

Kritik

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Film : die Schweizer Kinozeitschrift**

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

Heft 11

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.



Michelle Yeoh

Crouching Tiger, Hidden Dragon

Regie: Ang Lee
Hongkong/Taiwan/USA 2000

Ang Lees romantisches Kampfballet dürfte der erste Schwertkämpferfilm der Welt sein, der bei Frauen noch besser ankommt als bei Männern.

Michael Sennhauser

Ein Schwertkampf auf den hellgrünen Wipfelspitzen eines Bambuswäldchens: Die Opponenten schwingen einander entgegen, kämpfen mehr mit dem Gleichgewicht als mit der Waffe, sausen durch die Luft mit der Leichtigkeit von Papierdrachen. Das sind Bilder voller Schönheit und Ironie zugleich. Was der Ost-West-Überbrücker Ang Lee hier zeigt, ist ziemlich einmalig. Er hat aus der grossen Hongkong-Kampffilm-Tradition (die ihrerseits vieles der chinesischen Oper verdankt) die märchenhaften und mythischen Elemente herausdestilliert. Und er hat in den Jahren zuvor mit seinen «westlichen» Arbeiten wie der präzisen Jane-Austen-Verfilmung «Sense and Sensibility» (1995) und dem kühl-analytischen «The Ice Storm» (1997) ein derart genaues Gefühl für westliche Erzählweisen entwickelt, dass «Crouching Tiger, Hidden Dragon» zu einem perfekten Hybriden geworden ist, zu einem «goldenen Drachen» der Weisheit, der Schönheit und des Witzes.

Einen Drachen hinter den Geschichten

und in den Figuren des Filmes lässt ja schon sein Titel vermuten: Jenen nämlich, der sich hinter dem kampfbereit geduckten Tiger verbirgt. Die Tiger, das sind die Hongkong-Stars Michelle Yeoh (siehe Interview auf der folgenden Seite) als Yu Shu-lien und Chow Yun-fat als Li Mu-bai.

Michelle Yeohs Yu Shu-lien ist die kampfproben und loyale Chefin eines Sicherheitsdienstes im feudalen China. Seit vielen Jahren ist sie mit Li Mu-bai befreundet; zwischen ihm, dem grössten Kampfkünstler aller Zeiten, der sein Leben dem Tao, dem «Weg» verschrieben hat, und der Frau besteht uneingestanden und unausgesprochen eine grosse Liebe. Und so zögert Yu Shu-lien nur kurz, als Li Mu-bai sie darum bittet, sein berühmtes Schwert, das «grüne Schicksal», zur endgültigen Verwahrung einem gemeinsamen alten Freund in Peking zu überbringen. Li Mu-bai hat genug vom Kampf und vom Blutvergiessen.

Der Film setzt also ein zu einem Zeitpunkt, als sich eine Periode ihrem Ende zuneigt: Die Zeit des grossen Kämpfers scheint vorbei. Er möchte seinem vor einem Jahr ermordeten Meister noch die letzte Ehre erweisen und sich dann ganz dem spirituellen Weg zuwenden. Aber natürlich kommt alles anders. Das Schwert wird in Peking gestohlen, mutmasslicherweise gar von der «Jade-Füchsin», jener kriminellen Frau, die vor einem Jahr Li Mu-bais einstigen Meister vergiftet hat. Li Mu-bai macht sich auf die Suche nach Schwert und Mörderin und findet dabei eine junge Schülerin, die seiner Meisterschaft durchaus nahe kommt.

Ang Lee erklärte in Cannes, er hätte versucht, das überaus populäre Genre der *martial-arts*-Filme sozusagen als «Forschungsinstrument» einzusetzen, um dem Erbe der klassischen chinesischen Kultur näher zu kommen. Und tatsächlich erzählt

er hier auf ungemein unterhaltsame Art vor dergründig «alte» Geschichten, um dabei den zeitloseren Gesellschaftsstrukturen auf die Schliche zu kommen. Ähnlich wie seine glasklare Umsetzung von Jane Austens «Sense and Sensibility» die Situation der Frauen herausgearbeitet hat, die sich innerhalb einer vorindustriellen Männergesellschaft einzig in Abhängigkeit, als Töchter oder Gattinnen, legitimieren konnten, betont Ang Lee in «Crouching Tiger, Hidden Dragon» unaufdringlich das Konfliktpotenzial, das aus der Spannung zwischen der Stärke der Frauen und ihrer gesellschaftlichen Missachtung entsteht. Die «Jade-Füchsin» ist eine verbitterte Einzelgängerin, der einst die höhere Schulung im Kloster der Kampfmönche verweigert worden war. Für Yu Shu-lien sind ihre Unabhängigkeit als Leiterin des Sicherheitsdienstes und ihre Kampfstärke die Grundlage für den Respekt und die Liebe, die ihr Li Mu-bai entgegenbringt – aber auch der Grund dafür, dass ihre gegenseitige Liebe uneingestanden bleiben musste. Und rund um Jen (Zhang Zhi-yi), die schöne junge Frau, hin- und hergerissen im Dreieck zwischen der mörderischen «Jade-Füchsin», ihrem potenziellen Lehrmeister Li Mu-bai und ihrer grossen Liebe, dem ebenso edlen wie wilden Wüstenräuber Lo, baut Ang Lee eine Liebesgeschichte auf, die in ihrer unbedingten Schönheit und Tragik nicht zufällig an «1001 Nacht» erinnert.

«Crouching Tiger, Hidden Dragon» ist das schönste Beispiel für ausgelassenes, intelligentes und populäres Kino seit langem. Den träumerisch fantastischen Kampfszenen von «Matrix»-Experte Yuen Wo-ping hat Ang Lee einen derart wahrhaftigen emotionalen Hintergrund gegeben, dass selbst aus der wildesten Prügelei noch eine versteckte Zärtlichkeit herauslacht. ■

«Sense and Sensibility» mit Kampfkunst

Michelle Yeoh, Star von «Crouching Tiger, Hidden Dragon», über Kampfkunst, Fliegen und den Segen der Computertechnik.



Michel Bodmer Ihr Film ist zum Anschauen sehr aufregend; wie war es, ihn zu drehen? Eher spassig oder eher schwierig? Zu Anfang eher spassig. In erster Linie habe ich wegen Ang Lee mitgemacht. Ich hatte ja schon ein paar Kampfkunsthilme gedreht, dabei aber immer das Gefühl gehabt, dass etwas fehle. Bei den anderen Filmen war das Wichtigste immer die Action. Ich bin nun an einen Punkt gelangt, wo ich die Actionszene zwar sehr gerne mache, aber nicht zum reinen Selbstzweck. Nach dem Bond-Film «Tomorrow Never Dies» war ich in Los Angeles auf PR-Tournee. Dabei traf ich Ang Lee und er sagte mir: «Ich will «Sense and Sensibility» mit Kampfkunst machen.» Und ich sagte nur: «Wann? O.k.! Prima!», denn ich halte Ang für den Traumregisseur jedes Schauspielers. Er füllt alles an mit Liebe, Emotionen, Konflikten; er nährt seine Darsteller, insbesondere seine Darstellerinnen. Und als er «Sense and Sensibility» mit Kampfkunst» sagte, war ich sofort Feuer und Flamme. Ich meine nämlich, dass unser Genre, der Kampfkunsthilme, noch nicht genügend Achtung und Würde erlangt hat. Die Geschichten sind ja wunderschön. Sie handeln von Dingen, die wir alle kennen: Liebe, Ehre, Verrat, Rache und so weiter. Aber wie kann man das erzählen und Kampfkunsthilme einbauen, die dem nicht abträglich sind, indem sie den ganzen Film überwältigen? Wenn nicht jede Kampfszene ihren dramatischen Eigenwert hat, wird das Ganze zwar vielleicht aufregend, aber bloss zweidimensional. Doch bei dem spontanen Applaus nach der ersten Kampfszene in «Crouching Tiger ...» bei der Premiere in Cannes haben Ang und ich uns angesehen und geseufzt:

«Wir habens geschafft!» Bei diesem Film verbinden sich nun endlich die Geschichte, die Kultur, mit der wir aufgewachsen sind, und die Kampfkunst, die wir so gut kennen, mit einer Erzählweise, die euch anderen zu verstehen erlaubt, wie wir ticken, was unsere Geschichten sind, unsere Märchen, wie unsere Helden sind: Schwertkämpfer und Schwertkämpferinnen mit strengem Moralkodex, die für ihr Land oder für sich selbst kämpfen. Das war die grösste Befriedigung für mich. Darum habe ich diesen Film gemacht.

Können Sie uns etwas über die Besonderheit des Springens und Fliegens im Film sagen? Das *qing gong* oder *heng gong* ... In unseren Geschichten, in unserer Kampfkunst versuchen wir, den Zustand der Erleuchtung zu erlangen. Dazu kann sich nicht jeder ausbilden. Man braucht eine angeborene Begabung, ein Talent, so dass die grossen Meister einem ansehen, dass man jemand ist, den sie ausbilden können. Sie können nicht einfach sagen: Da sind hundert Leute und die sind alle fähig, das zu lernen. Es handelt sich also um eine besondere, elitäre Form von Philosophie und viele Jahre des Trainings, die einem schliesslich ermöglichen, zu fliegen. *Heng* bedeutet «leicht, Luft»; *gong* eine Form von Kampfkunst. Das kann also nicht jeder. Wie man im Film sieht, kann meine Figur nicht einfach abheben wie diejenige der Li Mu-bai; er ist derjenige, der einfach so in die Bambuswipfel hinauffliegen und da bleiben kann. Er hat einen Zustand erreicht, wo er beinahe erleuchtet ist. Das befreit ihn von allen Bürden, die ihn am Boden halten. Wenn Sie meine Figur betrachten, so springt diese immer von

der Wand ab. Sie steht eben mehr auf dem Boden; sie trägt viel mehr Verantwortung: Sie hat eine Familie, betreibt einen Sicherheitsdienst und muss für all diese Leute sorgen. So kann sie buchstäblich nicht einfach abheben, sie ist in dieser Hinsicht am Boden verankert. Wogegen die Figur der Jen jung ist: Sie weiss nichts von Verantwortlichkeiten und Kodexen; sie will auch nichts davon wissen, darum kann sie ganz einfach abheben. Je jünger man ist, umso freier ist die Seele. Wenn man älter wird, erkennt man, dass es allerhand Dinge und Regeln gibt, denen man folgen muss. Und dann bleibt man am Boden haften.

Sind Sie froh um computergenerierte Spezialeffekte? Aber ja, unbedingt. Ich bin ganz pro Technik eingestellt, denn sie macht unser Leben viel sicherer. Sie bringt unsere Arbeit auch besser zur Geltung. Man darf es damit nicht übertreiben, sonst geht die Integrität der Kampfkunst verloren. Diese lässt sich durch Technik nicht völlig ersetzen, denn sie muss aus der Körperbewegung hervorgehen. Aber wenn wir fliegen ... Früher verwendeten wir dabei dünne Drähte, die auf dem Set geschwärzt oder abgedeckt werden mussten, um von der Kamera nicht aufgenommen zu werden. Heute kann man die Drähte nachträglich aus dem Bild wegradieren, so dass sie viel dicker sein dürfen. Das erlaubt uns, weit mehr zu machen: Ich renne um eine Ecke, die Mauer hinauf, die Mauer hinunter, und springe durch die Luft. Hätte ich so etwas früher machen müssen, wären die Drähte sofort gerissen und ich wäre nach zwei Sekunden auf die Nase gefallen. ■



Renée Zellweger, Morgan Freeman

Nurse Betty

Regie: Neil LaBute
USA 2000

In Neil LaButes hinreissender Mediensatire hält eine junge Frau das ganze Leben für eine Krankenhaussoap und wird dank ihres intensiven TV-Wissens zur Lebensretterin.

Mathias Heybrock

Für Serienjunkies ist das der Film des Jahres! Denn in Neil LaButes Mediensatire finden sie die Symptome ihrer Sucht klar beschrieben, ihre bedauernswerte Abhängigkeit auch dem Aussenstehenden mitfühlend geschildert. Wenn hier die (fiktive) Krankenhaussoap «A Reason to Love» über den Bildschirm geht, erstirbt jedes Gespräch. Allein daheim oder kollektiv im Café starren die Menschen gebannt in die Glotze, unfähig, noch irgendetwas anderes als die Serie wahrzunehmen. Sozusagen die Königin dieser eingefleischten, über das ganze Land verteilten Gemeinde von Süchtigen ist Betty (Renée Zellweger); ein liebes, jedoch reichlich schlichtes Mädchen, das in einem kleinen Kaff in Kansas als Bedienung arbeitet. Ohne «A Reason to Love» auch nur einen Moment aus den Augen zu lassen, schenkt sie ihren Gästen Kaffee nach – auch wenn sie dabei Verrenkungen vollführen muss, die eines Zirkusartisten würdig wären. Charlie (Morgan Freeman), ein alternder *stranger*, der sich gemeinsam mit einem Kollegen (Chris Rock) in der Stadt aufhält, registriert ihre Fertigkeiten mit grosser Sympathie. Da wissen wir noch nicht, dass er ein Profikiller kurz vor der Pensionierung ist. Und er weiss noch nicht, dass Betty sein Opfer sein soll ...

Filme wie «Groundhog Day» schildern den TV-Newsreporter als menschlichen Abschaum; Filme wie «EdTV» machen sich über Soaps und Serien nachhaltig lustig. Die Fans dieser Formate gelten dem Kino nicht selten als dumm und degeneriert – wie hier eben Betty. Mit anderen Worten: Glaubt man Hollywood, hat das Verblöndungsbild im TV einen Platz an der Sonne. Die besondere Pointe von Neil LaButes hinreissender Komödie ist freilich, dass Dummheit siegt. Sein Film steht in einer Tradition, die von den Marx-Brothers über Dick und Doof bis zu «Dumb & Dumber» reicht, und in der Volltrottel über den Rest der Gesellschaft triumphieren, weil ihre peinlichen Missgeschicke als kalkulierte Schachzüge wahrer Freigeister erscheinen.

Der Zuschauer also mag Betty ruhig als dumme Person wahrnehmen: ein Landei, dem der dauernde Fernsehkonsum und ein ziemlich spektakulärer Zwischenfall, der hier aber nicht ausgeplaudert werden soll, den letzten Funken Verstand raubten. So dass die Kellnerin schliesslich glaubt, das ganze Leben sei eine Soap, der Chefarzt Dr. Revell (Greg Kinnear) aus «A Reason to Love» existiere wirklich, und Betty müsse dringend nach Los Angeles fahren, um ihm ihre Liebe zu erklären.

Doch einmal in LA angekommen, erscheint Betty dem Team von «A Reason to Love» nicht halb so krank wie man annehmen könnte. Und auch die beiden Profikiller, die der Kellnerin folgen, kommen ins Grübeln. Ist diese Person nun wahnsinnig? Oder einfach wahnsinnig gerissen? Dass Betty sich mit ihrer soapgeprägten Sicht der Dinge durchsetzt, ist der Kniff eines raffinierten Films, der damit auch das vermeintliche Verblöndungsmedium TV rehabilitiert: Fernsehen bildet nicht nur, es kann auch Leben retten! ■

«Ich ziehe einfach die Knarre und schiesse»

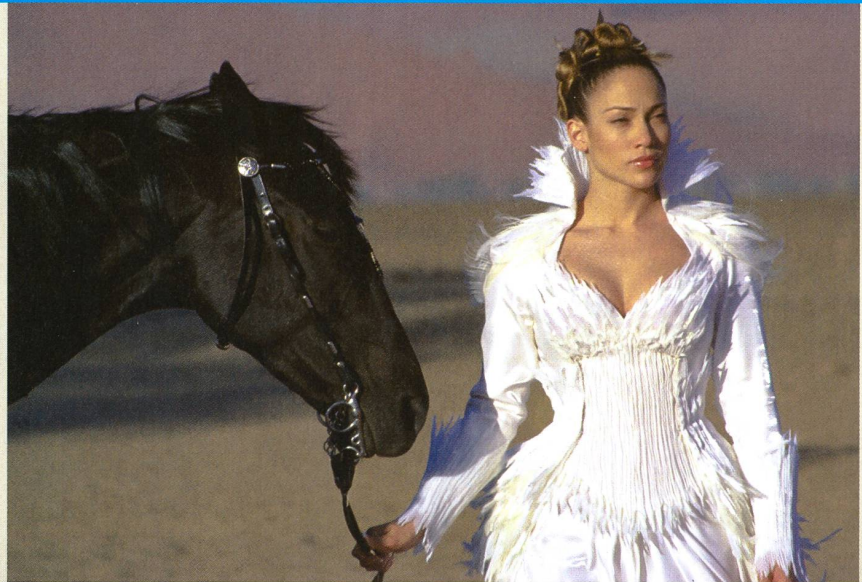
Der Schauspieler **Morgan Freeman** über seine Rolle in «Nurse Betty», Seifenopern, Waffen und Moral.

Marcus Rothe Wie konnten Sie die «doppelte» Figur eines professionellen Killers spielen, der gleichzeitig ein kindisch Verliebter ist? Er ist nicht schizophren, denn beides gehört zusammen. Er ist ein Profi, der viel allein ist, und solche Menschen haben oft eine rege Fantasie. Er soll nach Betty suchen, doch nach diesem Job will er sich endlich zur Ruhe setzen. Also reift in ihm der Wunsch nach einer Partnerin für den Lebensabend; nach einer Frau, deren Haare er beim Lesen streicheln kann. Er steigert sich in seine Liebe zu Betty hinein, so wie Betty ganz verrückt nach ihrem Doktor aus der Seifenoper wird. Beide träumen von einem anderen Leben.

Kann man Menschen lieben, die in einer Fantasiewelt leben? Ich zweifle daran. In den USA gibt es viele Menschen, die täglich so mit den Seifenopern leben, dass sie die deren Figuren für echt halten. Diese Leute sprechen dich dann auf der Strasse mit dem Namen deiner Rolle an und geben dir Ratschläge für deine Entscheidungen in der nächsten Episode. Trotzdem hoffe ich, dass sie den Unterschied zwischen Fiktion und Realität nie ganz aus den Augen verlieren.

Sehen Sie eine Verbindung zwischen Ihrer Figur in «Nurse Betty» und dem belesebenen Detektiv in «Seven»? Wenn ich eine Verbindung zwischen meinen Figuren sähe, hätte ich keine Lust mehr, sie zu spielen.

Lesen Sie nur das Drehbuch, um sich auf Ihre Rolle vorzubereiten? Bei den Vorbereitungen stütze ich mich nur auf das Drehbuch. Wenn ich dagegen eine lebende Person spielen soll, muss ich



Jennifer Lopez

ihre Verhaltensweisen erforschen. Um einen Chirurgen zu spielen hilft es beispielsweise, sich in einem OP umzusehen. Ansonsten aber stehen alle wichtigen Informationen schon im Drehbuch. Bei den Dreharbeiten zu «Nurse Betty» standen überall Polizisten herum, die mir sagen wollten, wie man eine Pistole hält. Das brauche ich nicht. Ich mache es lieber wie Clint Eastwood: Ich ziehe einfach die Knarre und schiesse.

Haben Sie ein entspanntes Verhältnis zu Waffen? Als Kind war ich ein Waffennarr und habe mit Katzenpistolen Papierkugeln verschossen. Wenn ich morgens aufwachte, habe ich zuerst nach meiner Knarre gegriffen und war bereit. Jetzt lebe ich abgelegt auf dem Land und habe nur noch ein Gewehr. Ich bin mir nicht sicher, ob wir Waffen besitzen sollten. Ich würde aber mein Gewehr nur abgeben, wenn man zuerst die Polizei entwaffnet.

Lehnen Sie Rollen auch aus moralischen Gründen ab? Ja. Da das Kinopublikum grösstenteils aus Kindern besteht, muss man sich überlegen, welche Botschaften man in seiner Rolle vermittelt. In «Hard Rain» spielte ich einen Dieb, der in lauter Schiessereien gerät und am Ende stirbt. Das fand ich erlösend und richtig. Nach Testvorführungen wurden einige Szenen neu gedreht und plötzlich überlebte meine Figur und konnte sogar noch mit Geld flüchten. Also war die Moral von der Geschichte plötzlich: Verbrechen lohnt sich! So eine Lehre will ich den Kids nicht geben. Beim nächsten Mal lasse ich mir im Vertrag zusichern, dass im Nachhinein nichts Wesentliches am Drehbuch geändert wird. Sonst spiele ich die Rolle nicht.

The Cell

Regie: Tarsem (Singh)
USA 2000

Ein plastischer, opernhafter Albtraum, brillant inszeniert: Eine Therapeutin klinkt sich mittels einer neuen Technologie ins Unterbewusstsein eines Massenmörders ein.

Judith Waldner

Sie erinnert an ein Fabelwesen, wie sie da in ihrem weissen Federkostüm auf einem schwarzen Pferd über eine riesige Sanddüne reitet. Und bald wird klar: Diese Szene sieht nicht nur aus wie ein Traum, sie stammt tatsächlich aus einem. Beziehungsweise aus dem Unterbewusstsein eines kleinen Jungen, in welches sich die Therapeutin Catherine Deane (Jennifer Lopez) mittels einer neuen Technologie eingeklinkt hat.

«The Cell» ist, wie die geschilderte Ausgangslage zeigt, ein Sciencefiction- mit Elementen des Fantasyfilms. Bald jedoch nähert sich die Story einem weiteren Genre, demjenigen des Thrillers. Ein Serienmörder (Vincent D'Onofrio) wird gefasst und man vermutet, dass sein letztes Opfer noch am Leben sein könnte. Aber wo befindet sich die vermisste junge Frau? Nach einigem Zögern und trotz reichlicher Bedenken beschliessen Catherine Deane und ihr Team, das auf der Hand liegende zu wagen: einen Trip in die Innenwelten des Mörders.

Der Film switcht in der Folge primär zwischen drei Dekors hin und her: dem Labor, in dem das Experiment stattfindet, der Traumwelt des Serienmörders, in welcher Catherine Deane auf Skurril-Schauerliches trifft, und dem Ort, an welchem das Opfer um sein Leben kämpft. An den letzten zwei

erwähnten Schauplätzen gibt es wahrlich Grausliches zu sehen, doch der Regisseur kennt die Grenzen: Kaum denkt man, das Gezeigte werde nun langsam doch pervers, schneidet er an eine andere Örtlichkeit. Naturgemäss sind die Szenen aus der Traumwelt des Mörders die faszinierendsten, denn da haben die Regeln der Wahrscheinlichkeit keinerlei Gültigkeit mehr, die Fantasie kann völlig frei wuchern – bei der Story, den Dekors und Kostümen.

«The Cell» schöpft aus Filmen wie Jonathan Demmes «The Silence of the Lambs» (1991), Kathryn Bigelows «Strange Days» (1995) oder David Finchers «Seven» (1995). Er ist aber weit mehr als ein Konglomerat von schon Gesehenem; einerseits durch die im Unterbewusstsein des Mörders spielenden Sequenzen, andererseits, weil der Regisseur die – von obigen Beispielen mitgeprägten – Publikumserwartungen verschiedentlich ins Leere laufen lässt. Überraschend etwa, dass der Verhaftung des Mörders kein langfädiges Katz- und-Maus-Spiel vorangeht oder dass Catherines Verehrer bös in die Bredouille gerät, als er glaubt, die Heldin retten zu müssen.

«The Cell» ist der erste Kinofilm des 1962 in Indien geborenen Tarsem (Singh). Zuvor hat er Werbespots und Musikvideos gedreht, unter anderem für Suzanne Vega und R.E.M. Während Leinwanddebüts von Werbefilmern nicht selten wie überlange Werbespots aussehen, ist das hier glücklicherweise nicht der Fall. «The Cell» ist psychologisch einfach gestrickt, die erzählte Geschichte ist unterhaltsam, doch keineswegs raffiniert. Brillant und faszinierend hingegen ist deren Umsetzung, sind die opernhafte inszenierten Szenen und opulenten Bilder. ■

→ Porträt Jennifer Lopez: S. 10



Jamie Harris
Anna Thomson

Fast Food, Fast Women

Regie: Amos Kollek
Frankreich/USA 2000

Nach «Sue» und «Fiona» legt Amos Kollek seinen dritten Film mit Anna Thomson vor: eine überraschend charmante Komödie, die an Woody Allen und Henry Jaglom gemahnt.

Michel Bodmer

«Ich mag Ihre Filme, besonders die frühen, komischen», musste sich Woody Allen in «Stardust Memories» (1980) sagen lassen. Ähnlich erging es Amos Kollek, als die Verleiherin und Produzentin Hengameh Panahi ihm erklärte, seine Filme «Sue» und «Fiona» hätten ihr gefallen, aber ob er nicht mal etwas weniger Deprimierendes machen möchte, ohne dabei dem ihm eigenen Universum und Stil untreu zu werden.

Tatsächlich hatte der israelische Filmemacher in «Sue» (1997) den unaufhaltsamen Absturz einer vom Leben überforderten Frau geschildert, und in «Fiona» (1998) wurde eine crack-süchtige Prostituierte zur Polizistenmörderin – nicht eben *feelgood*-Movies. Als Hauptdarstellerin diente Kollek beide Male Anna Thomson, die über die äusseren Attribute eines Männertraums verfügt, aber eine bodenlose Verletzlichkeit ausstrahlt, die zu Bemutterung oder Missbrauch einlädt. «Sie hat die seltene Fähigkeit, die ganze Bandbreite menschlicher Gefühle auszudrücken, ohne Angst zu haben vor dem Abgrund der Verzweiflung und des Unglücks», schwärmt der Regisseur.

Auch in dem von Panahi produzierten «Fast Food, Fast Women», den Kollek als

Abschluss einer Trilogie bezeichnet, spielt Thomson eine Frau am unteren Rande der Gesellschaft. Doch weil der Filmemacher sich entschlossen hat, eine Komödie zu drehen, wendet sich für einmal nicht alles zum Schlimmsten, sondern auf märchenhafte Weise zum Guten. Bella (Thomson) ist Serviererin in einem Café, wo alte Hagestolze wie Paul und Seymour stundenlang am selben Kaffee nippen. Müsste man nicht nach der Konsumation bezahlen, sondern nach der Zeit, die man im Café verbringt, wären sie und der Besitzer reiche Leute, meint Bella. Sie träumt davon, mit ihren bald 35 Jahren ein neues Leben als Ehefrau und Mutter anzufangen, statt sich mit dem verheirateten Broadway-Regisseur George zu ewigen Quickies zu treffen. Als ihre Mutter sie zu einem *blind date* mit dem Briten Bruno (gespielt von Jamie Harris, dem Sohn von Richard Harris) anbietet, ist Bella skeptisch. Eine Freundin rät ihr, den Kerl entgegen ihrer Neigung schon beim ersten Ausgang zu bumsen und ihren Kinderwunsch zu verleugnen. Bruno, ein geschiedener Taxifahrer, der gerne Schriftsteller wäre, hat gerade das Sorgerecht für seine 5-jährige Tochter und ein zweites Baby seiner Ex bekommen. Als ihm Bella nichts ahnend erklärt, sie hasse Kinder, sieht er für ihre Beziehung wenig Hoffnung. Der alte Paul trifft auf eine Kontaktanzeige hin die rüstige Witwe Emily (Louise Lasser, Woody Allens erste Filmpartnerin), merkt jedoch nicht, dass diese seine Gentleman-Manieren zwar schätzt, aber gerne auch ihre Sexualität mit ihm ausleben möchte. Seymour, der über Pauls amouröses Treiben spottet, verguckt sich

in einer Peepshow in die junge Stripperin Wanda. Weiter sind da noch die stotternde Prostituierte Vitka und die greise Mary-Beth, die von Bella vor einem Räuber gerettet wird und sich dafür mehr als erkenntlich zeigt.

Das New Yorker Milieu der Ausrangierten und Abgetakelten gemahnt an John Cassavetes, der Witz an Woody Allen, die Dramaturgie der verflochtenen Beziehungen an Robert Altman und Alan Rudolph, die lockere, halb improvisiert anmutende Inszenierung an Henry Jaglom – doch Amos Kollek gelingt es, das alles zu einem eigenständigen Ganzen zu verschmelzen. Sein Mitgefühl für Aussenseiter ist dasselbe wie eh: «Offensichtlich sind in unserer Gesellschaft die Menschen, die die Regeln ignorieren oder nicht respektieren, verdammt, dem Misserfolg ausgeliefert. Aber sind diese Menschen nicht auch wertvoll? Sie sind weder schlechter noch besser, sie haben einfach eine andere Entscheidung getroffen», sagt er.

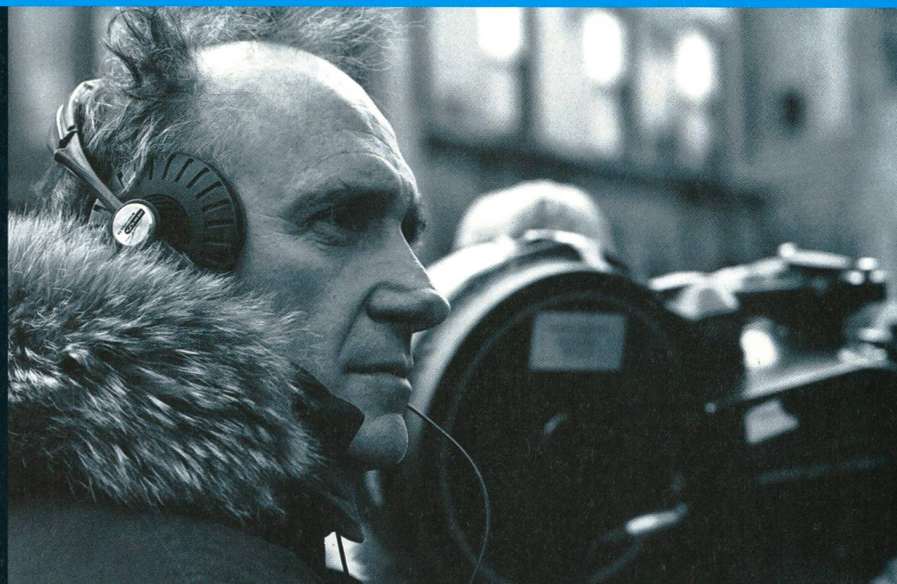
Neu ist in «Fast Food, Fast Women», der in Cannes den Preis der Ökumenischen Jury gewann, dass das Gute auch belohnt werden kann. Kollleks Figuren sehnen sich nach Liebe, geraten aber mit gesellschaftlichen Normen, romantischen Verhaltensregeln und erotischen Erwartungen in Konflikt. Für einmal lassen sich hier alle Missverständnisse klären und die materiellen Sorgen überwinden, so dass der Lebensmut über die Verzweiflung triumphiert.

Von Wanda gefragt, was er vom Leben halte, meint Seymour: «Das Leben ist hart, aber nicht langweilig.» In «Fast Food, Fast Women» ist es sogar sehr vergnüglich. ■

Kollleks Figuren sehnen sich nach Liebe, geraten aber mit gesellschaftlichen Normen und ihren erotischen Erwartungen in Konflikt

«Wer seine ganze Energie in eine schlechte Beziehung steckt, muss nicht über sein Leben nachdenken»

Amos Kollek ist als Sohn von Teddy Kollek, dem langjährigen Bürgermeister von Jerusalem, in Israel aufgewachsen. Aber seine Filme dreht er seit 1985 von New York aus.



Michael Sennhauser «Fast Food, Fast Women» wirkt auf mich, als ob Sie «Sue» in ein komödiantisches Märchen verwandelt hätten. Naja, es ist die gleiche Hauptdarstellerin und das gleiche Thema: Einsamkeit und die Suche nach Liebe. Aber die Geschichte ist doch anders. Bella, die zentrale Figur von «Fast Food, Fast Women», ist deutlich weniger verzweifelt als Sue. Trotzdem haben Sie recht, das sind wohl die beiden Seiten der gleichen Münze... Ich habe viele Frauen wie Sue kennen gelernt in meinem Leben, einige auch sehr intim. Es gibt so viele Möglichkeiten, sich selber zu zerstören und irgendwo haben wir alle diese Tendenz.

Sie meinen diesen Wunsch, sich in der Liebe zu verlieren, und wenn das nicht klappt, sich eben selbst zu verlieren?

Ja. Oft ist das eine Möglichkeit, sich von anderen Dingen abzulenken. Wer seine ganze Energie in eine wirklich schlechte Beziehung steckt, muss nicht darüber nachdenken, warum er sein Leben nicht umkrepelt und die Probleme wirklich angeht.

Mit Ausnahme des Dokumentarfilms, den Sie über Ihren Vater Teddy gemacht haben, stehen bei all ihren Geschichten Frauen im Mittelpunkt. Ich kann nicht sagen, warum das so ist. Irgendwie haben mich Frauen einfach immer stärker interessiert. Wahrscheinlich projiziere ich auch etwas von meinen persönlichen Gefühlen auf diese Frauenfiguren. Das ist sicher einfacher, als mich selber zu analysieren ... Auf jeden Fall stimmt es: Meine Filme drehen sich immer um Frauenfiguren.

Macht sie das attraktiver für ein männliches Publikum? Ich glaube nicht, dass Männer darauf stärker reagieren. Zumindest junge Männer suchen im Kino keine *leading women*, sondern eher Identifikationstypen wie Clint Eastwood. Vielleicht sind meine Filme sogar eher für Frauen interessanter, weil sie zu diesen Figuren einen Zugang haben.

Ihr erster Film von 1985 war eine Komödie. Eines der Nachfolgeprojekte trägt dann den abstrusen Titel «Whore 2», als ob es sich um eine Fortsetzung von Ken Russells Dokufiktion von 1991 handelte. War das eine «Söldnerarbeit»?

Nein, das war ein Marketinggag. Mein Projekt hieß ursprünglich einfach «Five Girls», später dann auch noch «Bad Girls», und es war ein dokumentarischer Spielfilm über fünf Frauen in New York, die sich unter anderem mit Prostitution durchschlugen. Mit Ken Russells Film hatte das nichts zu tun. Aber die Firma, die meinen Film herausbrachte, hatte mit «Whore» einen Erfolg verbucht und bestand daher auf dem Titel «Whore 2».

Sie haben einen Sinn für Marketing. Der Titel «Fast Food, Fast Women» und überhaupt der ganze Einfall mit der Fast-Food-Kette und den schnellen Servierfrauen auf Rädern hat auch einen leicht sexistischen Einschlag – was zugegebenermaßen einen guten Teil des Reizes ausmacht. Wissen Sie, der Titel ist mir ausgerechnet in Jerusalem eingefallen, einige Zeit bevor ich mich an das

Drehbuch machte. Ich bin kein Gastronom, also musste ich den Einfall auf meine Weise verwerten. Ausserdem hätten die orthodoxen Gläubigen in Jerusalem ein solches Restaurant nie zugelassen, und gerade das machte die Idee auf eine eigene Art reizvoll.

In Jerusalem liegen Ihre Wurzeln, New York ist ihr Atelier und die Finanzierung ihrer Filme kommt aus Europa. Wo leben Sie wirklich? Das hängt davon ab, zu welcher Jahreszeit Sie mich fragen. Ich arbeite seit Jahren in New York. Aber ich halte Israel für meine Heimat und so reise ich mit meiner Familie eben hin und her. Die Kinder gehen zurzeit in New York in den Kindergarten. In etwa einem Jahr werden sie zur Schule gehen und dann müssen wir uns wohl entscheiden. Tatsächlich ist ja auch meine Arbeit international. Von der Finanzierung her gesehen ist «Fast Food, Fast Women» komplett europäisch. Ohne europäisches Geld einen Independent Film in den USA zu machen, ist fast nicht mehr möglich. Die grossen Studios haben da ein Monopol. Andererseits scheinen gerade die Europäer dank Hollywood besonders fasziniert zu sein von den USA, und die von Hollywood nicht abgedeckten Aspekte des amerikanischen Lebens stossen dann in Europa wieder auf ein spezielles Interesse. Es gibt immer wieder amerikanische Filme, die nicht nur in Europa finanziert werden, sondern da auch die besten Einspielergebnisse verbuchen. ■

«Ohne europäisches Geld einen Independent Film in den USA zu machen, ist fast nicht mehr möglich»



Samuel L. Jackson
Tony Collette

Shaft

Regie: John Singleton
USA 2000

Mit einem strahlenden Titelhelden und einer schwächlichen Dramaturgie ist der neue «Shaft» das ziemlich exakte Remake des Originalfilms von 1971. Doch wie sinnig ist heute ein so offensives Bekenntnis zum *blaxploitation*-Genre?

Mathias Heybrock

Mit Gordon Parks' «Shaft» begann 1971 der Siegeszug des so genannten *blaxploitation*-Films: Aufgeschreckt durch den Erfolg, den Melvin Van Peebles unabhängig produzierter «Sweet Sweetbacks Baadasssss Song» beim schwarzen Publikum hatte, wollte auch das Studio MGM diesen einträchtigen Markt bedienen. Man erfand den Privatdetektiv Shaft (Richard Roundtree); eine Art schwarzer James Bond mit unverändertem Erfolg bei den Frauen, ein Sinnbild für das neu erwachte schwarze Selbstbewusstsein. Der gleichnamige Film zog zwei Fortsetzungen sowie einige *spin offs* («Superfly», 1972; «Foxy Brown», 1974) nach sich und gilt heute als Ursprung des amerikanischen Black Cinema.

Dreissig Jahre später hat John Singleton ein «Shaft»-Remake gedreht, das sich eng an das Original anlehnt. Derselbe Titelsong von Isaac Hayes; ein orgiastischer Wah-Wah-Sound, der hinsichtlich der (sexuellen) Potenz des Helden erst gar keine Zweifel aufkommen lässt. Derselbe Vorspann, derselbe schwere schwarze Mantel, in dem Shaft (Samuel L. Jackson) wie ein urbaner Westerner erscheint. Der Regisseur treibt die Reminiszenz so weit, dass er eine ver-

wandtschaftliche Beziehung zwischen dem Titelhelden und seinem Vorgänger herstellt: Sie sind Onkel und Neffe. Diese Genealogie ist der letzte Hinweis darauf, warum es Singleton mit seinem Film geht: Er wollte ein Erbe verwalten.

Vielleicht deshalb hat er auch dramaturgisch alles beim Alten gelassen und den Plot wenig elegant in Szene gesetzt. Kurze Zeit nach dem brutalen Mord des weissen Rassisten Wade (Christian Bale) betritt Shaft die Szene und haut dem Täter zweimal aufs Maul, bevor er ihn verhaftet. Weil Wades einflussreicher Vater den Sohn gleich wieder freikaufte, verbringt der Cop den Rest des Filmes mit der Jagd auf den mörderischen Schnösel aus reichem Haus.

Leider ist dabei jeder ermittlungstechnische Schritt von Shaft miserabel motiviert. Mehr Wert als auf Dramaturgie legte Regisseur Singleton auf den Stil seines Titelhelden: Shaft ist cool, glamourös und rhetorisch eloquent. Shaft ist das Gesetz und vor dem Gesetz sind alle gleich. Wade verfolgt er mit derselben Inbrunst wie einen hispanoamerikanischen Mafioso, und um der politischen Korrektheit willen wird zwischendurch auch ein schwarzer Kleinkrimineller vermöbelt. Sein ausgeprägter Hang zur Selbstjustiz hat die mehr oder weniger lustige Pointe der ethnischen Umkehrung: Es ist eben ein schwarzer und kein weisser Mann, der hier gelegentlich rot sieht.

Darin kann man eine Form von Emanzipation erkennen, wenn man will. Oder auch nur eine Pose, der es mehr auf die schicke Geste als auf den problematischen Gehalt ankommt. Man kann es jedoch auch bloss dämlich finden, wenn Shaft mit dem Spruch «It's Guliani Time» durch die Strassen stolziert. Seit der New Yorker Bürgermeister die «saubere Stadt» propagiert, sitzt

allen seinen Cops der Colt ziemlich locker. Jeder, der auch nur in den Verdacht gerät kriminell zu sein, hat gute Chancen, noch an der Wohnungstür von Schüssen förmlich durchsiebt zu werden. So wie letztes Jahr im März der unbescholtene Bürger Amadou Dhialo; «natürlich» ein Schwarzer.

Während Quentin Tarantinos «Jackie Brown» mit Pam Grier einer Protagonistin der *blaxploitation* die Reverenz erwies, feiert Singletons Film eher die Haltung des Genres: ein protziges, schwarzes Macker-tum, das jedoch voll und ganz einer Zeit geschuldet ist, da *blackness* in Hollywood offensiv vertreten werden musste. Heute ist das nicht mehr der Fall. Spätestens seit Beginn der Neunzigerjahre kennen weisse Kids nichts schöneres, als an der schwarzen Popkultur zu partizipieren. In Hollywood sind schwarze Schauspieler so akzeptiert wie nie und haben, etwa im Fall von Will Smith, einen Massenappeal, von dem so mancher weisse Akteur nur träumen kann.

Auch auf der Regieebene hat sich was getan: Keenen Ivory Wayans und seine Brüder Shawn und Marlon etwa haben ihre Karriere 1988 mit dem Film «I'm Gonna Git You Sucka» begonnen, einer komischen Würdigung der *blaxploitation*. Was immer man von ihrem neuen Film «Scary Movie» (siehe Kurzkritik S. 7) halten mag: Er ist zumindest deswegen interessant, weil ein schwarzes Team ganz selbstverständlich das eher weisse Sujet des Highschool-Films bedient. Ein letztes Zeichen dafür, dass die Grenze zwischen weisser und schwarzer Kultur durchlässig geworden ist und schwarzen Regisseuren längst andere Bezugssysteme als das Black Cinema zur Verfügung stehen. Deshalb wirkt das Platzhirschgehabe von «Shaft», mit dem John Singleton das Erbe der *blaxploitation* getreu verwaltet, aus heutiger Sicht allenfalls nostalgisch. ■



Anne Alvaro
Jean-Pierre Bacri

Le goût des autres

Regie: Agnès Jaoui
Frankreich 1999

Kleinbürger im «kulturellen Komplex»: Agnès Jaoui und Jean-Pierre Bacri erzählen in ihrer tragikomischen Mischung aus Milieu- und Charakterstudie von einer Hand voll Menschen mit mehr oder weniger schlechtem Geschmack.

Thomas Allenbach

Das eng parzellerte Kleinstadtleben bietet eine durchaus heimelige Form lebenslanger Haft. Alles ist hier an seinem Ort, reibungslos dreht der Alltag im Leerlauf. Man trifft sich unter seinesgleichen, an Vernissagen, in der Stammbeiz, im Kulturzentrum zur Theaterpremiere. Beinahe könnte man den Eindruck eines gut funktionierenden Miteinanders haben. Beim näheren Hinsehen aber entpuppt sich dieses als kontaktloses Nebeneinander. Niemand ist allein, einsam sind alle.

Zum Beispiel die Modellgattin Angélique (Christiane Millet). Sie liebt Flucky, ihren Hund, über alles. Unbeschwert wie er möchte sie über die Wiese hüpfen – hélas, das Wissen um die Niedertracht des Menschen raubt ihr die Lebensfreude. Trost findet sie in ihrem Heim, das sie zur Bonbonnière verkitscht hat. Zum Beispiel Castella (Jean-Pierre Bacri), ihr neureicher Gatte. Betreut von seinem Fahrer Deschamps (Alain Chabat) und bewacht von Bodyguard Moreno (Gérard Lanvin) lässt er sich durch den organisierten Alltag chauffieren.

Mit fast schon erloschenem Blick sitzt er ergeben im Fond seines Autos, ein Mitfahrer im eigenen Leben. Zum Beispiel Manie (Agnès Jaoui), die Kellnerin. Sie geht mit den Männern, die ihr gefallen, ins Bett, mit Dechamps, der von seiner Freundin betrogen wird, und mit Moreno, der die Einsamkeit des *tough guy* zelebriert. Doch ihre Libertinage ist nur eine besondere Form der Einsamkeit. Oder die Schauspielerin Clara (Anne Alvaro). Auf der Bühne deklamiert sie Ibsen, Strindberg, Racine, im Leben bringt sie «kulturlosen» Kleinbürgern wie Castella die englische Sprache näher. Von der grossen Theatergeste bleibt hier nur der spitze Mund und das Bemühen um die perfekte Aussprache des englischen Zischlauts.

Es geht um Einsamkeit in diesem famosen Film, den Agnès Jaoui und Jean-Pierre Bacri gemeinsam geschrieben haben, wie bereits die Drehbücher zu «Smoking/No Smoking» (1993), «On connaît la chanson» (1997) und «Un air de famille» (1996), an den «Le goût des autres» beinahe nahtlos anschliesst. Kein heiteres Thema, der Film aber ist es trotzdem. Und leicht dazu. Denn er macht genau das, was seine Figuren nicht tun: Er überschreitet die zum Erstickenden engen Klassen-, Milieu- und Geschmacksgrenzen, in denen sie sich längst eingerichtet haben. Das Verbindende betonend, zeichnet Jaoui, die hier erstmals auch Regie geführt hat, die unterschiedlichen Lebenswelten nach. Ins Zentrum ihres Reigens unglücklich Liebender stellt sie eine anfänglich zum Schreien komische, dann aber immer stärker berührende, sozusagen interkulturelle Liebesgeschichte: Ausgerechnet im Theater, das er innig hasst, verguckt sich Castella in die hoch sensible Schauspielerin Clara. Das kann nicht gut gehen – oder doch?

Am Anfang nicht mehr als eine Schiess-

budenfigur, wandelt sich Castella zum Ritter von der lächerlichen Gestalt und schliesslich zum romantischen Helden, der einem *contre coeur* ans Herz wächst. Mit dem Mute des Unwissenden überschreitet er die kulturellen Demarkationslinien, blind vor Liebe wagt er sich auf vermintes Terrain und macht sich in seinem Werben um Clara zum Gespött der Andern. Nach demselben Schema schildern Jaoui und Bacri auch die anderen Figuren. Sie arbeiten zuerst mit Klischees und zeigen dann die Menschen dahinter. Das ist ein relativ simples Verfahren, um Mitgefühl zu wecken. Aber es ist auch sehr effizient. Und korrespondiert zudem hervorragend mit dem Anliegen des erfrischend unpräzisen inszenierten und sich ganz aufs hervorragende Ensemble konzentrierenden Films. Umschreiben könnte man dieses, indem man Kants Definition für Aufklärung abwandelt: Es geht um den Ausgang des Menschen aus seiner selbstverschuldeten Einsamkeit.

Ausgangspunkt der Romanze zwischen Castella und Clara ist der örtliche Complexe Culturel. Der «kulturelle Komplex» spielt auch in übertragenem Sinn eine wichtige Rolle. Ob Angéliques Dekorationswut, Castellas neu gewecktes Interesse an Theater und Malerei oder Deschamps unbeholfene Übungen auf der Querflöte – mal versiert dann wieder unbeholfen, mal Lebensdefizite kompensierend, dann wieder neue Erfahrungen suchend, geben sich die Figuren kulturellen Aktivitäten hin. Dass auch ein dilettierender Musiker wie Deschamps im Orchester sein Plätzchen findet und mit seiner simplen Blaserei sein Scherflein zum Gelingen des Ganzen beiträgt, zeigen Agnès Jaoui und Jean-Pierre Bacri mit jenem Augenzwinkern, das typisch ist für ihren ebenso demaskierenden wie versöhnlichen Film. ■



Q Begegnungen auf der Milchstrasse

Regie: Jürg Neuenschwander
Schweiz 2000

Jürg Neuenschwander erstellt auf unterhaltsame Weise ein vergleichendes Porträt zweier landwirtschaftlicher Kulturen.

Michael Lang

Dass das bäuerliche Leben in der Schweiz längst nicht die reine Idylle darstellt, ist ein Gemeinplatz. Dass sich der Schweizer Dokumentarfilm des Themas immer wieder annimmt auch. Nun gelingt Jürg Neuenschwander («Kräuter und Kräfte») eine spezielle Sicht. «Q Begegnungen auf der Milchstrasse» ist eine emotionale Hommage an das Bauerntum. Und vor allem an die Milchwirtschaft oder – der Titel «Q» deutet es an – an die «Kuh»! Sie produziert Milch, die man gerne trinkt, und sie ist die Symbolfigur schlechthin für das, was man nostalgisch mit Landwirtschaft verbindet. Dabei denkt man natürlich lieber an das Tier mit den sanften Augen auf einer Alp. Und nicht an jenes, das in engen Ställen muhen muss.

Drei Viehzüchter aus Mali und Burkina Faso reisen in die Schweiz, um sich über die Milchwirtschaft (und über helvetische Kühe) ins Bild zu setzen. Die Gäste begegnen Berufskollegen im Seeland und in einer Käseerei im Berner Oberland. Das Zusammentreffen der Experten aus Westafrika und der Schweiz bildet einen zentralen Teil des Films: Die Gäste informieren sich über Produktionsmethoden und provozieren dank

ihrer Neugierde und forschenden Intelligenz spannende Grundsatzdiskussionen. Zum Beispiel wird über das Verhältnis vom Menschen zur Kuh philosophiert, werden Probleme der Viehhaltung und -zucht erörtert, geht es um die komplexen ökonomischen Auswirkungen der Milchwirtschaft.

Dass in Neuenschwangers dokumentarischer und semidokumenarischer Rundschau nichts graue Verbaltheorie bleibt, ist auch das Verdienst der Kameraleute Patrick Lindenmaier und Steff Bossert, die nicht nur in der Schweiz, sondern auch in Mali und Burkina Faso exzellente Arbeit geleistet haben. Entstanden ist so ein Werk, das nicht chronologisch, sondern thematisch-intuitiv aufgebaut ist und mit Musik – etwa von Ali Farka Touré – akzentuiert wird. Bemerkenswert auch, dass der Autor keine Klischees – hier reich, dort arm; hier fortschrittlich, dort rückständig – bedient.

Neuenschwander schafft eine Balance, indem er auf beiden Seiten Trennendes und Verbindendes anklingen lässt und als roten Faden immer das Zwischenmenschliche betont. Aus einem Dialog: «Die Zeichnung auf dem Fell einer Kuh zeigt deren kosmischen Ursprung an. Vielleicht sind das Fantasien, aber man muss wissen, was der Kosmos will, damit man weiss, was man selber will», sagt Boubacar Sadou Ly, Veterinär aus Burkina Faso und Gründer einer Vereinigung der Viehzüchter des Sahel. «Ich sehe das anders», meint dagegen der Schweizer Biobauer Ueli Hurter, «die Kuh lebt von innen heraus, der Kosmos dagegen wirkt von aussen herein. Man kann sagen, dass die Kuh den Kosmos in ihren Mägen trägt, die wahrlich Kosmisches leisten.» Wer hat Recht? Beide, keiner? Auf kluge Weise werden Fragen aufgeworfen und Antworten anregert. Das macht diesen mit Herzblut komponierten Film einzigartig. ■

Do It

Regie: Sabine Gisiger und Marcel Zwingli
Schweiz 2000

Als Jugendliche gründeten sie 1970 eine revolutionäre Zelle. 30 Jahre später arbeiten sie als Wahrsager und Psychiatriepfleger. Diese ungewöhnliche «Karriere» rekonstruiert der neue Schweizer Dokumentarfilm.

Franz Ulrich

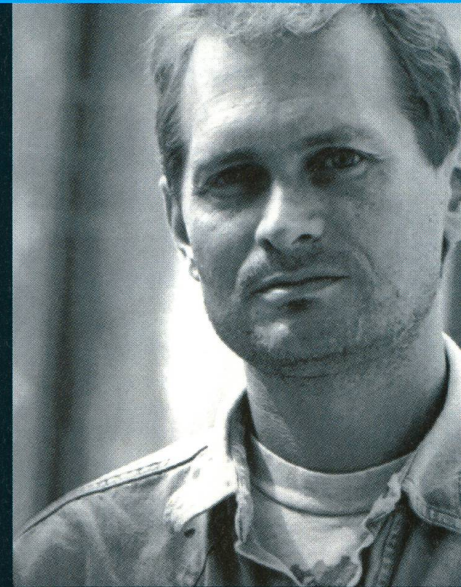
Daniele von Arb, Peter Egloff und Urs Städeli waren 16-jährig, als sie 1970 in Zürich-Altstetten eine anarchistisch-revolutionäre Zelle gründeten, um die Welt von Unterdrückung, Ungerechtigkeit und Materialismus zu befreien. Sie brachen in Armeedepots ein und legten mit den erbeuteten Waffen geheime Lager an. 1971 zündeten sie in Zürich ihre erste Bombe und gerieten in die Schlagzeilen der Medien. Sie suchten und fanden Kontakte zu den italienischen Brigade Rosse, zur deutschen RAF, zum spanischen Movimiento Iberico de Liberación MIL, zur griechischen Opposition und zur Palästinensischen Befreiungsfront PFLP. Einigen dieser Organisationen lieferten sie Sprengstoff. Als sie 1975 ein Attentat auf den Schah von Persien vorbereiteten, wurden sie von der Polizei gefasst.

Im Mittelpunkt des Dokumentarfilms von Sabine Gisiger und Marcel Zwingli steht Daniele von Arb, der locker und selbstironisch von seiner «Terroristenkarriere» und deren schwerwiegenden Folgen berichtet. 1977 wurde er zu fünfzehn Jahren Zuchthaus verurteilt. Weil die italienische Justiz 1979 gegen ihn auf Grund einer Verurteilung wegen Sprengstoffschmuggels einen internationalen Haftbefehl erliess, holte ihn

Daniele von Arb

«Zürich nannten wir damals «Paranoia City»»

Marcel Zwingli, der Koautor von «Do It», über die Siebzigerjahre, psychedelische Drogen, militante Revolutionäre und spirituelle Wege.



seine Vergangenheit nach der Entlassung aus dem Strafvollzug wieder ein. Um endlich Ruhe zu haben, stellte sich von Arb 1987 den italienischen Behörden, die seine vierjährige Zuchthausstrafe in einen zweijährigen Sozialdienst in Halbgefangenschaft umwandelten. Seit 1989 ist Daniele von Arb, der sich spiritistischen Kreisen angeschlossen hatte, ein freier Mann, betätigt sich als Wahrsager und führt in Zürich eine Praxis für mediale Lebens- und Zukunftsberatung.

Als von Arb erzählt, wie sie planten, der IRA Waffen zuzuliefern und eine internationale Brigade aufzustellen, kann er sich vor Lachen nicht mehr halten. Diese Szene ist für den Dokumentarfilm von Gisiger/Zwingli symptomatisch: Unverkrampt, locker und mit viel Selbstironie und Humor blicken die ehemaligen Anarchisten und Terroristen auf ihre Vergangenheit, ihren Sinneswandel und die Entdeckung innerer Werte zurück. Dem Film gelingt auf erstaunlich unterhaltsame Art das Kunststück, den Weg der gewaltbereiten Systemveränderer in die gesellschaftliche «Normalität» sehr direkt, unbeschönigend und dennoch ohne jede Diffamierung nachzuzeichnen. Und er macht spürbar, dass Daniele von Arb und Urs Städeli trotz aller Wandlungen ihren Idealen und sich selbst weitgehend treu geblieben sind, wie ihre heutige «menschenfreundliche Tätigkeit» beweist. Zusammen mit den Rückblenden aus Film-, Bild- und Tonmaterial ist «Do It» ein höchst aufschlussreiches Zeitdokument über die Zeit nach 68 und die Motive der damaligen revolutionären und terroristischen Bewegungen.

Der Film beginnt und schliesst mit einer augenzwinkernd ironischen Szene: Daniele von Arb liest aus dem Kaffeesatz und prophezeit, dass «Do It» erfolgreich sein werde. Damit dürfte er ins Schwarze getroffen haben ... ■

Christian Jungen Wie sind Sie auf die Idee gekommen, einen Dokumentarfilm über Daniele von Arb und den revolutionären Zürcher Untergrund zu drehen? Daniele ist ein alter Schulfreund von mir. Ich wollte seine Lebensgeschichte öffentlich machen, weil sie symptomatisch ist für das Leben in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Daniele und ich wuchsen im Kalten Krieg auf. Heute sehen wir uns mit einer neuen Weltordnung konfrontiert. Mir war es wichtig, nicht einfach zur Tagesordnung überzugehen, sondern den Blick nochmals auf die eigenen Aktivitäten zurückschweifen zu lassen.

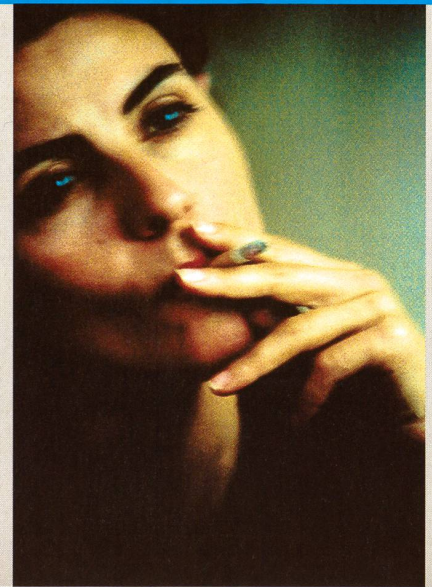
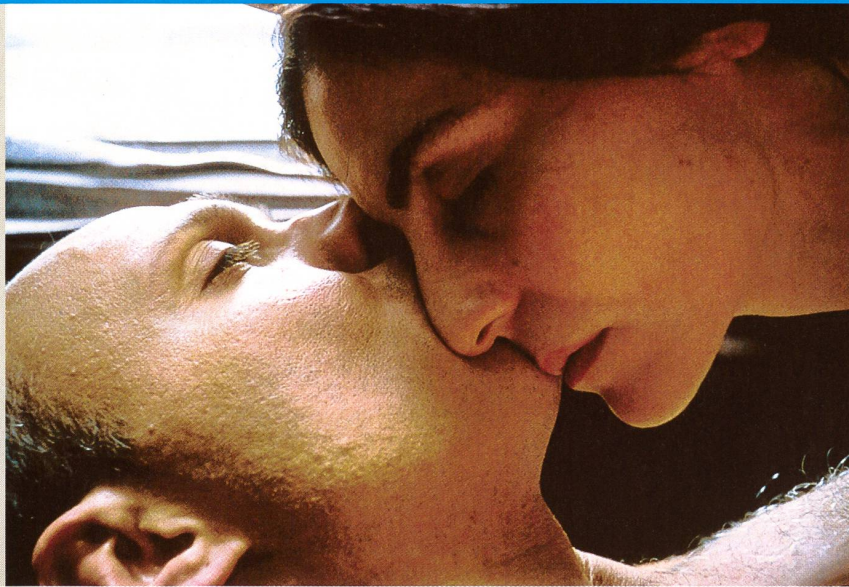
Wie nahe standen Sie selbst dem revolutionären Untergrund? Die Revolutionsbewegung spaltete sich Mitte der Sechzigerjahre in zwei Strömungen. Auf der einen Seite standen die Hippies, zu denen auch ich gehörte; sie propagierten die psychedelische Revolution. Daniele jedoch war einer jener Revolutionäre, welche den militärischen Weg wählten. Sie lehnten die Drogen strikte ab, was ich im Nachhinein richtig finde. Viele Revolutionszellen flogen auf, weil ihre Mitglieder unter Drogeneinfluss Fehler machten.

Viele der militanten Revolutionäre haben heute Halt in östlichen Religionen gefunden. Weshalb? Im Gefängnis mussten sie sich damit abfinden, dass der militärische Weg gescheitert war. Als Alternative bot sich der spirituelle Weg an. Sowohl der marxistische Kampf wie auch die östlichen Religionen enthalten das Heilsversprechen einer besseren Zukunft, insofern berühren sie sich. Dass die ehemaligen Revolutionäre den alten Idealen wie Solidarität und Gerechtigkeit

weiterhin nachlebten, zeigt sich auch in ihrer Berufswahl. Viele arbeiten heute in Sozialberufen, als Psychiatriepfleger oder Wahrsager zum Beispiel.

In Musik und Mode feiern die Siebzigerjahre heute ein Revival. Wird die Epoche verklärt? Ich denke schon. Die seventies waren keine tolle Zeit. Die Gesellschaft war stark militarisiert und es herrschte grosser Konformitätsdruck. Zürich nannten wir damals «Paranoia City». Man durfte nicht in Wohngemeinschaften leben, Konkubinatspaaren drohte Gefängnis, Rockmusik wurde von den Schweizer Radiosendern kaum gespielt und die Jugendtreffpunkte wurden fast alle geschlossen. Geschiedene wurden genauso geächtet wie uneheliche Kinder; lange Haare waren ein Skandal. Dieses frostige Klima sollte man jenen in Erinnerung rufen, die heute die seventies so toll finden.

«Do It» besticht durch hervorragendes historisches Bildmaterial. Woher stammt es? Ein Teil der Aufnahmen von der revolutionären Zelle um Daniele stammt von P. W., einem ehemaligen Mitglied. Er filmte einige der Aktivitäten mit einer Super-8-Kamera. Im Film selber wollte er aus Angst vor Restriktionen nicht mitmachen. Das weitere Material stammt aus Archiven in der Schweiz, Deutschland, Spanien und Italien. Übrigens: Gerade das umfangreiche Bildmaterial über die Verhaftungen sagt einiges über die politischen Seilschaften in den Siebzigerjahren aus. Mehr als einmal habe ich mich gefragt, wieso zum Teufel die italienische Tagesschau bei jeder Verhaftung eines Untergrundaktivisten live vor Ort war. ■



Ana Fernandez

Solas

Regie: Benito Zambrano
Spanien 1999

Der erste Spielfilm des Spaniers Benito Zambrano überzeugt durch die Glaubwürdigkeit seiner Figuren, die Stimmigkeit seines Milieus und die unpräzise Art, mit der er sein Thema angeht: die Schwierigkeiten der Kommunikation zwischen Stadt und Land, Alt und Jung, Tradition und Moderne.

Gerhart Waeger

Bereits in der Eingangsszene, bevor noch das erste Wort gesprochen wird, erkennt man die Thematik des Films: Eine ältere Frau geht durch den Korridor eines Spitals und sucht hinter einer Reihe von Glasscheiben nach dem Patienten, den sie besuchen will. Eine unsichtbare Wand steht in der Folge zwischen allen Figuren dieses aus dem spanischen Alltag gegriffenen Spiels um eine Familie, die keine mehr ist – weil sie die Möglichkeit der gegenseitigen Kommunikation verloren oder vielleicht gar nie besessen hat. Die Besucherin ist eine aus einem andalusischen Dorf nach Sevilla gefahrene Mutter (Maria Galiana), der Patient (Paço de Osa) ihr sich von einer Operation erholender Gatte – ein Haustyrann der übelsten Sorte, wie sich bald herausstellt. Er beschimpft seine um ihn besorgte Frau vom Bett aus als dumme Kuh und mit seiner ebenfalls im Spital auftauchenden Tochter Maria (Ana Fernandez) spricht er konsequent kein einziges Wort, weil sie seinerzeit den Mut gehabt hat, das heimliche Dorf zu verlassen und sich in einem heruntergekommenen

Quartier von Sevilla ein Auskommen zu suchen.

Maria lädt die Mutter ein, während des Spitalaufenthalts des Vaters bei ihr zu wohnen. Dieser Besuch und die sich daraus ergebenden Gespräche machen den Hauptteil des Filmes aus. Die behutsamen Ansätze der Mutter, das Vertrauen der Tochter zu gewinnen, scheitern. Vergebens versucht Maria ihre Mutter zum Verlassen des brutalen Vaters zu bewegen, und vergebens versucht die Mutter ihrer Tochter etwas von ihrer geduldigen Schicksalsergebenheit weiterzugeben. Maria, die von einem ungeliebten Partner ein Kind erwartet und in ihrer Verzweiflung zur Flasche greift, findet keine Kraft, sich mit ihren Sorgen der Mutter anzuvertrauen. Während sie ihrer strengen und erniedrigenden Arbeit in einem Putzinstitut nachgeht – seit zwölf Jahren putze sie den Dreck anderer Leute weg, sagt sie auf die Frage nach ihrer Tätigkeit –, macht die Mutter die Bekanntschaft eines äusserst liebenswerten, wenn auch leicht skurrilen Wohnungsnachbarn im unteren Stockwerk. Es ist ein verwitweter Greis, der mit seinem Hund ein einsames Leben führt und besseren Zeiten nachsinnt – das pure Gegenteil von ihrem Mann. Die gegenseitige Zuneigung, die sich auf Antriebe zwischen den beiden entwickelt, lässt an die Ausgangssituation von Silvio Soldinis Komödie «Pane e tulipani» (FILM 5/2000) denken. Anders jedoch als die ihrem sturen Gatten Paroli bietende Rosalba auf ihrer Fahrt nach Venedig denkt die andalusische Mutter nicht daran, das Schicksal, das sie sich mit ihrem Manne aufgeladen hat, abzuschütteln und sich mit dem charmanten Wohnungsnachbarn der Tochter noch einige schöne Jahre zu gönnen – nicht einmal, als sie am Ende zu ahnen scheint, dass sie unter Um-

ständen bald Grossmutter werden könnte. Auf der andern Seite könnte Maria, die, einer spontanen Eingebung folgend, am Ende ihr uneheliches Kind behält, eine Schwester jener allein erziehenden Mutter aus Barcelona sein, deren Spuren Pedro Almodóvar in seinem brillanten «Todo sobre mi madre» (1999) verfolgt.

Benito Zambrano hat mit 35 Jahren etwa das Alter Marias, doch desavouiert er die Opferbereitschaft der Mutter nicht. Er nimmt weder für die eine noch für andere der beiden Frauen Partei, sondern schildert in stillen, leicht melancholischen Bildern das Einzige, was ihnen gemein ist, ihre innere Einsamkeit. Diese spiegelt sich in Details, auf denen die Kamera (Tote Trenas) liebevoll ruhen bleibt, auf einem Stück nackter Mauer etwa, das im Innern eines Wandschranks sichtbar wird, auf dem altmodischen Schaukelstuhl des greisen Nachbarn oder auf einem tropfenden Wasserhahn in der vergammelten Küche. «Solas» ist eine einzige Milieuschilderung, aus der sich die einzelnen Handlungselemente allmählich lösen. Zambrano liebt stumme Szenen, in denen man auf den Gesichtern der Protagonisten deren Gedanken ablesen kann – und auch die lauten, in denen Worte im einzelnen keine Rolle mehr spielen wie in einer von diskutierenden Männern überfüllten Strassenbar. Manchmal genügt ein einzelner Laut, um eine Szene zu situieren. So sieht man Maria einmal auf der Toilette bei der Urinprobe und errät nach einem kurzen Fluch deren Ergebnis. Man glaubt sie zu kennen, die aufmüpfige Tochter, die mit beiden Füßen auf dem Boden stehende Mutter und den lebenswürdigen Alten. Dabei war es für alle drei Interpreten – erfahrene Theaterschauspieler – die erste Hauptrolle in einem Film. ■



Tobey Maguire
Michael Douglas

Wonder Boys

Regie: Curtis Hanson
USA/GB/Japan/D 2000

Wie hätte «L.A. Confidential» als Komödie ausgesehen? Curtis Hanson beantwortet diese an sich unsinnige Frage mit «Wonder Boys». Was «Variety» als Wiederbelebung der *screwball comedy* feiert, ist mindestens so sehr eine Hommage an die *série noire* – diesmal in Gestalt einer Parodie.

Thomas Binotto

An der Universität von Pittsburgh findet alljährlich das «Wordfest» statt, ein literarischer Jahrmakel der jungen Talente und der angegrauten Eitelkeiten. Als Literaturprofessor sollte Grady Tripp (Michael Douglas) darin eigentlich von Amtes und seiner ruhmreichen Vergangenheit wegen eine zentrale Rolle spielen. Aber seit dem sensationellen Debüt sind Jahre vergangen, und der einst mit Spannung erwartete Zweitling ist immer noch nicht fertig, obwohl bereits über 2000 Seiten lang. Nun aber wird der Wunderknabe a. D. gleich von mehreren Seiten bedrängt: von seinem narzisstischem Verleger Crabtree (Robert Downey jr.), seinem genialischen Schüler James (Tobey Maguire), der lasziv begabten Schülerin Hannah (Katie Holmes), seiner schwangeren Geliebten Sara (Frances McDormand), die nebenbei auch noch die Frau seines Chefs ist, und vom penetrant erfolgreichen Rivalen Q (Rip Torn) – sie alle machen Grady das Leben schwer und vor allem kompliziert. Ganz zu schweigen von einem halbblinden Hund, der schliesslich ganz tot in

Gradys Wagen landet.

Es ist wirklich nicht Gradys Wochenende, denn alle wollen von ihm Entscheidungen, von ihm, der nichts so konsequent verweigert, wie gerade dies. Soll er Hannahs eindeutiges Angebot annehmen? Soll er James fördern oder den potentiellen Rivalen aussteuern? Soll er sich offen zu seiner Geliebten bekennen? Und was soll mit dem Hund im Kofferraum geschehen? Vor diesen Fragen läuft Grady davon, gerät in eine bizarre Odyssee und verstrickt sich doch immer tiefer in eine Situation, aus der es kein Entkommen gibt, es sei denn, er entscheide sich – wofür auch immer.

Hannah, die sich mit dem Wagemut des Fans durch die 2000 Seiten seines Manuskripts liest, sagt es offen, während James dasselbe literarisch verarbeitet: Grady ist ein Rummhänger, einer, der sich vor jeder Verantwortung drückt, der möglichst alles vermeidet, was das Leben anstrengend machen könnte.

Vom Plot her entspricht «Wonder Boys» tatsächlich einer *screwball comedy* – aber die Art und Weise, wie diese Geschichte erzählt wird, verweist eindeutig auf die *série noire*: Grady führt als abgeklärter Erzähler selbst durch die Geschichte, das Tempo ist nicht mitreissend hektisch, sondern unwiderstehlich träge, der Tonfall trocken-lakonisch, das Ambiente leicht heruntergekommen, natürlich regnet es fast ständig, die Nächte sind viel länger als die Tage und die Leiche im Kofferraum ist einfach nicht loszuwerden.

Wie schon in «L.A. Confidential» (1997) beweist Hanson sein besonderes Gespür für Stimmungen. Der ganze Film übernimmt den ziellos schlendernden Lebensrhythmus Gradys, scheint kein Ziel und keine Moral zu haben und unterhält gerade deshalb blendend. Das ist neben der homoge-

nen stilistischen Gestaltung auch dem raffinierten Drehbuch von Steve Kloves zu verdanken, von dem man seit seinem brillanten Erstling «The Fabulous Baker Boys» (1989) leider nichts mehr gehört hat. In mancher Hinsicht erinnert «Wonder Boys» an «The Big Lebowski» (1997) – und er hält dem Vergleich stand, auch wenn er visuell unauffälliger daherkommt.

Ein Vergnügen ist die Komödie nicht zuletzt dank eines aussergewöhnlichen Schauspieleresembles, das sichtlich seinen Spass an der Selbstironie hat. Allen voran Michael Douglas als dauernd bekiffter, knautschig-ungepflegter Grady und Robert Downey jr. als smarterer, selbstverliebter Verführer. Auch Tobey Maguire glänzt als Gradys jugendliches Alter-Ego und demonstriert einmal mehr, dass er zu den fähigsten Darstellern der jungen Garde gehört – einer, der auf unauffällige Art unwiderstehlich ist.

«Wonder Boys» ist ein ungemein amüsanter *slacker*-Film für Erwachsene. Für all jene, die sich angesichts der zielstrebigsten Jugend geradezu als kindische Tunichtgute vorkommen – und es geniessen. Wenn die propere Hannah dem verwuschelten Grady ins Gewissen redet und ihn darüber aufklärt, dass die Macht der Drogen Schuld an seinem Versagen als Autor trägt, kriegt man selbst als biederer Familienvater Lust auf einen Joint. Und man kann sich dieser Lust gefahrlos hingeben, weil es ja nur ein Film ist. Man kann mit dem Morbiden flirten, indem man die endlose Aufzählung von Selbstmorden, verübt von Filmstars, geniess. Und man erschauert wohligh beim Gedanken, den ganzen Tag in einem rosaroten Morgenmantel zu verbringen. In der Fantasie ist alles möglich, und so hat vielleicht sogar Grady selbst die Sache doch fester im Griff, als man zunächst annimmt – schliesslich ist da ja noch die Macht der Feder. ■