kritik

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Film : die Schweizer Kinozeitschrift**

Band (Jahr): **52 (2000)**

Heft 8

PDF erstellt am: **21.07.2024**

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.



Chicken Run

USA/Grossbritannien 2000
Regie: Nick Park und Peter Lord

Ohne Wallace und Gromit, dafür länger, noch ausgeklügelter und – tierischer. Der erste abendfüllende Trickfilm des englischen Erfolgsstudios Aardman ist mehr als nur ein Bijou: grosses Kino.

Sandra Walser

Mit den Augen verhält es sich wie mit der Erde, die plötzlich nicht mehr flach, sondern rund war – nur dass es in diesem Fall nicht um die falsche Form geht, sondern ums Etikett, in dem wir uns vergriffen haben. «Fenster zur Seele» – Hoppla: Wer auch immer sich dieses schwülstige Wortgebilde ausgedacht hat, das einen, kaum über die Lippen gegangen, gleich in Ehrfurcht erstarren lässt, kann nur unfehlbar sein. Oder hat schlicht und einfach nicht mit dem Briten Nick Park gerechnet.

Der scheue 40-jährige Trickfilmer sieht tatsächlich nicht aus, als wolle er eine Weltanschauung auf den Kopf stellen. Und es wäre ihm bestimmt gar nicht recht, sähe er diese Zeilen, die ihn bezichtigen, ein neues Seelenfenster geöffnet zu haben: die Zähne. Denn die sprechen bei Parks Plastilinkreaturen mehr als Bände. In «A Grand Day Out» (1992) etwa verbeissen sie sich genüsslich in einen Planeten ganz aus Käse, strahlen in «The Wrong Trousers» (1993) angesichts der Technohose noch stolzer als ihr Erfinder und lassen einen in «A Close Shave» (1995), umrahmt von ein paar verschämt in die Breite gezogenen Lippen, schnellstens

die Absurdität des Knet-Liebespaars Wallace-Wendolene vergessen, das sich da so verschüchtert romantisch anguckt.

In «Chicken Run» nun haben Nick Park und Peter Lord die Menschwerdung von ein paar hundert Gramm Plastilin anhand neuer, vorwiegend tierischer Figuren furios und in witziger Anlehnung an themenverwandte Meilensteine wie «The Great Escape» (1962) oder «Stalag 17» (1953) ins Extreme getrieben. So mag man keine Sekunde stutzen, dass die erste Heldin des diesjährigen Actionkinos eine englische Henne ist und Ginger (Julie Sawalha) heisst. Gefangen in einer Hühnerbatterie, würde diese für ein bisschen Gras zwischen ihren Krallen fast alles tun. Doch auch die tollkühnsten Fluchtwege enden im Keller der Farmerin Mrs. Tweedy (Miranda Richardson), die es mit Oberst von Scherbach'scher Strenge und stramm zurückgebundenem Haar mühelos in die Top Five der schändlichsten Film-Befehlshaber schafft. Denn wenn sie eigenhändig zur Axt greift und der «dummen Henne», die kein Ei gelegt hat, den Kopf abhaut, dann ist das bloss ein kleiner Vorgeschmack auf das, was sie plant: einen Hühner-Holocaust mit einer *chicken pie*-Maschine. Doch Rettung naht – durch die Lüfte brausend und kopfüber in den Schlamm donnernd – in Form des Hahns Rocky (Mel Gibson). Der fesche Amerikaner soll den *chicks*, die gleich reihenweise seiner stolzen Brust erliegen, das Fliegen beibringen.

Die sympathischen, stets makellos angeordneten Beisserchen, die vor lauter Schreck oder Entzücken immer wieder in den Mäulern aufblitzen und den eingangs erwähnten Seelenblick ermöglichen, sagen eigentlich schon alles: Auf die richtigen Zähne kommts an. Und die gibts in «Chicken Run» gleich in dutzender Ausführung. ■

«Kalkül widerspricht der Ehrlichkeit»

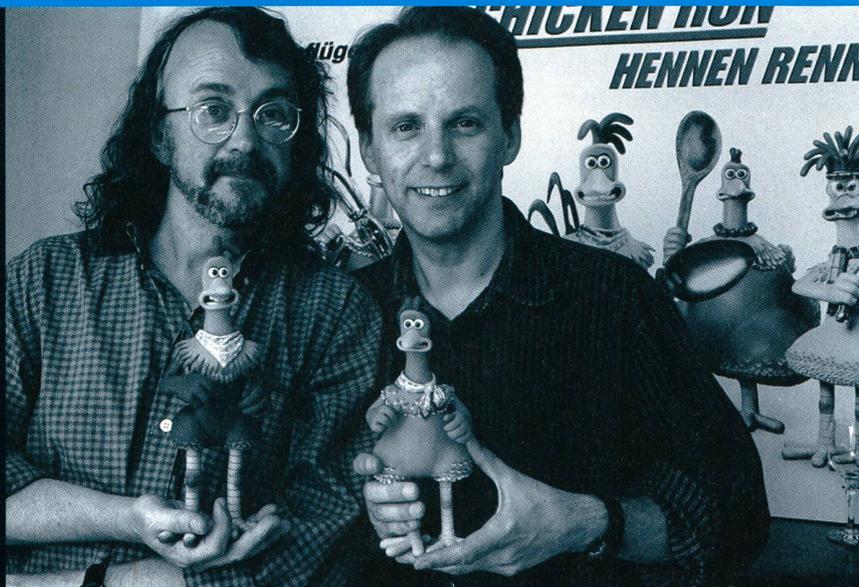
Die charmanten Engländer Nick Park und Peter Lord sprachen mit FILM über ihren neuen Film «Chicken Run», Mel Gibson und die Kindheit auf dem Land.

Antonio Gattoni «Chicken Run» ist Ihr erster Film für ein grosses Studio, Steven Spielbergs DreamWorks. Konnten Sie den Film so drehen, wie Sie wollten? **Peter Lord:** Wir hatten wirklich Glück mit DreamWorks. Sie mochten das Skript vom ersten Tag an und liessen uns freie Hand. Wir haben praktisch nichts geändert.

Nick Park: Ich erinnere mich noch, als wir «Wallace & Gromit» (1997) zum ersten Mal in den USA zeigten. Die Verleiher übten grossen Druck aus, die Stimmen zu amerikanisieren. Wir weigerten uns aber, und das zahlte sich aus: Die amerikanischen Kids fanden den britischen Akzent ausgesprochen cool. In «Chicken Run» lassen wir die Farmersfrau nun gar Yorkshire-Akzent sprechen, aber selbst das schluckte Jeffrey Katzenberg, der Animationschef bei DreamWorks.

Früher machten Sie die zeitintensive Arbeit am Plastilin allein, jetzt hatten Sie eine Equipe von 260 Leuten. Wie behalten Sie da die Übersicht? **Park:** Der Aufwand bei einem solchen Film ist wirklich enorm. Schuld waren die vielen Hühner. Ein Animator bringt es im Tag auf drei Sekunden Film, da kommen aber noch Proben und Testläufe hinzu. Im besten Fall machten wir 90 Sekunden in der Woche, aufgeteilt in 28 Einheiten, an denen parallel gearbeitet wurde. Das Schwierigste dabei ist, bei so vielen Animatoren eine persönliche Handschrift zu behalten. Erstaunlicherweise ist uns das gelungen.

Ihr Film ist sehr liebevoll mit Filmzitate angereichert. **Lord:** Die Hauptreferenz war das Fluchtdrama «The Great Escape» (1962) mit Steve McQueen. Viele andere



Filmzitate rutschten noch unbewusst hinein. So hat uns etwa ein Kritiker darauf aufmerksam gemacht, dass sogar «E.T.» (1982) vorkommt. Spielberg wirds freuen.

Wie gewannen Sie Mel Gibson für die Stimme des Zirkushahns? Park: Es war zuerst nur ein Spass. Wir liebäugelten damit, einen grossen US-Star zu bekommen und jemand erwähnte Mel Gibson. Wir vergassen dabei schlicht, dass die DreamWorks-Leute ihre Finger überall im Spiel haben. Als Gibson tatsächlich Interesse zeigte – er ist ein grosser «Wallace & Gromit»-Fan – testeten wir, ob er auch wirklich der Richtige für die Sprechrolle ist. Wir animierten seine Figur Rocky the Rooster zum Film «Maverick» (1993) und es funktionierte bestens. Ich bin sicher, er hat in diesem Jahr interessantere Rollen offeriert bekommen als diesen aufgedrehten Hahn.

«Chicken Run» ist ein Film, der sowohl Kinder als auch Erwachsene begeistert wird. Steckt da auch ein gewisses Kalkül dahinter? Lord: Nicht gross, wir arbeiten frisch von der Leber weg, so, wie es uns Spass macht. Sobald man mit Kalkül vorgeht, ist man nicht mehr ehrlich. Und das merkt das Publikum.

Haben Sie für Ihren Film Hühner studiert? Lord: Ja, wir besuchten einmal eine Hühnerfarm mit einer Videokamera und versuchten herauszufinden, wie das Leben aus der Perspektive eines Huhnes aussieht. Das Besondere an Hühnern ist die Art, wie sie sich bewegen. Sie wippen ständig mit ihrem Kopf. Das war völlig unbrauchbar für unseren Film. Eine

Liebesszene mit einem Huhn, das ständig den Kopf bewegt – unmöglich! Stattdessen bewegten wir halt etwas mehr die Augen.

Park: Ich bin auf dem Lande in Lancashire aufgewachsen und bin deshalb schon früh mit Hühnern in Kontakt gekommen. Meine Eltern hatten ein Huhn als Haustier. Meine Schwester und ich erfanden für Pennie, so hiess es, ständig Abenteuergeschichten. Später als Student habe ich für kurze Zeit in einer Hühnerverpackungsfirma gearbeitet. Das war schrecklich.

Wie kamen Sie eigentlich dazu, mit Plastilin zu arbeiten? Lord: Ich begann als normaler Animator, mit dem Zeichnen von Folien. Doch ich war nicht besonders talentiert. Als ich einmal mit Plastilin arbeitete, gefiel mir das viel besser, weil es schnell geht und leichter zum Handhaben ist. Und die Arbeit ist viel spontaner.

Wo sehen Sie denn die Zukunft des Plastilin-Trickfilms neben modernen, äusserst erfolgreichen Animationsstilen

wie den Anime oder der Computer-animation? Park: Ich denke, es gibt eine Art friedlicher Koexistenz all dieser Trickstile. Je mehr Computer-animationen es gibt, desto grösser wird auch das Bedürfnis nach handgemachten Filmen. Beim Plastilin-Trickfilm sind die Figuren echt dreidimensional. Das gibt ihnen möglicherweise einen besonderen Charme.

Man hörte, dass Sie Ihre Lieblinge Wallace und Gromit wieder aus dem Kasten holen ... Park: Ja, als übernächsten Film planen wir einen abendfüllenden Film mit den beiden. Ich habe schon eine Idee für eine Geschichte. Mehr verraten darf ich allerdings nicht.

War die Story der «Wallace & Gromit»-Figuren, die Sie im Kofferraum eines New Yorker Taxis vergessen haben, eigentlich ein PR-Gag? Park: Nein, das ist mir wirklich passiert. Für «Chicken Run» hatten wir die Idee, 300 Hühner auf dem Hintersitz eines Londoner Taxis liegen zu lassen.



«Eine Liebesszene mit einem Huhn, das ständig den Kopf bewegt – unmöglich! Stattdessen bewegten wir halt etwas mehr die Augen»

Edward Norton
Ben Stiller
Jenna Elfman



Keeping the Faith

USA 2000

Regie: Edward Norton

Als Schauspieler mag Edward Norton brillieren, als Regisseur jedoch hat er noch einiges zu lernen. Obwohl er die schwierige Aufgabe, eine Komödie um Jugendfreundschaft und Glaube zu schaffen, eigentlich ganz anständig gemeistert hat.

Franz Everschor

Edward Norton hat sich in den letzten Jahren in einigen der anspruchsvollsten und schwierigsten Rollen bewährt, die Hollywood zu vergeben hatte. Wer ihn in «Primal Fear» (1995), «American History X» (1998) oder «Fight Club» (1999) gesehen hat, wird den heute 30-jährigen Schauspieler so rasch nicht vergessen. Zweimal wurde er bereits für einen Oscar nominiert, und Milos Forman, der ihm eine Rolle in «The People vs. Larry Flynt» (1996) verschaffte, sagt von ihm: «Er ist sehr klug und analytisch, aber das steht seinem guten Instinkt nicht im Wege.» Von diesen Eigenschaften konnte Norton bei seiner ersten eigenen Regie nun reichlich Gebrauch machen. Der Film ist eine Liebesgeschichte zwischen der arbeitswütigen, jungen Geschäftsfrau Anna (Jenna Elfman), dem unkonventionellen Rabbi Jake (Ben Stiller) und dem nonchalanten Priester Brian (Edward Norton). Die drei waren vor 16 Jahren Schulfreunde, die durch dick und dünn gingen; seitdem haben sie sich aus den Augen verloren. Doch kaum trifft die inzwi-

schen zur selbstbewussten, attraktiven Frau herangewachsene Freundin wieder in New York ein, stellt sich auch die alte Freundschaft wieder her – mit einem gravierenden Unterschied: Die drei sind keine Kinder mehr.

Jake, der Rabbi, und Brian, der Priester, nehmen Amt und Berufung ernst. Brian glaubt, den inneren Kampf mit den Restriktionen des Zölibats hinter sich zu haben, und Jake sieht keinen Grund, warum er sich nicht auf ein temporäres Abenteuer mit Anna, der heimgekehrten Schulfreundin, einlassen sollte. Sie machen sich etwas vor, insgeheim wohl wissend, dass es so einfach nicht ist. Als Brian von dem Verhältnis zwischen Jake und Anna erfährt, bricht für ihn eine Welt zusammen, die ihm unangefochten und klar erschien. Jake hingegen muss feststellen, dass er nicht nur eine Freundschaft riskiert, sondern sich auch den Unwillen seiner Gemeinde zuzieht, die ihn mit einem jüdischen Mädchen verheiratet sehen will.

Norton hatte ersichtlich Grosses vor mit diesem Stoff. Schon die vielen Anspielungen auf Filme wie «Jules et Jim» (1962), «The Graduate» (1967) und «Rain Man» (1988) machen deutlich, wo seine geistigen Vorbilder liegen. Der Film leidet jedoch darunter, dass der Autor und Koproduzent Stuart Blumberg das jüdische Milieu viel genauer zu kennen scheint als das katholische. Während Jakes Umgebung aus einer Vielzahl anekdotischer Begebenheiten pralles Leben gewinnt, muss sich Brian mit pauschalen Lebensweisheiten bescheiden. Trotz manch hübscher Wendung in der Geschichte bezieht der Film seinen hauptsächlichsten Reiz von den Hauptdarstellern, die ihre Rollen mit einer spontanen Sympathie ausstatten, wie sie im Hollywood-Film selten geworden ist. Das Pu-

blikum wird die drei mögen – gleichgültig, für welches Glaubensbekenntnis das Herz schlägt. Es wird vielleicht sogar bereit sein, ein paar Gedanken mitzunehmen, die man gemeinhin im Kino kaum erwartet.

Umso bedauerlicher ist es, dass der Film am Kulminationspunkt der Story fast aus der Balance gerät. Welche Prinzipien den wirklich bewundernswerten Mann auszeichnen, ob der geistlichen Berufung oder dem Ruf des Herzens der Vorzug zu geben sei, bleibt letztlich sehr dem Zufall überlassen. Was insofern nicht verwunderlich ist, als der Film sich mit den Kernproblemen der Handlung – dem Zölibat auf der katholischen und der Verehelichung mit einem Mädchen desselben Glaubens auf der jüdischen Seite – nur so lange beschäftigt, wie es der Zuspitzung des Konflikts und der Belustigung des Publikums dienlich ist.

Edward Norton, der Schauspieler, bestätigt als Brian den Eindruck, den man zuvor schon von ihm gewonnen hatte: Es gibt kaum einen Part, den man ihm nicht anvertrauen kann. Aber Norton, der Regisseur, muss noch eine Menge lernen, bevor er sich mit seinen Vorbildern messen kann. «Keeping the Faith» enthält viele Miniaturen, die wunderschön das angestrebte Gleichgewicht von kontemplativem Ernst und amüsanten Ausgelassenheit finden. Nur zu einem organischen Ganzen wachsen diese Stimmungsbilder nicht zusammen. Wie viel Norton noch ansich arbeiten muss, zeigt ein Vergleich mit den Baltimore-Filmen von Barry Levinson, um den Meister der *sophisticated comedy*, Billy Wilder, erst gar nicht zu bemühen. Was dem Film an inszenatorischer Eleganz fehlt, können jedoch die Schauspieler wettmachen. Bis in kleinste Rollen ist der Film hervorragend besetzt. ■

Emir Kusturica
Juliette Binoche



La veuve de Saint-Pierre

Regie: Patrice Leconte
Frankreich 2000

Juliette Binoche und Daniel Auteuil sind die Stars in diesem eleganten und überraschend modernen Kostümfilm – zusammen mit einer Guillotine, auf die zu warten ist.

Michael Sennhauser

Nein, Juliette Binoche ist nicht die Titelwitwe. Oder zumindest nicht sofort. «La veuve», die «Witwe», ist Revolutionsslang für Monsieur Joseph-Ignace Guillotins effiziente Erfindung. Die Guillotine ist im Frankreich des 19. Jahrhunderts die einzige gesetzliche Exekutionseinrichtung für Zivilisten. So kommt es, dass auf der kleinen französischen Insel Saint-Pierre vor der Küste Kanadas Behörden und Bevölkerung gespannt auf die Ankunft eines Schiffes warten, das ein solches Menschenkürzungsinstrument bringen soll. Denn auf der Insel ist ein Fischer, Neel Auguste (gespielt von Filmemacher Emir Kusturica), zum Tod verurteilt worden, weil er im Vollsuff einen anderen umgebracht hat. Bis dieses Schiff eintrifft, bleibt Neel Auguste in einer Zelle im Hof des Garnisonskommandanten (Daniel Auteuil) eingesperrt.

Juliette Binoche als Frau des Kommandanten ist «Madame La» – eigentlich «Madame la capitaine», auf Grund des Ranges ihres Gatten. Aber in einem Dorf voller Seeleute ist der Landsoldatenrang eines

capitaine fehl am Platz und überhaupt ist der Mann ein sehr zivil eingestellter, aufgeschlossener Starrkopf. Er liebt seine Frau leidenschaftlich und sie liebt ihn. Und dass sie sich des bärenhaften, in nüchternem Zustand äusserst liebenswürdigen Gefangenen annimmt und ihn nach Kräften zu resozialisieren versucht, ist dem *capitaine* ein Anliegen – weil es ihr eines ist.

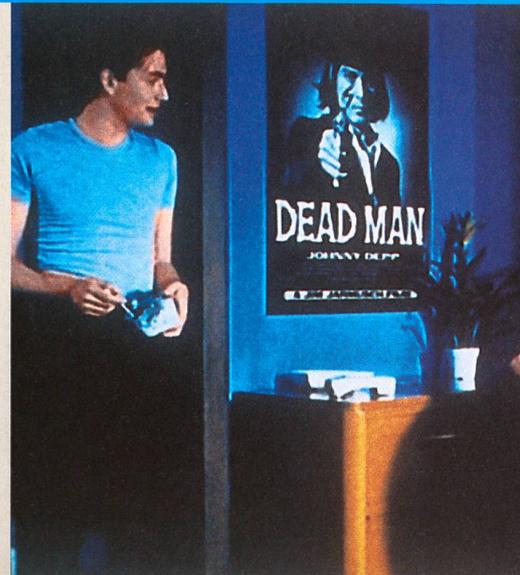
Wie meist bei den Filmen von Patrice Leconte ist es auch hier die schiere Eleganz seiner Erzählweise, die einen für Figuren einnimmt, die auf den ersten Blick durchaus befremdliche Züge aufweisen. Der *capitaine* und seine Frau sind mit ihrer liberalen Einstellung sowohl der lokalen Bevölkerung wie auch den übrigen Staatsfunktionären und ihren Familien suspekt. Aber Madame La bringt es tatsächlich fertig, den verurteilten Mörder zu einem beliebten Mitglied der Dorfgemeinschaft zu machen. Und dann kommt das Schiff mit der Guillotine.

Mit «Ridicule» kontrastierte Leconte 1996 den dekadent-scharfzüngigen Witz des französischen Hochadels vor der Revolution mit den humanistisch-aufgeschlossenen Ideen seiner Hauptfiguren. «La veuve de Saint-Pierre» ist ein vergleichbares Unternehmen. Die liberal-humanistische Einstellung von Madame La, welche ihr Mann bedingungslos unterstützt, prallt einerseits auf die traditionalistisch arrogante Haltung der Provinzmachthaber, verfängt aber andererseits bei der «einfachen» Bevölkerung, die zwar den verurteilten Mörder zu Beginn des Films mit Steinen bewirft, sich dann aber geschlossen gegen seine Exekution wendet, als die *veuve* endlich eintrifft. Dieses auf den ersten Blick ausgesprochen dialektische Er-

zählverfahren verkommt aber bei Leconte nie zum Prinzip. Der Film ist und bleibt in erster Linie ein sattes Melodrama erster Güte. Dass der *capitaine* mit seinem eigenen Kopf für seinen Gefangenen haftet, ist nur einer der vielen Aspekte, die der Geschichte eine wundervolle emotionale Unterströmung bescheren. An der Oberfläche wird die Geschichte dazu mindestens so sehr von Sprach- und Bildwitz vorwärtsgetrieben. Zum Sprachbild von der «Witwe», das in allen möglichen Varianten immer wieder aufgenommen wird, gesellen sich Redewendungen wie der Euphemismus *raccourcir* (kürzen) für den Vorgang des Köpfens, die Leconte immer wieder anders in seine Inszenierung einbaut. In einer besonders hübschen Szene am Esstisch des Gouverneurs sprechen sich dessen Kinder gegen das Köpfen von Auguste aus. Papa erklärt pompös, es gehöre sich nicht, den Erwachsenen das Wort abzuschneiden – *couper les adultes* (wörtlich: Erwachsene abzuschneiden). Worauf die Jungmannschaft verständlicherweise mit einem lakonischen «eben!» kontert.

«La veuve de Saint-Pierre» ist im Prinzip die aufgeklärte französische Variante des amerikanischen *death row movies*, des Todesstrafe-Films. Aber es wäre kein Leconte-Film, wenn er das Thema nicht mit mehr Opulenz, Witz und Eleganz als Thesenhaftigkeit angehe. Abgesehen davon, dass nicht nur die windzerzauste Küstenszenerie handwerklich perfekt und kameramässig überzeugend ins Bild gesetzt wird, stimmt auch sonst alles an diesem intelligenten Melodrama. Das ist ein in jeder Beziehung reichhaltiger Film, ein Fest für die Sinne, das Herz und den Kopf. ■

Der Film ist und bleibt in erster Linie ein sattes Melodram erster Güte



Gone in 60 Seconds

Regie: Dominic Sena
USA 2000

Angekündigt als ein rasanter Film ohne Tempolimit, steckt «Gone in 60 Seconds» die meiste Zeit im Stau.

Mathias Heybrock

Zu den Kernelementen eines jeden Actionfilms gehört die Verfolgungsjagd, bei der es gefälligst ordentlich rumst und scheppert. Ist es nicht herrlich zu sehen, wie plötzlich das buchhalterische Kalkül einer Durchschnittsexistenz ausgehebelt wird, die immer erst nach dem Preis fragt? In wilden Szenen verwandeln sich teure Konsumgüter von einer Sekunde zur nächsten in Schrott; ganze Strassenzüge, Quartiere oder gar Städte stürzen in den Ausnahmezustand, in dem man selbst sicher auch nicht mehr zur Arbeit gehen müsste. Insofern durfte man gespannt sein auf «Gone in 60 Seconds», ein Film über eine Bande von exzellenten Autodieben, denen die Cops dicht auf der Spur sind. Bedenklich allein, das Produzent Jerry Bruckheimer uns schon im Presseheft bat, doch nicht nur das profane Vergnügen zu suchen. Der Film sei auch und in erster Linie das Drama eines Mannes, der wider seinen Willen gegen Recht verstossen muss. Huh! Er ist, mit anderen Worten, ganz grosse Tragödie.

Zumindest versucht er es zu sein. Die Dialoge klingen, als habe Drehbuchautor Scott Rosenbergsich von Dante oder gar der

Apokalypse inspirieren lassen. Tod und Teufel werden herbeizitiert, um dem Zuschauer die Seelenpein von Memphis (Nicolas Cage) plausibel zu machen. Er ist ein ehemaliger, inzwischen geläuterter Meisterdieb, den die Umstände zwingen, sich noch einmal in kriminelle Niederungen zu begeben. Dabei setzt er ebenso seine Existenz aufs Spiel, wie alle seine Kumpels von einst, die ihm assistieren. Denn es muss sein: Der gemeinste Verbrecher von L.A. hat Memphis ein Ultimatum gestellt; innert 72 Stunden muss er 50 aussergewöhnlich teure und seltene Autos klauen. Schafft er es nicht, ist sein Bruder reif für die Schrottpresse.

Als Ausgangspunkt wäre das in Ordnung, wenn der Film sich nicht auf eine grotesk missglückte Weise bemühen würde, den Zweifeln und Konflikten seiner Figuren eine tiefe, geradezu existenzielle Note zu geben. Dem Drehbuchautor gelingt dabei kaum mehr als eine stümperhafte Aneinanderreihung von Pathosformeln, die «Gone in 60 Seconds» tatsächlich zur Tragödie machen: für Regisseur Dominic Sena, der mit «Kalifornia» (1992) ja immerhin bewiesen hatte, dass er einen psychologisch stimmigen Thriller drehen kann; für Produzent Jerry Bruckheimer, der sich gerade mit Actionfilmen einen Namen machte, die pures Vergnügen waren – keine Psychologie, keine Charaktere – stattdessen eine möglichst originelle und rasante Kombination von einschlägigen Genresituationen. Dass er hier von diesem Rezept abrückt, zahlt sich nicht aus. Wenn schliesslich ein furioses Finale beginnt, ist der Zuschauer von den tölpelhaften Trivialpsychologismen, die es langatmig vorbereiten, vollkommen entnervt. ■

Die stümperhafte Aneinanderreihung von Pathosformeln machen den Film zur Tragödie

I Love L.A. (L.A. Without A Map)

Grossbritannien/Frankreich 1998
Regie: Mika Kaurismäki

Voller Details und filmischer Querweise steckt dieser Film, der wider alle Erwartungen die leicht und präzise inszenierte Geschichte einer etwas ungewöhnlichen Reise nach L.A. erzählt.

Rolf-Ruediger Hamacher

Der finnische Filmemacher Mika Kaurismäki erreichte nie den Kultstatus seines Bruders Aki und verschwand nach einem respektablen Studiokino-Erfolg wie «Zombie and the Ghost Train» (1991) im filmischen Mittelmass. Nun legt er mit der internationalen Produktion «I Love L.A.» eine Komödie vor, deren leichten, präzise getimten Inszenierungsstil man ihm eigentlich nicht zugetraut hätte. Der auf einem autobiografisch gefärbten Roman basierende Film erzählt die Geschichte des jungen schottischen Bestattungsunternehmers Richard (David Tennant), der davon träumt, Schriftsteller zu werden. Hals über Kopf verliebt er sich in die amerikanische Touristin Barbara (Vinessa Shaw), die er auf einem Friedhof kennen lernt. Ihre eher beiläufige Einladung, doch vorbeizuschauen, wenn er zufällig in Los Angeles sei, setzt er sofort in die Tat um – und bringt die überraschte Barbara in arge Bedrängnis. Denn die Kellnerin bastelt gerade an ihrer Schauspielkarriere und möchte es sich wegen Richard nicht mit ihrem Gelegenheitsliebhaber Patterson verderben, der sich für einen kommenden Regiestar hält.



◀◀ Nicolas Cage

◀ David Tennant
Vinessa Shaw

▶ Tchéky Karyo
Mel Gibson



Was sich da in schön komponierten CinemaScope-Bildern abspielt, sieht auf den ersten Blick aus wie eine der üblichen Geschichten mit dem Thema «Junge trifft Mädchen, verliert es und trifft es schliesslich wieder». Der Reiz des Films liegt eindeutig darin, wie er erzählt und inszeniert ist. Zudem hat Mika Kaurismäki tief in die Zitatenkiste der Filmgeschichte gegriffen: Richards und Barbaras ausgelassener Stadtbummel in Bradford erinnert an die frühen Filme von Richard Lester; in einem Kino sehen sie sich Aki Kaurismäkis «La vie de bohème» (1991) an, und Barbara wirkt mit ihrem lila Regenschirm wie eine Reminiszenz an Catherine Deneuve in Jacques Demys «Les parapluies de Cherbourg» (1963). Später trifft man auf Amanda Plummer, die sich wundert, dass nach einer ausschweifenden Party ihr Pool mit «Blut» gefüllt ist. Der verblüffendste Gag ist der Auftritt Johnny Depps als lebendes «Dead-Man»-Plakat, der seinem Fan Richard in kniffligen Lebensfragen Entscheidungshilfen gibt.

Runden solch originelle *sidekicks* die Inszenierung ab, so sind die vier Hauptdarsteller das Salz in der Suppe. Vincent Gallos freakige Art steht in wunderbar schrägem Kontrast zu Julie Delpys umwerfender Naivität, die über Richards europäisch-romantische Ader schier aus dem Häuschen gerät. David Tennants «Unterspielen» korrespondiert wunderbar mit Vinessa Shaws Verve, deren schauspielerisches Charisma Schönheit und Intelligenz verbindet. Was aber wären diese «köstlichen Zutaten» ohne ihren Zubereiter – und so gebührt Mika Kaurismäki die Ehre dieses bekömmlichen Film-«Gerichts». ■

The Patriot

Regie: Roland Emmerich
USA 2000

Mit Konvertiten hat man nichts als Ärger. Beispielsweise mit dem zum amerikanischen Glauben bekehrten Roland Emmerich, der nun den Amerikanern vormacht, was ein standfester Patriot ist. Und wenn der sich dann noch mit Mel Gibson, dem Ur-Amerikaner australischer Herkunft, zusammen tut, dann ist Schlimmes zu befürchten.

Thomas Binotto

South Carolina, 1776: Der arbeitsame Witwer und Farmer Benjamin Martin (Mel Gibson) widmet sich hingebungsvoll seinen zahlreichen Kindern und dem Bau von Schaukelstühlen, als der Unabhängigkeitskrieg auch den Süden erreicht. Sein ältester Sohn Gabriel (Heath Ledger) will sich unbedingt den Rebellen anschliessen, was Benjamin kategorisch ablehnt, denn er weiss, wovor ihm graut, war er doch selbst einst ein Kriegsheld, ein besonders grausamer, wie man munkelt. Schliesslich kommt es aber doch, wie es für ein zweieinhalbstündiges Leinwandepos kommen muss: Gabriel zieht in den Krieg, Benjamins Familie wird von den blutrünstigen Briten um Hab und Gut gebracht, und schliesslich fällt sein zweiter Sohn der Grausamkeit von Colonel Tavington (Jason Isaacs) zum Opfer. Jetzt wird Benjamin zum unerbittlichen Racheengel, zum blutrünstigen Berserker für die gute Sache.

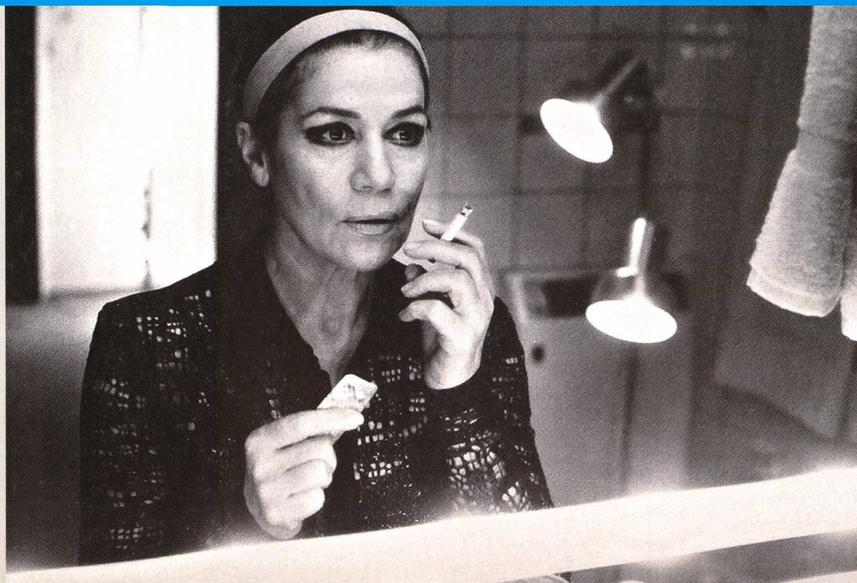
«The Patriot» wurde bei seinem Start in den USA vor allem wegen seiner brutalen Schlachtgemetzel getadelt, dabei können

solche Szenen heute nun wirklich niemanden mehr schrecken. Auch Humanität und Subtilität wagen wir von einem Leinwandmelodrama schon lange nicht mehr einzufordern.

Wirklich erstaunlich und erschreckend ist dagegen, mit welcher Unverfrorenheit Emmerich und Gibson uns einen Propagandaschinken unappetitlichster Sorte vorsetzen. Das ist umso verblüffender, als weit und breit kein Anlass für Durchhaltefilme auszumachen ist – kein Weltkrieg, kein Kalter Krieg, kein Golf-Krieg, rein gar nichts. Und doch ist «The Patriot» schlicht und einfach ein Blut-und-Boden-Drama geworden, genauso totalitär wie es einst die Nazis und die Sowjets gepflegt haben. Im Gegensatz zu diesen kann man aber Emmerich nicht einmal eine Ideologie vorwerfen – seine Vision scheint genau in jenem hirn- und herzlosen Gemetzel zu bestehen, das wir auf der Leinwand sehen.

Dennoch kommt selbst Emmerich nicht ohne Feindbild aus, und weil das gegenwärtig dürftige Angebot niemals der patriotischen Nachfrage entspricht, werden flugs die Briten zu den Bösen schlechthin. Zugegeben, die Briten waren im Unabhängigkeitskrieg nicht zartbesaitet im Umgang mit den Rebellen, aber dass sie allesamt Monster gewesen sein sollen – die einen blutrünstig-pöbelhafte und die anderen zynisch-aristokratische – das darf doch bezweifelt werden.

Aber die bei weitem originellste, weil dreisteste Pointe des Films besteht darin, dass Emmerich uns weismachen will, der Unabhängigkeitskrieg sei eigentlich nur aus einem Grund geführt worden: däen schwarzen Mitpatrioten endlich die Freiheit zu schenken. Womit bewiesen wäre, dass zügelloser Patriotismus direkt in der Verblödung endet. ■



Die Unberührbare

Regie: Oskar Roehler
Deutschland 1999

Oskar Roehler schildert in seinem Schwarzweiss-Film die letzten Tage im Leben der Schriftstellerin Gisela Elsner. Es gelingt ihm das aussergewöhnliche Porträt einer linken Exzentrikerin, die aus der Bourgeoisie kam, gegen den Kapitalismus anschrieb, die DDR idealisierte, zu Lebzeiten vergessen wurde und an der neuen deutschen Wirklichkeit zerbrach.

Claudia Schwartz

Deutschland im Herbst 1989. In der Nacht des 9. November bringt das Fernsehen die Bilder vom Fall der Berliner Mauer. Hanna Flanders (Hannelore Elsner) fröstelt. Über dem weissen Sofa ihrer Münchner Wohnung hängt Lenins Porträt. Hanna, Mitglied der Deutschen Kommunistischen Partei (DKP), starrt auf den Bildschirm, wo sich mit der DDR gerade ihre politische-ideologische Heimat auflöst. Im Osten war die Schriftstellerin ein «antikapitalistisches Aushängeschild» und populärer als im Westen. Inzwischen spült sie die Tabletten mit Alkohol runter. Sie hat den beruflichen Zenit längst überschritten und das Make-up dick aufgetragen. Es hilft nichts, wie sie von einem TV-Kanal zum anderen wechselt: überall die gleiche Euphorie. Der flackernde Widerschein der Fernseh-wirklichkeit erleuchtet hell ihr Gesicht.

Die Anfangsszene in Oskar Roehlers Film über die Schriftstellerin Gisela Elsner,

die seine Mutter war und der er hier den Namen Hanna Flanders gibt, verweist auf den Zusammenhang von Zeitgeschichte und persönlichem Weltbild. Die alternde, nach wie vor schöne Frau wankt durch das Wohnzimmer, balancierend zwischen Glastisch und Designerlampe. Die Vor-denkerin der 68er Generation hatte die DDR-Gesellschaft zur einzig gerechten erklärt, um dann bei Dior einzukaufen. Eine Intellektuelle, zerrieben im Zwiespalt zwischen dem privilegierten Dasein einer höheren Tochter und dem marxistischen Klassenkampf.

Dabei geht es dem Film nie um die Demontage einer Salonlinken. Er verfolgt vielmehr die sehr persönliche Geschichte einer Frau, deren Kunst irgendwann einfach aus der Zeit fiel und ihr Leben aus der Wirklichkeit. Dass Historie und Biografie im Laufe der Erzählung zunehmend ineinandergreifen, ist das grosse Verdienst dieses Films.

Noch in derselben Nacht hält Hanna den Telefonhörer, zwei Zigaretten und ein Arsenfläschchen gleichzeitig in den Händen. «Ich bringe mich jetzt um», sagt sie zu einem Freund am anderen Ende der Leitung. «Ist denn das Arsen noch gut», will der wissen und meint: «Komm wir rauchen noch eine.» In diesem ersten Gespräch klingt der Tonfall des ganzen Films an zwischen nüchterner Feststellung und Mitgefühl.

Gisela Elsner alias Hanna Flanders ist eine Figur von Fassbinderscher Zerrissenheit. In der Überstürztheit einer Orientierungslosen zieht sie nach Berlin, um neu anzufangen. Es wird der letzte Wirklichkeitsversuch einer Traumtänzerin, die den Möbelpackern ein grosses Trinkgeld gibt und im nächsten Augenblick erschreckt über die hohe Umzugsrechnung.

Der Film verdichtet die letzten drei Jahre im Leben von Gisela Elsner, die sich am 13. Mai 1992 mit dem Sprung aus dem Fenster eines Münchner Krankenhauses das Leben nahm, auf wenige Tage. In Berlin zieht Flanders noch einmal ihre schwarze Kleopatra-Perücke an und versucht, abgerissene Kontakte neu zu knüpfen. Es beginnt ein Stationendrama, das jede menschliche Begegnung testet wie in einer Vivisektion und schliesslich eine verheerende Bilanz ziehen wird. Angefangen bei ihrem Ost-Berliner Verleger (Michael Gwisdek), der von Hanna nichts mehr wissen will, über die unbeholfene Begegnung mit dem Sohn (Lars Rudolph), den sie als Dreijährigen verlassen hat, bis zur trostlosen Nacht im Hotel mit einem Gigolo. In einer Plattensiedlung weit draussen in Ost-Berlin, wo sie vorübergehend unterkommt, schlägt ihr schliesslich unerträglich die Wende-Euphorie der DDR-Bevölkerung entgegen. Es ist ihr erster direkter Kontakt mit der ostdeutschen Wirklichkeit, die sie in ihren Büchern idealisiert hatte. Diese nach den westlichen Konsumgütern gierenden «Einheitsmenschen» werden ihr zum Symptom für gescheiterte Ideale und zum Beleg einer persönlichen Niederlage.

Der Weg zurück nach München bringt eine Konfrontation mit den Eltern – eine Gruselvorgeschichte grossbürgerlichen Kleinmutes – und das zufällige Aufeinandertreffen mit dem Ex-Mann (Vadim Glowna). Der Versuch der beiden, in der alten Geborgenheit so etwas wie Liebe aufzuspüren, endet im Desaster. Hannelore Elsner und Vadim Glowna choreografieren diese Begegnung grandios zwischen wortloser

**Dies ist der Film d
die hier die Rolle i**

◀ Hannelore Elsner
Vadim Glowna

▶ Wei Minzhi (rechts)



Vertrautheit, zielloser Sehnsucht und erotischer Ernüchterung.

Gisela Elsner begann als «schreibende Kleopatra» der Sechzigerjahre. Mit ihrem ersten Roman «Riesenzwerge» (1964) schrieb sie an gegen den Mief bundesdeutscher Verhältnisse. Sie war klug, attraktiv und unerbittlich im Austeilen. Der Kapitalismus war ihr Feind. Ihre ätzend bösen Satiren erzählen von der Überzeugung, dass die gesellschaftlich-politische Erneuerung das wichtigste Ziel des Schreibens sei. In den Siebzigern, als Lenin und die Mao-Bibel längst passé waren, hielt die Autorin weiterhin an ihrem marxistischen Standpunkt fest. Am Ende war sie monomanisch in die eigenen Vorstellungen verstrickt, abgewendet von den Menschen und der Welt und wohl erbittertste Gegnerin ihrer selbst.

«Die Unberührbare» ist die späte Würdigung einer Frau, die am Ende an ihrer eigenen bis zum Exzess geübten Unabhängigkeit zerbrach. Oskar Roehler behält – im Gegensatz zu seinen früheren Berliner Szenen-Filmen – bei aller Intimität den distanzierten Blick. In disziplinierter und unpräziser Erzählweise schafft er den nötigen Raum für den Expressionismus seines Porträts in Schwarzweiss. Eigentlich muss man aber sagen, dass «Die Unberührbare» der Film der wunderbaren Hannelore Elsner ist, die hier die Rolle ihres Lebens spielt. Sie verleiht der Figur der Hanna Würde, wenn sie sich dem Rausch ergibt und bewahrt ihr ein Irrlichtern in der Ernüchterung danach. In all seiner Tragik stellt der Film jenen Witz sicher, der das Leben als Groteske entlarvt. Und kommt damit seiner Protagonistin wohl sehr nahe. ■

**wunderbaren Hannelore Elsner,
s Lebens spielt**

Not One Less

Yi ge dou bu neng shao

China 1998

Regie: Zhang Yimou

Das Elend des chinesischen Schulsystems und die materielle Not auf dem Land sind die Themen von Zhang Yimous neuem Film. In erster Linie aber ist «Not One Less» die ebenso nüchtern wie ergreifend erzählte Geschichte einer jungen Frau, die ihren Weg geht. Und damit Schule macht.

Ralph Umard

«Es gab bei uns so viele Filme, in denen nur Helden gezeigt wurden, die gegen das Schicksal kämpfen. Diese heroischen Menschen, die mutig das Schicksal herausfordern, sind eigentlich in China sehr selten», bemerkt Zhang und stellt in «Not One Less» ein unscheinbares junges Mädchen als eine Art Antiheldin dar. Wei Minzhi ist eine naive Landpomeranze mit arg beschränktem geistigen Horizont, die pflichtbesessenen Zivildarstellerin beweist. Widerwillig übernimmt der rotwangige Backfisch eine Aushilfsarbeit als Vertretung für den Dorflehrer Gao, der seine schwerkranke Mutter pflegen muss. Die Dreizehnjährige ist für den Job in keiner Weise qualifiziert, kann sie doch selber gerade mal lesen und schreiben. Doch eine geeignete Lehrkraft lässt sich nicht finden, niemand sonst ist bereit, in dem öden Provinznest für einen Hungerlohn zu arbeiten. Bevor Gao abreist, schärft er seiner Stellvertreterin ein, unbedingt darauf zu achten, dass kein Schüler wegläuft. Gao sel-

ber hat seit Beginn des Schuljahres schon zwölf Kinder verloren, die keine Lust zum Lernen hatten oder aus Armut gezwungen waren, arbeiten zu gehen. Zurzeit unterrichtet Gao noch 28 Schüler, und die will er auf jeden Fall komplett wieder vorfinden, wenn er nach einem Monat zurückkehrt: «Keinen weniger!»

Ohne Enthusiasmus verrichtet Minzhi ihren Dienst, schreibt jeden Tag eine Lektion an die Tafel und wacht dann vor der Schultür, damit keiner ihrer Schützlinge entwischt. Als der bockige Klassen-Kasper Huike den Unterricht schwänzt, um in der Stadt Geld zu verdienen, ist Minzhi fest entschlossen, den Abtrünnigen zurückzuschaffen. Zu Fuss folgt sie Huike in die ferne Provinzmetropole, verbissen setzt sie alles daran, den verlorenen Schüler aufzuspüren.

Zhang hat schon einmal einen vergleichbaren Stoff verfilmt: «Qiu Ju, eine chinesische Frau» (Qiu Ju da quansi, 1992) handelt von einer Landfrau, die ebenso starrsinnig wie Minzhi allen Widerständen und Enttäuschungen zum Trotz unbeirrbar ihr Vorhaben verfolgt. Auch dieser Film wurde in einem sehr realistischen Stil gedreht. Die Hauptrolle aber wurde von Gong Li gespielt, schon damals ein bekannter Filmstar. In «Not One Less» hat Zhang Yimou nun ausschliesslich mit Laien gearbeitet, die zudem im Film sich selber spielen.

Von entscheidender Bedeutung für die emotionale Glaubwürdigkeit und Wirkung des Films ist die passende Besetzung der Hauptrolle mit Wei Minzhi. Mit grosser Natürlichkeit bringt sie die entwaffnende Naivität und erstaunliche Dickköpfigkeit der gleichnamigen minderjährigen Aushilfslehrerin zum Ausdruck, die ihre anfängliche Scheu ablegt und notgedrungen Entschlossenheit zeigt. Wenn Minzhi nach langer, erfolgloser Suche in der Stadt vor ▶

► der Kamera eines Fernsehsenders in Tränen ausbricht, dann wirkt das so anrührend, dass auch der Filmzuschauer das Taschentuch zückt.

Eindrücklich stellt Zhang Yimou das Elend des Schulwesens und die materielle Not auf dem Lande dar. Lehrer Gao hat seit sechs Monaten keinen Lohn mehr erhalten, Minzhi muss ihr schmales Bett mit drei Schülerinnen teilen, die streng rationierte Kreide zum Schreiben wird wie eine kostbare Preziose behandelt. «Not One Less» reflektiert zudem die Orientierungs- und Hilflosigkeit des einfachen Volkes, im Film stellvertretend verkörpert durch Minzhi und Huike, angesichts der gegenwärtigen rapiden gesellschaftlichen Umwälzungen in China, wo sich der Wandel vom Kommunismus maoistischer Prägung zum Kapitalismus vollzieht, wo Hilfsbereitschaft und Bescheidenheit schwinden, während Eigensucht und Geldgier zunehmen.

Im engeren Sinne geht es auch um den Prozess des Erwachsenwerdens: Minzhi lernt, Verantwortung zu übernehmen, Selbstbewusstsein zu entwickeln und sich eigenständig im Leben durchzuschlagen. Die nüchterne und unspektakuläre, aber gleichwohl ergreifende Art, wie Zhang anhand persönlicher Einzelschicksale vor einem spezifischen kulturellen Hintergrund universelle menschliche Erfahrungen und gesellschaftliche Zustände dramatisiert, entspricht der Tradition des Neorealismus. Der gradlinige, gemächliche Erzählfluss gemahnt an zeitgenössische Werke iranischer Filmemacher wie Makhmalbaf oder Kiarostami. «Not One Less» lädt ein zur Rückbesinnung auf das, was Film im eigentlichen Sinne ist: sehen – Einzelheiten wahrnehmen, Zusammenhänge herstellen, die Welt als Phänomen erfassen. ■

«Die emotionale Nähe zum Publikum ist für mich das A und O»

Der Chinese **Zhang Yimou** über seinen neuen Film «Not One Less», seine Schwierigkeiten mit der Zensur in China und die Gründe, weshalb er auch in Zukunft in seiner Heimat Filme realisieren will.



Ralph Uward Berühmt geworden sind Sie mit hochstilisierten Leinwandgemälden wie «Judou» (1990) oder «Die vierte Konkubine» (Dahong denglong gaogago gua, 1991). «Not One Less» ist nun ganz schlicht im naturalistischen Stil gedreht. Das hat damit zu tun, dass ich mich zeitgenössischen Themen zugewandt habe. Der Roman, der dem Drehbuch zu Grunde liegt, sprach mich sofort an, weil er vom Schicksal ganz einfacher Leute auf dem Lande in der Gegenwart berichtete. Lange Zeit herrschte in Chinas Kulturpolitik ein gewisses Pathos vor. Stets gab es die Weisung, man müsse einen «grossen» Stoff verfilmen, «grosse» Themen haben, dann erst werde es ein «grosser» Film. Ich versuche genau das Gegenteil. In den scheinbar unwichtigen, kleinen Details und Themen steckt das eigentlich Relevante, «Grosse» des Films.

Es fällt auf, dass Sie fast ausschliesslich weibliche Figuren in den Mittelpunkt ihrer Filme stellen. Man darf nicht vergessen, dass China eine 2000-jährige, stark feudalistisch geprägte Tradition hat. Zu dieser Tradition gehört auch, dass die Frau unglaublich unterdrückt wurde. Dieses Unterdrücktsein, dieses Wertlossein ist bis heute nicht ganz überwunden. Und so bevorzuge ich Frauen für die Hauptrollen in meinen Filmen, weil man anhand ihrer Schicksale den Unterdrückungsmechanismus in China am besten entlarven und anprangern kann. Und mit dieser Entlarvung lassen sich auch Emotionen freisetzen und ansprechen.

Lange Jahre waren Filme von Ihnen in Ihrer Heimat verboten. Weshalb haben

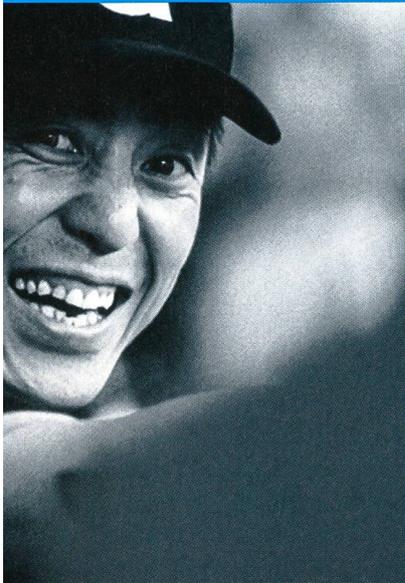
Sie trotzdem Angebote, in Hollywood zu arbeiten, nie angenommen?

Ich bin in China geblieben, weil ich meine, dass Film viel mit den Menschen und ihrem Alltag zu tun hat. Man muss in diesem Alltag leben, um ihn auch filmisch artikulieren zu können. Die emotionale Nähe zum Publikum ist für mich das A und O. Nur wenn man mit seinem Publikum lebt, leidet, flucht oder unzufrieden ist, kann man das auch im Film zum Ausdruck bringen.

Inzwischen werden Ihre Filme in China gezeigt. Wie kam es zu dieser Entwicklung? Ich habe keinen Einfluss darauf, ob ein Film in China gezeigt werden darf oder nicht. Allgemein kann man aber Folgendes sagen: Wenn sich das Land nach aussen hin abkapselt und politisch isoliert, werden weniger Filme zugelassen als, wie jetzt, in Phasen der Öffnung. Im Zuge dieses Trends kam es wohl auch, dass meine Filme gezeigt werden dürfen.

Sind Ihre Filme überall im Land zu sehen? «Not One Less» wurde für 15 Tage in 10 Städten gezeigt. Wenn ein Film in China eine Vorführungsgenehmigung bekommt, kann er überall gezeigt werden. Auch in entlegenen Ortschaften, wo es kein Kino gibt. Dazu werden die 35-mm-Filme auf 16- oder auf 8-mm umkopiert und mit mobilen, sogenannten «Kinostationen» vorgeführt.

In Filmen wie «Qiu Ju, eine chinesische Frau» (Qiu Ju da guansi, 1992) oder «Not One Less» werden soziale Missstände beleuchtet, doch die leitenden Kader, wie der Chef der Beschwerdestelle in «Qiu Ju» oder der Chef des TV-Senders in



«Not One Less» werden wohlmeinend und hilfsbereit dargestellt. Ist das Absicht oder Notwendigkeit? Der Film moralisiert nicht, er sagt nicht: Das ist das Gute und dies das Böse. Ich bin gegen Typisierungen im Film. Zudem ist es in der Tat so, dass die zwischenmenschliche Freundlichkeit in China traditionell vorhanden ist.

Das Happy End am Schluss von «Not One Less» wirkt etwas schönfärberisch. Wie Sie wissen, ist es in China nicht einfach, Filme zu machen, seine Gefühle und Gedanken im Kino auszudrücken. Man muss sich an gewisse Regeln halten. Selbst in der jetzigen Fassung war es schwer, den Film zu realisieren. Und ich meine, das Ende ist nicht so wichtig, man muss den Film als Ganzes sehen. Man muss froh sein, dass er überhaupt fertiggestellt werden konnte.

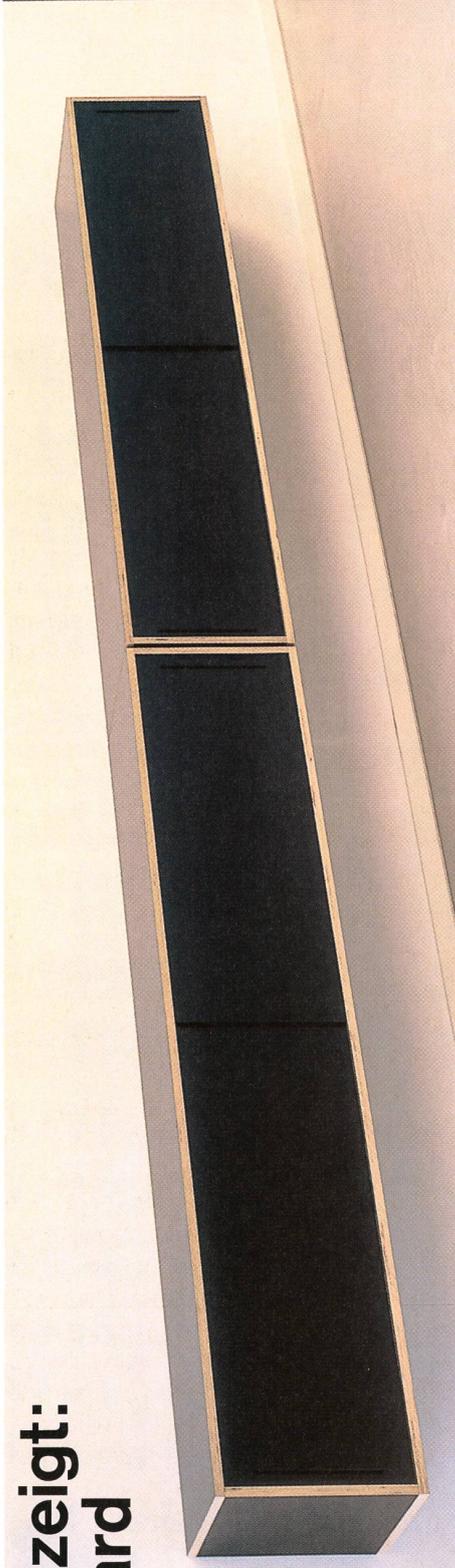
Sie sind Chinas international prominentester Regisseur. Ist es da leichter, eigene Vorstellungen zu verwirklichen? Das ist in meinem Falle ein Nachteil. Weil meine Filme soviel Beachtung finden, werde ich besonders streng kontrolliert.

Mit welchen Szenen haben die Behörden vor allem Probleme? Problematisch sind Szenen, die mit politischen Kampagnen zu tun haben, zum Beispiel mit dem «Grossen Sprung nach vorne» in den Fünfzigerjahren und der «Kulturrevolution» in den Sechzigern. Diese Geschehnisse sind an sich schon Tabus.

Ihr Kollege Chen Kaige («Lebwohl, meine Konkubine», 1993) sagte, er spüre noch immer eine grosse Wut, wenn er an die Kulturrevolution zurückdenke. Er wurde unter anderem gezwungen, seinen Vater zu denunzieren. Auch Sie haben damals einiges durchgemacht, sind zur Zwangsarbeit aufs Land geschickt und um Jahre ihres Lebens beraubt worden. Verspüren auch Sie heute noch Wut? Die Wut ist bei mir nicht so stark wie bei Chen Kaige. Mein Schicksal war auch anders. Kaiges Vater hatte vor der Kulturrevolution eine hohe Stellung inne und wurde dann plötzlich zum Sklaven degradiert. Dieser Absturz war sehr dramatisch. Meine Familie hatte es hingegen schon vor der Revolution sehr schwer. Ich bin in einer Atmosphäre der Unterdrückung aufgewachsen. Mein Vater und viele Verwandten waren Mitglieder oder hohe Offiziere der Kuomintang. Als die Kulturrevolution ausbrach, war der Kontrast zu meinem vorherigen Dasein nicht derart krass, war ich doch an Repressionen gewohnt. Daher war meine Wut nicht so gross. Man kann natürlich über das eigene Schicksal klagen und Schmerz empfinden, aber wenn man sieht, dass es anderen Menschen noch schlechter geht, empfindet man den Schmerz weniger stark. Während dieser zehnjährigen Tragödie stumpfte die persönliche Empfindsamkeit ab. Man war ja gewissermassen kein Mensch mehr und empfand irgendwann wirklich nichts mehr. Es gibt ein altes chinesisches Sprichwort: «Wenn der ganze Körper von Läusen übersät ist, juckt es nicht mehr.»

Ich bin in China geblieben, weil ich meine, dass Film viel mit den Menschen und ihrem Alltag zu tun hat

Oswald zeigt: Sideboard



Das Sideboardprogramm für den Wohn- und Arbeitsbereich mit viel Platz für Bücher, Ordner, Pläne, Zeitschriften, Geschirr, Gläser, Wäsche, etc.
Hergestellt in diversen Grössen und Kombinationen mit variablen Einteilungen.
Gefertigt in fimbeschichteten Sperrholzplatten und mit Alu-Schiebern.
Design: Silvio Schmed BSA SWB
Verlangen Sie unsere Prospekte und besuchen Sie den Ausstellungsraum.
Ph. Oswald
Schreinerei und Innenausbau AG
Bahnhofstrasse 54
CH-8154 Oberglatt ZH
Telefon 01-850 11 58
Fax 01-850 40 74
E-mail info@ph-oswald.ch