**Zeitschrift:** Zoom : Zeitschrift für Film
**Herausgeber:** Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
**Band:** 44 (1992)
**Heft:** 3

**Rubrik:** Kritik

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

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

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

**Download PDF:** 12.07.2025

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

KRITIK

# Let Him Have It

*Regie: Peter Medak*
*Grossbritannien 1991*

**Gib's ihm, Chris!**

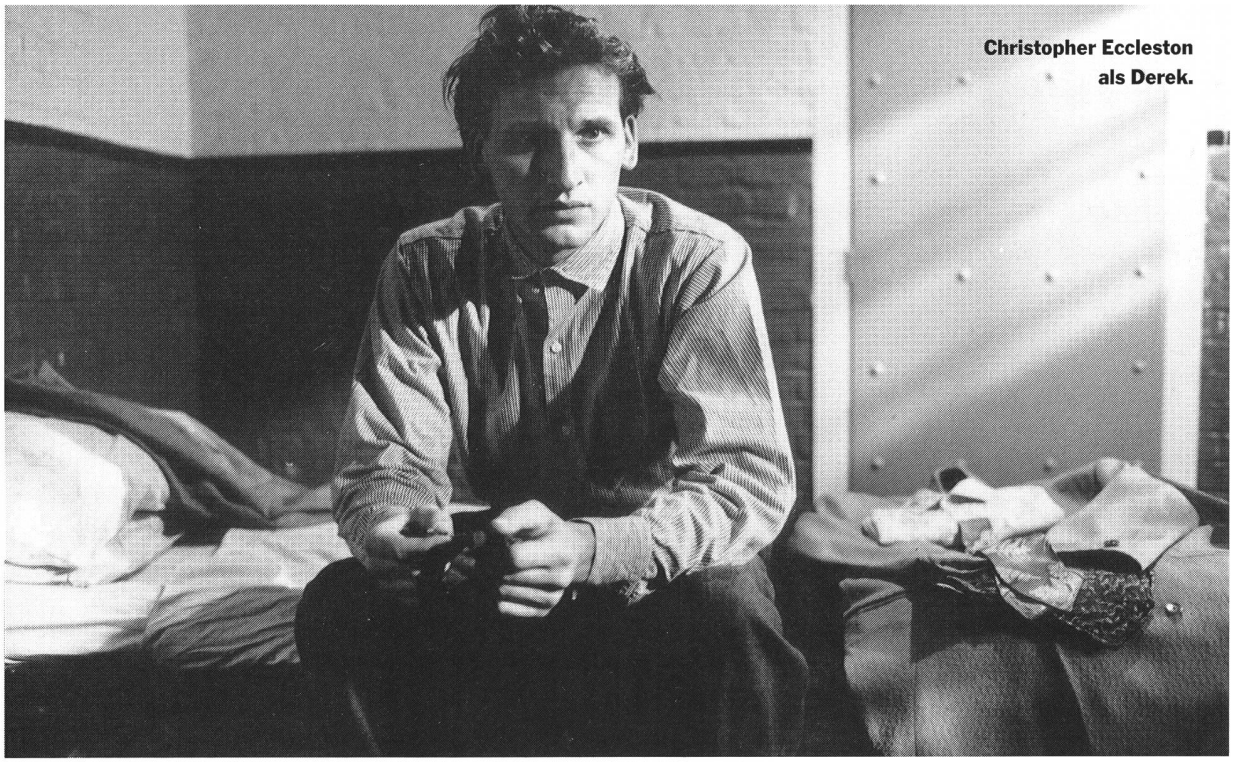
*Michael Lang*

Am 28. Januar 1953 wird der 20jährige Derek Bentley aus London durch den Strang hingerichtet. Eine Urteilsvollstreckung, die auch heute, nach Jahrzehnten also, höchst umstritten ist. Eine Parlamentseingabe, von 141 Abgeordneten unterzeichnet, hatte 1990 zum Ziel, die postume Begnadigung des mutmasslichen Täters zu erwirken. Der Kampf gegen den eigentlich unbestrittenen Justizirrtum und Justizskandal geht weiter.

Was aber war geschehen? Im London von 1952 – die Lebensmittel sind auch Jahre nach Kriegsende immer noch rationiert, die finanziellen Mittel knapp, die sozialen Probleme gewaltig – erschiesst der 16jährige Chris Craig, Bruder eines bereits verhafteten Gewalttäters, auf dem Dach eines Lagerhauses bei einem Einbruchversuch einen Polizisten. Der Bursche war zusammen mit dem als Epileptiker und geistig zurückgebliebenen Derek von einem Kriminalbeamten überrascht worden und drehte durch: wie das Gericht später befand, weil der bereits in Gewahrsam befindliche Derek dem verwirrten Jungkriminellen den Satz «Let him have it», (Gib's ihm!) zugerufen hatte. Die Folgen dieses Satzes waren für Derek tödlich. Der Gerichtshof «Old Bailey» zu London wertete das verbale Engagement als aktive Mittäterschaft und verurteilte den jungen Mann zum Tode, derweil der wahre Täter aufgrund seiner Minderjährigkeit mit zehn Jahren Haft davonkam.

Dass eine derartige Geschichte geradezu prädestiniert ist, einen Filmstoff abzugeben, erstaunt nicht: Die schicksalhafte Verbindung einer Verzweiflungstat mit verschieden zu interpretierenden Abläufen und mit der justizmässigen Rekapitulation vor einem Gericht reizt zur Aufarbeitung mit filmischen

**Dereks Eltern als Bittsteller vor Gericht: Eileen Atkins, Tom Courtenay (Bildmitte).**



**Christopher Eccleston als Derek.**

Mitteln, zur Kombination von Rückblenden, unmittelbarem Handlungs-Erzählen und intellektuellen Debatten, wie sie jeder gelungene Gerichtsfilm kennt.

Der in Budapest 1937 geborene, 1956 ins westliche Ausland emigrierte Regisseur Peter Medak, der seine Sporen in London abverdiente und auch in Hollywood tätig war (1971 wurde Peter O'Toole für seine Darbietung in Medaks «The Ruling Class» für einen «Oscar» nominiert, 1980 erregte sein Horrorfilm «The Changeling» Aufsehen), zeichnet mit enormer Sensibilität die Tragödie des Derek Bentley nach. Und porträtiert stimmig und beklemmend das Londoner Nachkriegsmilieu mit seinen oben erwähnten sozialen Befindlichkeiten und einer kleinbürgerlichen Mentalität, die voll auf die Abwehr allen verhaltensmässigen Übels ausgerichtet war. Geschildert wird unspektakulär, aber mit dem genauen Blick für das scheinbar nebensächliche Detail, das Hineinschlittern einer desillusionierten Jugend in die Gesetzlosigkeit. Und die rächende Haltung einer älteren Generation, die mit dem Flammenschwert gewissermassen ausmerzen wollte, was sie sich selber, von der Unbill der Kriegsbedrohung gebeutelt, – willentlich oder aus Fahrlässigkeit – eingebrockt hatte.

Medak, dem 1990 eine bemerkenswerte Studie über die legendären Gangsterbrüder Gary und Martin Kemp, «The Krays» (ZOOM 11/91) gelungen war, führt das Publikum dem tristen Finale in der Todeszelle entgegen. Er zeigt das nicht schuldlose, aber von einem verhältnisblödsinnigen Mann aus fehlgeleiteter staatlicher Rachsucht kasteite Opfer (und seine Familie) im ernüchternd chancenlosen Kampf für Menschlichkeit. Beeindruckend ist Medaks Fähigkeit, das Hauptelement jedes Thrillers – suspense – mit der absoluten Achtung vor dem beklemmenden Geschehen und dem differenzierten Respekt vor den «Tätern» (die Opfer sind) und den Richtern (die Täter werden) zu paaren. Etwas, was nur in ganz wenigen Filmen ähnlichen Zuschnitts derart bestechend eintritt (erinnert sei an Krzysztof Kieslowskis «Kurzer Film über das Töten», an John Frankenheimers «The Birdman of Alcatraz» oder Claude Chabrols «Une affaire de femmes»).

«Let Him Have It» also ist ein Mahnspiel: Es zeigt, wie die unselige Verknüpfung leichtsinniger, streichartiger Aktionen in einer aufgeheizten Stimmung mit antiquierten Rechtsauffassungen zu tragischen Kollisionen führen kann. Oder sogar muss! Medak, zusammen mit jungen, hervorragenden Akteuren (zu sehen sind aber auch die Routiniers Eileen Atkins und Tom Courtenay), führt durchaus die Tradition des «free cinema» in die Gegenwart, wird zum überzeugenden Anwalt derer, die ohne Lobby auf dem Unterdeck der Gesellschaft fahren, und er offenbart sich zugleich als einleuchtend rigoroser Gegner der Todesstrafe. Ohne die denkbare (und bei minderen Realisatoren zu befürchtende) Schwarzweissmalerei, weitab auch vom Versuch, Stimmungen durch plattes Drücken auf die Tränendrüsen zu erzeugen. «Let Him Have It» ist ein emotionales, intellektuelles Sozialdrama von hohem Wert. ■

KRITIK

# Cape Fear

*Regie: Martin Scorsese*
*USA 1991*

**Kap der Angst**

*Franz Ulrich*

Martin Scorsese und Robert De Niro bilden ein Gespann, das inzwischen zusammen sieben Filme realisiert hat: «Mean Streets» (1973), «Taxi Driver» (1976), «New York, New York» (1977), «Raging Bull» (1979), «The King of Comedy» (1982), «Good Fellas» (1990) und als (bisher) letzten «Cape Fear». Scorsese, der zurzeit wohl leidenschaftlichste, impulsivste und ruheloseste Regisseur des amerikanischen Kinos, und Robert De Niro, einer der wandlungsfähigsten Darsteller unserer Zeit, der in jeder Rolle ein völlig anderer ist – beide finden sich jeweils zu einer Art Symbiose zusammen, aus der temperamentvolle, ja furiose Filme entstehen, die zu den irritierendsten und umstrittensten des neueren US-Kinos gehören.

Mit «Cape Fear» knüpft Scorsese an «Taxi Driver» an. Da steigerte sich ein einzelgängerischer Taxifahrer in einen missionarischen Wahn hinein, etwas gegen die Flut von Schmutz und Gewalt in New York unternehmen zu müssen, und beginnt, selbst schwer bewaffnet, einen gewalttätigen Kreuzzug in den nächtlichen Strassen. Seine physische Deformation und der Ausbruch individueller Gewalt korrespondieren mit dem allgemeinen Klima latenter Gewalt und Abstumpfung. In «Cape Fear» unternimmt ebenfalls ein Einzelgänger einen terroristischen Kreuzzug, aber diesmal ist es ein individueller Racheakt, dessen Ursache weniger in einem gewalttätigen gesellschaftlichen Klima liegt, sondern in der schuldhaften Unterlassung eines einzelnen, der damit das Leben eines andern zerstört.

Nach 14 Jahren wird Max Cady (Robert De Niro) aus dem Zuchthaus entlassen. Verurteilt worden war er wegen einer brutalen Vergewaltigung. Nun ist er ein gezeichneter Mann – seelisch und körperlich: Seine Haut ist bedeckt mit eintätowierten biblischen Motiven und Zitaten, wie etwa «Die Rache ist mein», ein Satz, den Cady fortan zu seinem Lebensinhalt macht. Objekt seiner Rache ist Sam Bowden (Nick Nolte), sein ehemaliger Verteidiger, der in einer Kleinstadt Floridas als angesehener Anwalt tätig ist und ein harmonisches Leben mit Frau Leigh (Jessica Lange) und Tochter Danielle (Juliette Lewis) zu führen scheint.

Bei diesem Bowden hat Cady noch eine Rechnung offen. Denn Cady, der einstige Analphabet, hat sich im Zuchthaus nicht nur gebildet und die Bibel, Dante und Angelus Silesius gelesen, er hat auch seine Akten studiert und herausgefunden, dass sein Anwalt damals beim Prozess entlastendes Material unterschlagen hatte, so dass beim Urteil keine mildernden Umstände berücksichtigt werden konnten. Dafür soll Bowden büssen, soll am eigenen Leibe erfahren, was es heisst, «Verlust zu erleiden» – Verlust an Freiheit, Liebe, Familie und an Lebensjahren.

Mit subtiler Methodik setzt Cady seinen Racheplan in Gang. Zunächst irritiert er Bowden durch seine blosse Gegenwart. Dann wird er aktiv und lässt seinen Psychoterror von Tag zu Tag eskalieren. Der Hund der Bowdens stirbt auf eigenartige Weise. Dann macht sich Cady an die 15jährige Danielle heran. Der Familie Bowden bemächtigt sich Panik, und ihre Fassade beginnt Risse zu zeigen: Sams Ehe bröckelt, weil er fremdgegangen ist, und Danielle sucht der familiären Spannung zu entfliehen, indem sie sich in sich selbst verkriecht. Die vermeintliche Sicherheit der Bowdens zerbricht.

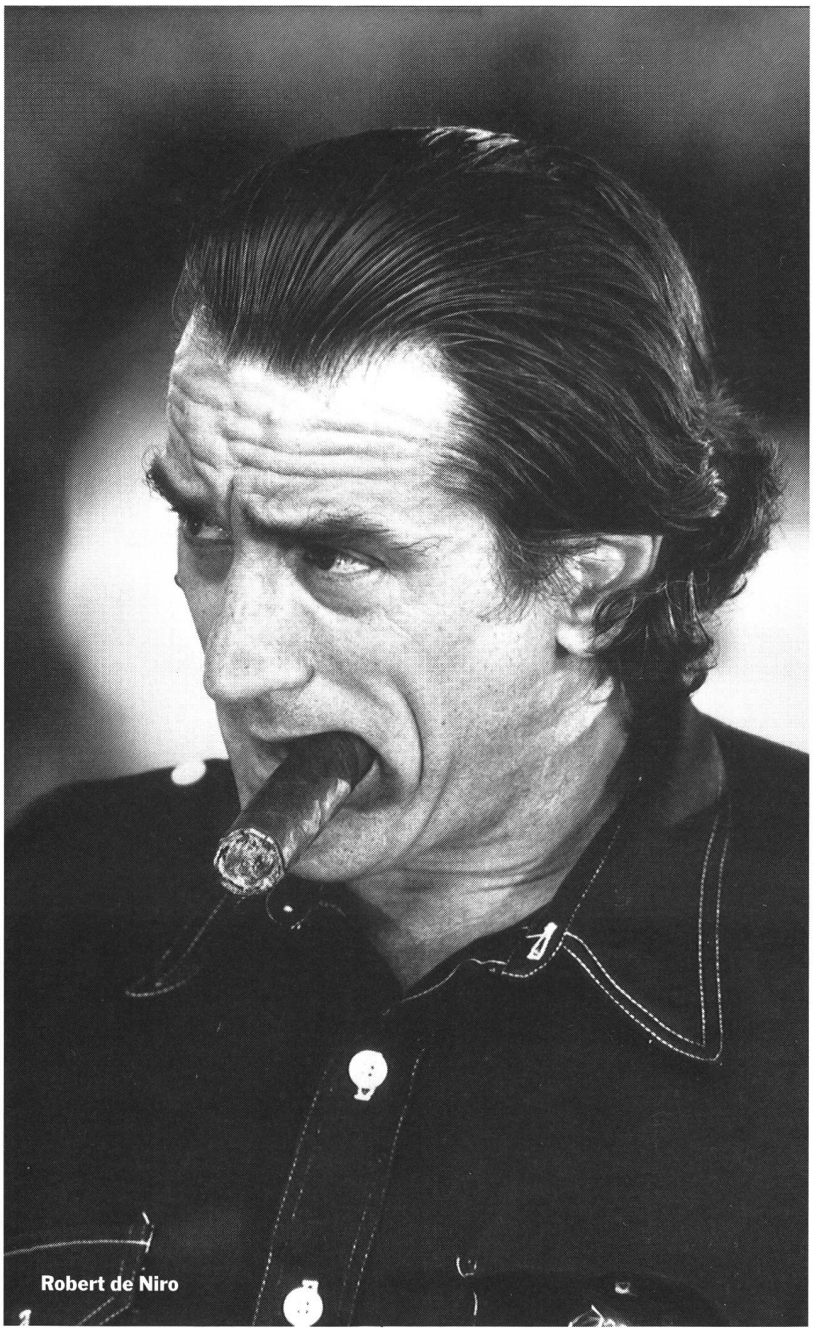
Als eine Mitarbeiterin von Bowden vergewaltigt wird, engagiert er zum Schutz seiner Familie einen Privatdetektiv, dem es jedoch nicht gelingt, Cady zu vertreiben. Auch der Sheriff (Robert Mitchum) kann nichts unternehmen, da Cady legal nicht zu fassen ist. Bowden lässt Cady durch einen Schlägertrupp verprügeln, worauf sich dieser einen Anwalt (Gregory Peck) nimmt, der Bowden unter Druck setzt. Als der Detektiv und eine Angestellte in Bowdens Haus ermordet werden, begreift Bowden, dass es von nun an Auge um Auge, Zahn um Zahn geht. Er flieht mit Frau und Tochter nach Cape Fear auf sein Hausboot. Cady aber weiss sie auch dort aufzuspüren, worauf es in der Nacht auf dem sturmgepeitschten Fluss zu einer extrem brutalen Abrechnung kommt.

Scorseses Film ist ein Remake von J. Lee Thompsons «Cape Fear» (Ein Köder für die Bestie) aus dem Jahre 1961. Damals spielte Gregory Peck den Anwalt Bowden und Robert Mitchum den Psychopathen Cady. Beide sind – in anderen Rollen – auch im Remake mit von der Partie. Scorsese hat sich zwar eng an die Vorlage gehalten, doch ist sein Remake um vieles komplexer geworden,

sowohl was die Psychologie der Figuren als auch die Inszenierung betrifft. Cady, von Robert De Niro geradezu beunruhigend gut gespielt, ist ein schillernder Charakter, dessen psychopathische Züge erst allmählich an den Tag treten. Und Bowden ist zwar ein bürgerlicher Ehrenmann, der aber auch seine «Leichen» im dunklen Keller hat.

Wie in manchen anderen Filmen Scorseses spielt auch in «Cape Fear» das Böse eine zentrale Rolle. In «Good Fellas» etwa war das Böse die Mafia, die alle menschlichen Beziehungen und Werte von innen heraus zerstört. In «Cape Fear» ist es das Verbrechen Cadys, das er im Zuchthaus gesühnt hat, aber auch die folgenschwere Unterlassung Bowdens, die ungesühnt geblieben ist. Dass Böses fortwährend Böses zeugt – von diesem Thema scheint Scorsese geradezu fasziniert zu sein.

Einmal mehr erweist sich Scorsese als Virtuose der Inszenierung und als Meister des ungeheuer rasanten, dichten Stils: Fast jede Szene gipfelt in einem Paroxysmus. Ein Höhepunkt etwa ist die Begegnung Cadys mit Danielle in einem leeren Theater, wobei aus der Ungewissheit, was Cady mit dem Mädchen vorhat, eine fast unerträgliche Spannung wächst – auch wegen der im Gegensatz zum übrigen Film unheimlichen Ruhe.


Robert de Niro

Scorsese hat seinen Film mit zahlreichen Zitaten und Bezügen angereichert: mit formalen von der Vorlage bis zu Jean-Luc Godard, mit literarischen aus der Bibel, aus Dantes «Divina Commedia» oder aus dem «Cherubinischen Wandersmann» des Angelus Silesius. («Ich bin wie Gott, Gott ist wie ich», zitiert Cady.) Wie weiland Jahwe dem Hiob will Cady dem verhassten Bowden alles nehmen: Frau und Kind, Hab und Gut. Auf der Flucht nach Cape Fear, ihrem Inferno, fahren die Bowdens an einem Kreuz mit der Inschrift «Wo verbringst du die Ewigkeit» vorbei. Und auf dem Boot, wo Cady über seinen Widersacher Gerichtstag hält, droht er mit Dantes neuntem Kreis der Hölle, wo die Verräter ihre Verbrechen büssen.

Aber gerade die Fülle solcher Zitate und Bezüge oder die stupende Belesenheit Cadys wirken auf die Dauer aufdringlich und übertrieben. Noch mehr gilt dies für die krassen Gewaltszenen. So wirkt etwa der langgezogene Schlusskampf auf dem Hausboot völlig unglaubwürdig: Die Effekte werden derart gehäuft, dass sie sich gegenseitig «erschlagen» und um die Wirkung bringen. Das Ganze wird zum grausigen Kasperletheater, das nicht mehr ernst zu nehmen ist. Es heisst, Scorsese habe sich mit «Cape Fear» den Wunsch erfüllt, einen reinen Suspense-Thriller zu realisieren. Dabei hat er – leider – zuwenig auf Altmeister Hitchcock geschaut, zuviel jedoch auf den Erfolg der immer hektischer und technischer werdenden Actionfilme, um sie womöglich zu überbieten. Schade um *diesen* Ehrgeiz! ■

# Liebe „Zoom"-Leserinnen und „Zoom"-Leser, gerade weil Ihnen das Medium Film so sehr am Herzen liegt, können Ihnen die Medien Presse, Radio und Fernsehen nicht wurscht sein!

Darum brauchen Sie KLARTEXT, das Schweizer Medien-Magazin, das alle zwei Monate kritisch über die Medienszene berichtet. Zum Beispiel – in der neusten Ausgabe – über den unüberlegten Umgang mit Bildern, der beim „Schweizer Fernsehen DRS" zwangsläufig zur Pornovideo-Affäre führen musste.

DAS SCHWEIZER MEDIEN-MAGAZIN

klartext

Ich brauche kritische Informationen über die Medienszene und die Medienpolitik hierzulande. Darum abonniere ich KLARTEXT.
Und zwar sieben Ausgaben zum Preis von sechs: zu 70 Franken. Meine Privatadresse:

Name, Vorname _____

Strasse, Nr. _____

PLZ, Ort _____

Unterschrift _____

Zoom 921

Bitte einsenden an Edith Herre, KLARTEXT-Abos, Pulvermühlestrasse 20, 7000 Chur.

KRITIK

# Der sechste Kontinent

*Regie: Benno Maggi*
*Schweiz 1992*

*Matthias Rüttimann*

Dass die Welt in fünf Kontinente einzuteilen sei, lernen Kinder in der Schule. Dass zwischen Fremdem und Eigenem, zwischen Ausländern und Schweizern ein Unterschied zu machen sei, lehrt der Alltag. Früh und nachhaltig wird die Sensibilität für den Unterschied ausgebildet. Dagegen behauptet der Zürcher Ethnologe Mario Erdheim die Existenz eines sechsten Kontinents, und dass die Angst vor dem Fremden das Fremde in uns selbst fürchtet. Erdheims Gedanken und den Begriff des «sechsten Kontinents» greift Benno Maggi in seinem ersten Dokumentarfilm auf. Der «sechste Kontinent» bezeichnet für den aus einer Auslandschweizerfamilie stammenden Maggi «den Ort, an dem wir alle fremd sind». Für den Film ist das insofern zutreffend, als alle darin vorkommenden Personen im Ausland leben. Die Schweizer werden in Thailand, Italien, Zimbabwe, Chile und Tonga zum Gespräch getroffen und die aus diesen Ländern stammenden Interviewpartner in der Schweiz. So sind alle Ausländer, niemand ist einfach daheim, jede und jeder ist mit der Situation des Fremdseins unausweichlich konfrontiert.

Auf seiner zwei Jahre dauernden Suche nach «Bewohnern» des sechsten Kontinents, sagt Maggi, habe er Menschen kennengelernt, «deren Geschichten ich nie hätte erfinden können». Zehn Geschichten, je zwei zu fünf Kapiteln zusammengefasst, haben in den Film Eingang gefunden. Erzählt werden sie von denen, die sie gelebt haben und weiterhin leben. Es sind Geschichten von Menschen, die ihre Heimat aus unterschiedlichsten Gründen verlassen haben, um in der Fremde zu leben. Im Vergleich zu den meist tragischen Schicksalen der Flüchtlinge und Asylanten, sind es eher glückliche Lebensläufe.

Die Organisation der Portraits folgt einem Grundschema. Auslandschweizern werden in Parallelmontage Ausländer in der Schweiz gegenübergestellt. Es entstehen Paare, deren gemeinsamer Bezugspunkt dadurch gegeben ist, dass jeder im Herkunftsland des andern lebt. Thematische Bezüge ergeben sich zusätzlich aus ihren Geschichten und Erlebnissen. Jedes Portrait verbindet ein gefilmtes Interview mit Beobachtungen aus dem Alltag der Porträtierten. Diese Schematik bekommt genauso wie die Kürze nicht allen Begegnungen gleich gut. Der Wunsch nach mehr Beweglichkeit und Mut in der Gestaltung sowie nach vertiefenderen Gesprächen kommt beim Zuschauen bisweilen auf.

Schweizer Süditaliener.

Die Flüchtigkeit der Begegnungen lässt die Pointen mehr hervortreten. Die kleinen Überraschungen sind es denn auch, die den Reiz des Films ausmachen: ein Süditaliener, der vom Saisonnier in die Kaderposition einer Schweizer Grossbank aufgestiegen ist; drei Schweizer, die seit 1957 in Chile einen Schützenverein betreiben und rühmen, dass sie sich nicht zu assimilieren brauchen; ein anderer Schweizer, der auswandert, weil zuviele Ausländer in die Schweiz kommen. Das Überraschende, teils Paradoxe, teils Ungewöhnliche, untergräbt gängige Einstellungen gegenüber dem Fremden. Die Landesgrenzen verwischen zunehmend, und nationale Unterschiede erweisen sich immer mehr als bloss individuelle. Das schafft «Der sechste Kontinent» und vermag so der Unbegründetheit der Angst vor dem Fremden Ausdruck zu geben, etwa in den Worten des Schweizer Süditalieners: «Ich kann nicht verstehen, dass es Leute gibt, die Angst haben vor den Fremden. Diese Menschen können uns doch nichts wegnehmen, uns, die wir schon lange hier sind.» ■

# Nuit et jour

*Regie: Chantal Akerman*
*Belgien/Frankreich 1991*

*Lilian Räber*

Was ist die Ursache für das Auseinanderbrechen einer absoluten Liebe? Engt ständige, innigste Zweisamkeit ein? Für Chantal Akerman liegt das Problem nicht in der inneren, sondern in der Abgeschlossenheit gegen aussen. Die nämlich ist zeitlich beschränkt, und deshalb ist es auch die Liebe. Für kurze Zeit nur kann sie existieren. Dann gestaltet sie sich jeweils nicht als ein Zusammenleben von Partnerinnen und Partnern, nicht als ein Miteinander, sondern als ein Füreinander. In «Nuit et jour» heisst das: Julie für Jack und Jack für Julie. Sie leben zusammen in einem Zweizimmerapartment, von dem sie nur einen Raum bewohnen und einen anderen benützen: das Schlafzimmer und die Dusche. Eine unbestimmt lange Zeit nach dem Besuch der Eltern stehen die Pralinen immer noch ungeöffnet in der Küche. Julie und Jack leben von der Liebe. Sie essen nicht, sie schlafen nicht. Sie duschen und sie lieben sich. Wenn er während der Nacht Taxi fährt, geht sie spazieren, durch die Strassen von Paris. Ihre Liebe braucht keine irdischen Güter, sie existiert für sich.

Eine solche Liebe ist unteilbar, die Konzentration der beiden Menschen aufeinander ist ihr Wesenszug. Julie denkt jedoch, ihre Liebe sei so gross und weit, dass auch Joseph in sie aufgenommen werden könnte, und verletzt damit das Gebot der Abgeschlossenheit. Joseph ist das tägliche Alter ego von Jack. Er übernimmt jeden Morgen das Taxi und übergibt es am Abend an Jack, in der Arbeitswelt ergänzen sich Jack und Joseph. Und für Julie tun sie das auch in der Liebe, denn Jack ist der Tag und Joseph die Nacht, und Julie braucht nie Schlaf. Aber weil die beiden Männer unter der Situation leiden, beginnt auch Julie zu leiden. Die absolute Liebe zerstört sich selbst von innen. Eine Umgestaltung der Beziehungen ist für diese Menschen, die zwischen «dem Ende der Jugend und dem Anfang des Erwachsenwerdens» stehen, nicht möglich. Sie trennen sich.

Chantal Akerman gilt als die bedeutendste Vertreterin des jungen belgischen Films. Ihre Ausbildung an der Filmhochschule schätzt sie selbst als für den künstlerischen Ausdruck unrelevant ein. Wichtig waren ihr damals die Gespräche mit Freundinnen und Freunden aus anderen Fachklassen. Ihrer Meinung nach kann Regiearbeit nicht über die Lehre vermittelt werden. Das müsse ausprobiert werden, da müsse ein Gefühl dafür entwickelt werden, meinte sie in einem Gespräch in Zürich. Der Bildaufbau ihrer Filme entstehe während der Dreharbeiten und in Zusammenarbeit mit der Crew; dies gelte auch für «Nuit et jour».

Mit ihrem ersten Langfilm «Je, tu, il, elle» (1974), gedreht mit Minimalbudget in acht Tagen, erregte Akerman vor allem in Frauenkreisen grosses Aufsehen. Die darin vorkommende, beinahe ungeschnittene Liebesszene zwischen zwei Frauen machte sie zur «Pionierin der direkten Darstellung der Sexualität aus weiblichem Blickwinkel» (Film Schau Buch, Rote Küsse). Die Einfachheit der Sujets hat sie beibehalten, die Fokussierung auf zwischenmenschliche Beziehungen ebenso. Die Sexualität als Thema ist in den Hintergrund gerückt. In «Nuit et jour» sind die Figuren vollkommen reduziert auf das Wesentliche. Der Film ergiesst sich sozusagen in die drei Personen, die in verschiedenen Konstellationen zu- und untereinander den Film bestimmen: immer wiederJack mit Julie, Joseph mit Julie und vor allem Julie. Dargestellt wird sie von der jungen französischen Theaterschauspielerin Guilaine Londez, die mit «Nuit et jour» ihr Filmdebüt gibt. Mit einer Aura vollkommener Reinheit verkörpert sie die junge Frau, die konsequent und frei ihre erste Liebe lebt. Auch die Auswahl der männlichen Darsteller erfolgte nach dem Gesichtspunkt der «pureté». Reinheit des Empfindens, Reinheit der Gefühle, inszeniert in einfachen, glänzenden Bildern, vorwiegend in goldgelbe, warme Farbtöne getaucht, solange als die Glanzzeiten der Liebe eben anhalten. Dann bricht deutlich sicht- und hörbar der Alltag in den Film. Kalte Blautöne werden häufiger, auf der Tonspur stören häusliche Nebengeräusche. Die Anwesenheit von Nachbarinnen und Nachbarn ist nicht mehr zu verdrängen, indem die Türkette vorgeschoben wird. Durch den Abriss der Trennmauer wird das Zweizimmerapartment zum Einzimmerapartment. Aber der gewonnene Platz wird von Menschen überschwemmt, die Beistand geleistet haben und nun das Ende ihrer Arbeit feiern wollen. Die Enge der Zweisamkeit ist offensichtlich nicht mehr lebbar. Andere Dinge werden sowohl für das Publikum als auch für die fiktiven Personen sichtbar. Julie nimmt die Pille plötzlich bewusst, und Jack bemerkt es. Die Inszenierung der Alltagsinsignien ist das An-

zeichen für die Auflösung der absoluten Liebe.

Aufgebaut ist die ganze Geschichte als Parabel auf die Wahrheit der Gefühle. Strukturiert wird sie vom Leitfaden der Off-Stimme. Diese ist gedacht als eine Art dritte Person, die mehr weiss als die Liebenden, für die alles ganz neu ist. Ebenso ist es aber die Stimme von Chantal Akerman selbst, die manchmal kommentiert, manchmal in einer Art Echo-Effekt verstärkt und nachdoppelt, manchmal vorausblickend Dinge in die richtigen Relationen rückt und oft als eine Art Zimmermusik einen klingenden Hintergrund abgibt. Akerman arbeitete erstmals mit einem bereits bestehenden Text. Die Dialoge entstanden aus einer von ihr geschriebenen Novelle. Die Schauspielerinnen und Schauspieler agieren nur spärlich, sind eigentlich mehr Ausführende des Erzählten oder benutzen oft eine stark literarische Sprache, so dass alles wieder zu einem Text zu verschmelzen scheint. Die Figuren gewinnen lediglich ein Minimum an Eigendynamik, sie leben nicht richtig.

Zur parabelförmigen Erzählstruktur passt auch die Einfachheit der Worte, «une simplicité totale». Grosse Worte, wie «Liebe, Gefühl» usw., wurden gewählt, die sich erst in der repetitiven Verwendung mit verschiedenen inhaltlichen Facetten füllen. Alles an diesem Film hat prototypischen Charakter. Akerman weckt keine Emotionen, sondern behandelt eine Art Theorie über die absolute Liebe. Einen intellektuellen Film wollte sie allerdings nicht machen. Ihr Film handle von Gefühlen und solle Gefühle auslösen. Getragen werden diese Emotionen vornehmlich von der Bildsprache, in Verbindung mit der poetischen Sprache. Das Ganze wird so zu einem dichten Gewebe, das manchmal etwas langatmig wirkt, aber immer wieder Stimmungen hervorbringt und trifft. Chantal Akerman hat einen Film gemacht, der sicher nicht einfach zu konsumieren ist, aber ausgesprochen speziell wirkt. ■

Guilaine Londez

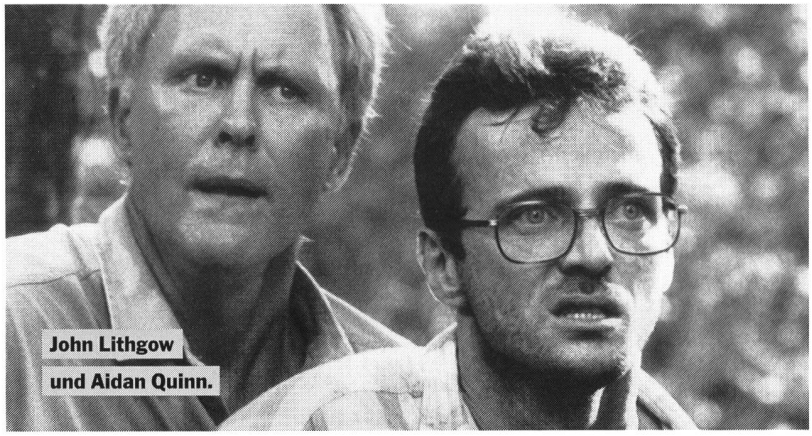
KRITIK

# At Play in the Fields of the Lord

*Regie: Hector Babenco*
*USA 1991*

*Martin Schlappner*

«At Play in the Fields of the Lord», der im Jahr 1965 erschienene Roman von Peter Mathiessen (Jahrgang 1926), habe – so wird mitgeteilt – in den Vereinigten Staaten wie keine andere Publikation die Bürger für die Notwendigkeit des Schutzes des südamerikanischen Regenwaldes sensibilisiert und über den aus wirtschaftlichen Interessen ausgelösten Genozid an den Indianern aufgeklärt. Peter Mathiessen, früh gegen die überbordende Nutzung der natürlichen Ressourcen sich engagierend, hatte auf dem Umweg von Recherchen in den Refugien Nordamerikas, in welchen ursprüngliches Leben von Fauna und Flora überlebt hatte, sein Interesse auch an den Indianern, zunächst derer der nördlichen Prärie, entdeckt. Indem er die Spuren der Zerstörung dieser indianischen Kultur publizistisch sicherte, war es nur eine Frage der Konsequenz, bis er auf die Politik der Ausrottung der südamerikanischen Urwaldindianer stiess. Und diese Politik ist nicht etwas Abgeschlossenes. Sie ist vielmehr eine Tatsache von heute.


John Lithgow und Aidan Quinn.

«At Play in the Fields of the Lord» ist einer jener auf Spannung angelegten, breit erzählten Romane, in denen die mehr oder weniger belangvollen Lebenswege einzelner als profilierte Figuren in die Beschreibung allgemeiner Lebenszustände eingegossen werden. Die Beschreibungen gelten Brasilien, wo die Handlung spielt, dem Urwald, dem Amazonas, den Indianern, den Weissen und den Mestizen, die, nach Schätzen begierig, dem Flusslauf entlang in den bisher unberührten Regenwald eindringen. Das mischt sich thematisch wie von selbst mit dem Anspruch, Zivilisierung bedeute Rodung des Waldes zur wirtschaftlichen Nutzung. Diese Zivilisierung oder die Befriedung, wie die Sache auch betitelt wird, bliebe indessen unvollendet, wäre sie nicht von der Missionierung zum Christentum begleitet.

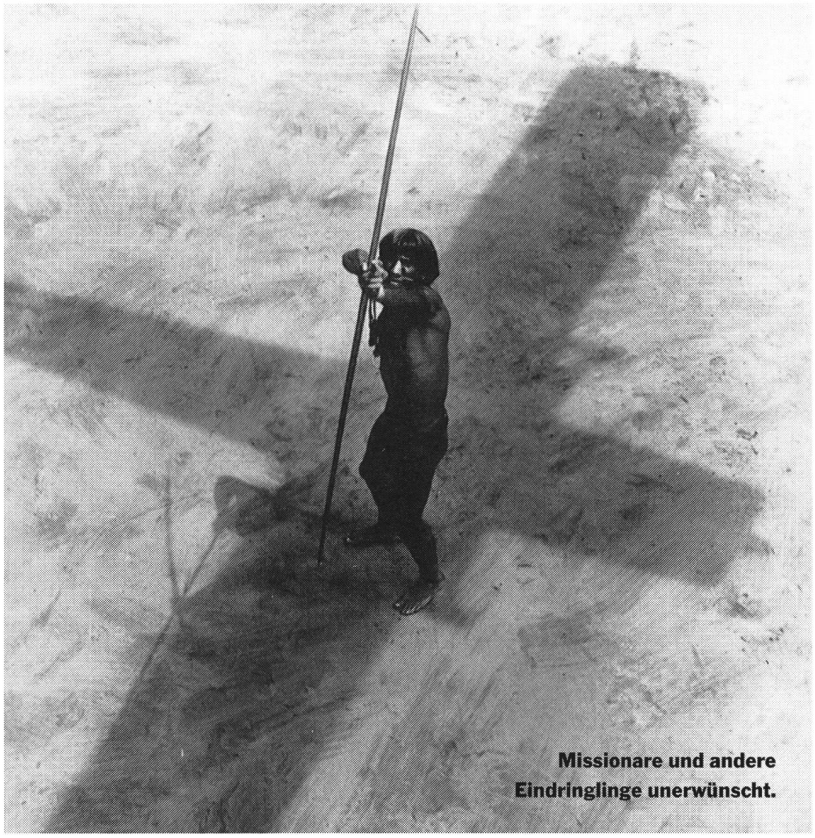
Ein solches Ineinanderbinden der verschiedensten Themen sichert – geschieht es nur mit einem jeglichen emotionalen und auch intellektuellen Hunger stillenden erzählerischen Impetus – den Erfolg eines Bestsellers. Und was ein Bestseller ist, wird früher oder später dem Kino nicht entgehen. Bei «At Play in the Fields of the Lord» dauerte es erstaunlicherweise recht lange, bis es zu einer Adaptation für die Leinwand kam. Die Rechte am Buch lagen bei dem Nordamerikaner Saul Zaentz, einem Einzelgänger unter den Produzenten. Dass für die Umsetzung dann ein aus Südamerika (Argentinien) gebürtiger Regisseur, der seine Sporen im europäischen (spanischen) Kino abverdient hat, Hector Babenco, gefunden wurde, ist wohl mehr als ein Zufall. Als er im Jahr 1981 mit *«Pixote»* (ZOOM 13/82) jenen aufrüttelnden Film über die verwahrlo-

ste Jugend auf den Strassen von Rio de Janeiro vorstellte, wurde nicht nur die Kritik, sondern auch ein breites Publikum auf Babenco aufmerksam.

Der Film, für den gemeinsam mit Hector Babenco Jean-Claude Carrière, bei solchen exotischen Unternehmungen immer fleissig dabei, das Drehbuch geschrieben hat, ist ganz draussen in der Natur, am Amazonas gedreht worden. Allerdings nicht an Örtlichkeiten, die es tatsächlich gibt. Die Schauplätze sind für den Film eingerichtet worden: ein armseliges Dorf am Strom, wo sich die Pioniere der beabsichtigten Zivilisierung wie Wegelagerer sammeln; ein Indianerdorf im Dickicht des Dschungels, dessen Bewohner, Wilde, sich gegen die Eindringlinge mitsamt ihren Verkündern des Wortes Gottes widersetzen. In der Realität wären diese Schauplätze so zweifellos nicht aufgefunden worden.

Akribie zwar in der Herstellung dieser Schauplätze, aber dennoch Kulissenbau: Danach stellt sich die Frage, wie weit das Brauchtum der Indianer, deren Zeremonien ausführlich inszeniert werden, noch echt ist, wie weit es in solcher Darstellung nicht doch bereits Folklore geworden ist. Die Frage ist erlaubt auch deshalb, weil die Darsteller der Indianer, Angehörige verschiedener Stämme offenbar, nicht im Regenwald gefunden wurden, sondern in städtischen Siedlungen, in welche sie längst emigriert sind.

Was dem Film, der mit drei Stunden Dauer lang geraten ist, zunächst und grundlegend Qualität vermittelt, ist die Landschaft. Nicht einfach die Landschaft als solche, sondern ihre Wiedergabe durch die Kamera eines Meisters, des Brasilianers Lauro Escorel. Diese Landschaft, genauer das sensible Eingehen auf ihren Rhythmus ist es, was erzählerisch verpflichtet. Hector Babenco hat darauf verzichtet, aus dem Drama, das hier sich abspielt, einen Actionfilm amerikanischer Üblichkeit zu machen. Offenkundig hat ihn die Grösse dieser Landschaft so sehr überwältigt, dass er auf sie Rücksicht nahm – der Erzählfluss ist langsam, bedachtsam, in einem starken Sinn episch.



**Missionare und andere Eindringlinge unerwünscht.**

Diese epische Breite ist so tragfähig, dass eine Geschichte, die aus so unterschiedlichen Themen gemischt ist, erträglich bleibt, auch wenn man bald des Umstandes inne wird, dass hier mit viel Aufwand und offensichtlich auch mit Engagement ein ethno-anthropologisches Melodrama vorgezeigt wird. Ein Melodrama, vielfältig motiviert: Der aus Nordamerika stammende Prärieindianer (Tom Berenger) taucht bei den «wilden» Amazonasindianern unter, bei ihnen seine Wurzeln suchend; der Missionar Martin Quarrier (Aidan Quinn), von anthropologischer Neugier getrieben, wird an der Richtigkeit seines Auftrags irre, bestätigt jedoch mit seinem Tod seine Glaubwürdigkeit; sein Mitbruder Leslie Huben (John Lithgow) ist ein fundamentalistischer Eiferer, der sich in verquerer Frömmigkeit zum Helfershelfer der korrupten Soldateska macht; und natürlich gibt es die Episoden der Frauen (Daryl Hannah und Kathy Bates), die, miteifernd beim Miisionsgeschäft, Versuchungen ausgesetzt sind, von deren Existenz sie in ihrer frommen Einfalt nichts geahnt haben; der Tod des achtjährigen Billy, des Sohns der Quarriers, der kindlich-spielerisch den Umgang mit den Indianern einübt.

Da wird denn, melodramatisch legitim, immer auch mit Behutsamkeit, gerade im Darstellerischen, auf Rührung gezielt, auch auf Entrüstung, wie Kritik am Genozid zu Recht sie auslöst, und vor allem auf emotionale Teilnahme, die sich gegen die Trauer über die offenbare Vergeblichkeit des Widerstandes immer wieder durchsetzt. Und dem Melodrama angemessen ist, dass den Kreis der Darsteller einer beherrscht, der in der Tat ein wirklich schöner Mann ist: Tom Berenger in der Rolle des Cheyenne. Um ihn scharen sich alle anderen, auch sie Darsteller von Format. ■

KRITIK

# Shame

*Regie: Steve Jodrell*
*Australien 1989*

**Schande**

*Irene Genhart*
*Ursula Ganz-Blättler*

Auf einer einsamen Motorradtour durch den «Outback», das Hinterland Australiens, landet die Rechtsanwältin Asta in einer abgelegenen Siedlung. Ein Defekt am Motorrad und fehlende Ersatzteile zwingen sie, ein paar Tage zu verweilen. Als Fremde, als blondgelockte Amazone erst recht, die in Lederkluft auf einer Supermaschine «einfährt», zieht sie die Aufmerksamkeit der Dorfbewohner auf sich. Bald aber wird sie gewahr, dass nicht ihr Erscheinen allein Grund und Anlass für die spürbare, dumpfe Spannung sein kann.

Aus Andeutungen und eigenen Beobachtungen erfährt sie, dass Lizzie, die 15jährige Tochter ihres Gastgebers, erst kürzlich Opfer einer mehrfachen Vergewaltigung wurde. Als mütterliche Freundin und Beschützerin der verstörten Lizzie und als geduldige Zuhörerin des unter der «Schande» der Tochter leidenden Vaters sieht sich Asta bald einmal in das düstere Geschehen hineingezogen. Sie rät Lizzie, Anzeige zu erstatten, erwehrt sich der Attacke einiger pubertärer Jugendlicher, die sich noch so gerne als «gestandene Mannsbilder» aufspielen möchten, und stellt endlich die im Zentrum des bösen Treibens stehende Bande halbstarker Dorftyrannen bloss. Astas Anwesenheit wirkt wie Zündstoff auf die Lethargie der übrigen Bevölkerung. In einer Vollmondnacht entlädt sich die Spannung in einem Gewitter, das zwar reinigende Wirkung, aber auch verheerende, zerstörerische Kraft hat.

«Shame» – Schande – hat der australische Regisseur Steve Jodrell seinen Film betitelt und damit einen Aspekt der komplexen und schwierigen Vergewaltigungsthematik in den Vordergrund gerückt. Es ist die Entehrung der Jungfrau und die daraus resultierende, durch nichts wiedergutzumachende Schändung der Familienehre. Auf dem zynischen, doch in vielen Kulturkreisen stillschweigend akzeptierten «Grundsatz», dass eine Vergewaltigung auf die Familie des Opfers – und nicht etwa jene des Täters! – zurückfällt, baut Jodrell die sorgfältig ausbalancierte Konstellation der Fronten im Film auf. Hier die zunächst gesicherte Existenz eines von den Machtspielen im Dorf wenig tangierten Garagenbesitzers, dessen Autonomie der einzigen Fabrikantenfamilie im Dorf ein Dorn im Auge ist. Dort die Fabrikbesitzerin, die es gewohnt ist, mit kalkulierter Willkür über Sein oder Nichtsein der Arbeitnehmer im Dorf zu verfügen, und ihr Sohn, der zusammen mit seinen Saufkumpanen «schon dafür sorgt», dass keiner und vor allem keine im Dorf aufmuckt. Und dazwischen die schöne Fremde, die sich als «Unabhängige» (das Motorrad als doppeltes und dreifaches Symbol, erweist es sich doch als schneller und wendiger denn alle protzigen Machokarossen) auf die Seite der Unterdrückten schlägt und bald einmal Bedrohte wie Bedrohung in gleichem Masse wird.

Asta entspricht als Identifikationsfigur ganz dem Muster des «Lonely Rider», des einsamen Jägers (oder auch: Kopfgeldjägers) im klassischen Western. In dieses Genre ist «Shame» letztlich einzuordnen – auch wenn es in diesem Fall um eine ungleich tabuisiertere Thematik als den archetypischen Kampf «gut» gegen «böse» geht. Auch wenn diesmal die Gesetzesbrecher, die

**Deborrah Lee Furness als Rechtsanwältin Asta.**

(wieder die Parallele) mit dem Dorfsheriff leichtes Spiel haben, weil der im entscheidenden Moment geflissentlich wegschaut, nicht so rasch in die Schublade der gemeinen Viehdiebe und kaltblütigen Profikiller abzulegen sind – ganz einfach, weil sie «ganz einfach» Männer sind und in dieser Funktion, die sich ja nicht abstreifen lässt wie irgend ein anderes Etikett, Böses tun.

Wie schon im Fall des nach wie vor mit durchschlagendem Erfolg in unseren Kinos laufenden Amazonenfilms «Thelma and Louise» von Ridley Scott (ZOOM 22/91) führte hier ein Mann Regie, das Drehbuch stammt jedoch (partiell zumindest) von einer Frau. Damit wird dem in solchen Fällen rasch einmal erhobenen Vorwurf des umgekehrten Sexismus von vornherein die Spitze gebrochen.

Eine Mehrzahl der Männer, die nach eigener Aussage nie im Traum daran denken würden, einer Frau anders als stets mit dem gehörigen Respekt «von Mensch zu Mensch» zu begegnen, fühlt sich im Kino bald einmal unbehaglich, wenn sie sich mit durchwegs lausigen Typen konfrontiert sehen, die nie eine Chance erhalten, Sympathiepunkte beim Publikum zu holen. Die Normalreaktion ist die einer klaren Abwehr: Es gibt halt solche Männer und andere – und von den paar Arschlöchern hält man bzw. frau sich am besten fern! Steve Jodrell durchkreuzt solche Ablenkungsmanöver, indem er «seine» Männer als im Grunde durchwegs nette Kerle zeichnet, die erst in Rudeln, bei erhöhtem Alkoholpegel und herabgesetzter Reizschwelle – die Arbeitslosigkeit, das provozierende Auftreten der selbstbewussten Asta! – ausser Kontrolle geraten und Amok laufen.

Der ganz alltägliche Machismo entpuppt sich bei näherem Zusehen als die auf Hochglanz polierte Vorderseite der Medaille; dahinter aber lauert der ganz alltägliche Faschismus mitsamt Duckmäusertum. Und noch etwas «wagt» Steve Jodrell: Indem er an die Spitze der impertinenten Fabrikantensippe eine starke Frau und Mutter stellt, die die nächtlichen «Eskapaden» ihres Sohnes mit einer wegwerfenden Handbewegung abtut, bindet er die Frauen mit in die Verantwortung für das Ungeheuerliche ein. Solange die Eroberermentalität zu den als positiv gewerteten Männertugenden zählt und weiterhin anerzogen wird, hat man/frau sich über angeknackste männliche Egos nicht zu wundern.

Inszeniert hat Steve Jodrell «Shame» nach allen Regeln des spannenden, süffigen Hollywoodkinos. Das durchkreuzt gelegentlich die aufklärerische Absicht – dann etwa, wenn der Film für weibliche Wehrbereitschaft plädieren möchte, das Unterbewusstsein jedoch signalisiert: «Die Geschichte kennst Du – renn weg!» Erst recht fragwürdig wird die plakative Bildsprache (die Anspielungen auf erfolgte Gewalttaten strikte unterlässt und somit keinen Raum für entsprechende Phantasien lässt), wenn sie auf archetypische Ikonen baut und mit dem von Symbolik triefenden Holzhammer auf das Schicksalhafte der Ereignisse verweist. Das fängt schon bei den Vorzeichen an: Asta, in der schwarzen Montur auf dem schnurrenden Motorrad noch nicht als Frau und Amazone erkennbar, fliegt förmlich über die Weite der Landschaft. Dem unbeschwerten Ritt durch den Tag folgt die Einfahrt in die Nacht: Schafe blöken, ein Lamm blitzt kurz im Scheinwerferlich auf – Stop, «Shit!» Das Schreien der Lämmer hallt weiter durch die Nacht; Asta steigt vom Sattel und besieht sich den Schaden. Mit lädiertem Stahlross fährt sie weiter. Viel weiter wird sie nicht kommen, und der Vorfall wird sich wiederholen. Doch ist diesmal das Opfer kein Lamm, sondern ein junges, unschuldiges Mädchen... ■

**Simone Buchanan als Lizzy, Tony Barry als ihr Vater.**

KRITIK

# Shadows and Fog

*Regie: Woody Allen*
*USA 1992*

**Schatten und Nebel**

*Franz Derendinger*

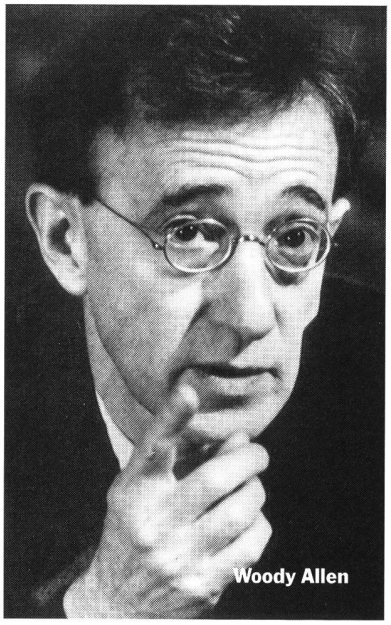
Nacht. Düstere Gassen, finstere Torbogen. Schatten schwanken im Nebel. Die eine Gestalt bewegt sich auf die andere zu, packt sie, hebt sie hoch und erwürgt sie. Schweissgebadet schiesst Kleinman (Woody Allen) aus dem Schlaf hoch; Fäuste poltern an die Tür. War alles nur ein Alptraum? Schlaftrunken lässt Kleinman eine Gruppe von Männern eintreten; diese drängen ihn, sich für seinen Part in einem Plan bereitzumachen. Ein Würger geht tatsächlich um in der Stadt, und diese Männer – eine Art Bürgerwehr – wollen ihn dingfest machen. Dabei soll Kleinman ihnen helfen, erhält allerdings keinerlei Aufklärung darüber, welche Rolle ihm bei der Aktion zugedacht ist. Er habe sich in kürzester Zeit angezogen vor der Tür einzufinden, wird ihm eröffnet. Wie er jedoch vors Haus tritt, ist niemand da, keiner, der ihm das weitere Vorgehen erklären könnte.

Von nun an ist Kleinman unterwegs auf der Suche nach den Männern, auf der Suche nach einem Anhaltspunkt. Gelegentlich trifft er im Nebel auf Bürgerwehr-Leute, doch keiner ist fähig oder willens, ihm einen Einblick in den ominösen Plan zu gewähren. Auch nicht der Doktor (Donald Pleasance), der die laufend anfallenden Leichen obduziert und so hinter das Geheimnis des Bösen kommen will. Je weniger aber Kleinman begreift, worin denn sein Part besteht, desto klarer wird es dem Zuschauer: Allein in der Nacht, ist er eine leichte Beute; so sucht er, ohne sich dessen bewusst zu sein, den Tod, der jeden Augenblick aus dem Nebel auf ihn zutreten kann.

Unterwegs ist aber auch Irmy (Mia Farrow), die Schwertschluckerin. Sie hat den Zirkus verlassen, wo sie arbeitet, und ist über die Brücke in die Stadt gekommen. Irmy ist enttäuscht von der Kunst, mehr aber noch von ihrem Freund, dem Zirkusclown (John Malkovich). Beide haben sie in der letzten Zeit nur noch mässige Erfolge gehabt, beide sind sie, was den Zirkus betrifft, desillusioniert. Irmy hätte sich irgendwo niederlassen und eine Familie gründen wollen; ihr Freund jedoch hält an der Unverbindlichkeit fest, die ihm seine Künstlerexistenz bietet, und betrügt sie mit einer anderen Artistin (Madonna).

Irmy sucht in der Stadt das Leben, den Kontakt mit der Wirklichkeit. Hier stösst sie schliesslich auf Kleinman; die beiden machen sich auf den Weg, tasten sich zusammen weiter durch die Nacht, bis sie von der Polizei und von Bürgerwehrlern angehalten werden. Mittlerweile ist auch der Doktor erdrosselt worden. Auf einem Glas in dessen Seziersaal haben sich Kleinmans Fingerabdrücke gefunden; daher sieht er sich auf einmal selber als Würger verdächtigt. Von der Polizei und einem lynchwütigen Mob verfolgt, sucht er das Weite.

Irmy bleibt allein zurück. Doch nicht für lange, denn schon bald begegnet sie dem Clown, der den Zirkus ebenfalls verlassen und nach ihr gesucht hat. Gemeinsam finden sie eine tote Stadtstreicherin und deren unversehrtes Baby. Sie nehmen das Kind auf und begeben sich zurück zu ihrem Zirkuswagen. Irmy hat gefunden, wonach sie gesucht hat: ein Leben, das auch Verbindlichkeiten eingeht. Nun kann sie getrost zur Kunst, in den Zirkus zurückkehren. Aber auch Kleinman ist ihr über die Brücke dorthin gefolgt, und er kommt gerade rechtzeitig, um sie vor dem Würger zu retten. Das gelingt ihm mit Hilfe des Zirkusmagiers, der sich und Klein-


Woody Allen

Mia Farrow

man in die Welt der Illusion, mithin aus der Reichweite des Unheimlichen, entrückt. Ja, der Illusionist schafft es sogar, den Unhold – wenigstens für Augenblikke – in Ketten zu legen.

Es ist also möglich, sich im Raum der Kunst verbindlich einzurichten; es ist ebenfalls möglich, durch Kunst dem Tod ein Schnippchen zu schlagen – wenn er sich auch nicht definitiv bannen lässt. So bietet die Kunst dem Menschen Zuflucht, nachdem ihm nicht nur jede metaphysische Stütze, sondern letztlich auch die cartesianische Selbstgewissheit abhanden gekommen ist. Ganz offenbar ist die existentielle Verunsicherung ein Leitthema im Werk von Woody Allen; nicht weniger offensichtlich ist der Umstand, dass dieser Autor fortwährend gegen jene Verunsicherung anschreibt, seine künstlerische Produktivität letztlich als ein Remedium dagegen benutzt. Noch nie hat er aber diesen letzteren Aspekt so explizit zum Thema gemacht wie in seinem neuesten Film.

Mit «Shadow and Fog» distanziert Woody Allen sich wieder von einem objektivierenden Erzählkino und der Realitätsillusion, welche dieses schafft. Entsprechendes hat man bereits in früheren Filmen gesehen, so etwa in «The Purple Rose of Cairo» (1984). Dieser Film geht aber weiter, bekennt, sozusagen in jeder Einstellung, seinen artifiziellen Charakter. Die Schwarzweissaufnahmen, die zum einen an den deutschen Expressionismus, dann wieder an den frühen Bergman erinnern, schaffen eine Atmosphäre der vollendeten Künstlichkeit. In die gleiche Richtung wirkt, dass Woody Allen gänzlich auf die konkrete Ausgestaltung des Raums verzichtet und die Handlung in einem geschichtlichen wie geographischen Nirgendwo spielen lässt. Die Orte – die Stadt, der Zirkus, die Brücke – haben eine ausschliesslich metaphorische Funktion.

Betont wird die Künstlichkeit aber auch durch die parabelhafte Story, die durchaus nicht nur im Anfang auf Kafka anspielt, wo Kleinman unversehens aus dem Bett geholt und mit einem undurchsichtigen Ansinnen konfrontiert wird. Schatten schwanken durch den Nebel, begegnen sich, verlieren sich. Keiner hat den Durchblick, alle sind geängstigt von der Aussicht, dass der Tod die Nebelwand zerreisen und vor sie hintreten könnte. Und wenn die Nebelschleier sich für Augenblicke öffnen, dann geht es ihnen nicht besser als dem Philosophen aus Kafkas Parabel vom Kreisel: Sobald der nämlich den sich drehenden Kreisel erfasst hat, von dem er sich alle Erkenntnisse verspricht, ist das Wesentliche schon wieder verloren. Für Augenblicke sehen Irmy und Kleinman Sterne durch den Nebel scheinen; doch die vermeintlichen Fixpunkte entpuppen sich sofort als Trug: Das Licht, das der Blick einfängt, ist Tausende von Jahren unterwegs gewesen, und was unverrückbar am Firmament zu stehen scheint, ist jetzt vielleicht ganz woanders oder längst nicht mehr.

Es gibt keinen Überblick, das Licht des universellen Sinns ist ausgegangen, alle tappen gleichermassen als Schatten im Nebel herum. Woody Allen schlägt in der Tat den Bogen von den notorisch verwirrten Helden Kafkas hin zu den postmodern desorientierten Stadtneurotikern, auf die er selbst als einschlägig bekannter Darsteller verweist. Dadurch macht er nicht zuletzt deutlich, wie tief die Befindlichkeiten im ausgehenden 20. Jahrhundert noch jenen Erschütterungen verpflichtet sind, die bereits vor über siebzig Jahren gültig formuliert wurden. ■

KRITIK

# The Prince of Tides

*Regie: Barbra Streisand*
*USA 1991*

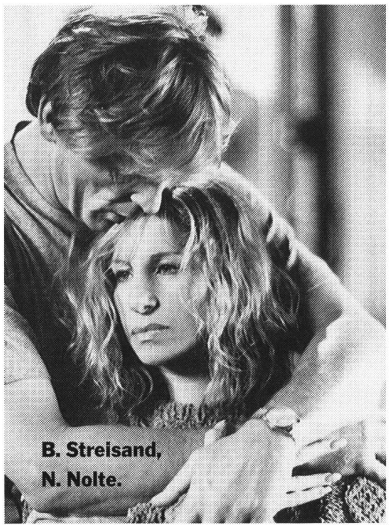
**Herr der Gezeiten**

*Judith Waldner*

In der Männertraumfabrik Hollywoods mischen im Regiefach einige Frauen kräftig mit. Neben Jodie Fosters «Litte Man Tate» (ZOOM 2/92), Randa Haines «The Doctor» (ZOOM 2/92) läuft derzeit ein dritter Film von einer US-Regisseurin in den Schweizer Kinos: Barbra Streisands «The Prince of Tides». Vielleicht ein Anzeichen, dass aus den noch 1990 mageren fünf Prozent Regiefrauen dereinst mehr werden.

Nach «Yentl» (1983) – der Geschichte des Emanzipationsversuches einer jungen Frau – hat Barbra Streisand mit der Verfilmung eines Romans von Pat Conroys ihren zweiten Spielfilm realisiert. Neben der Regie zeichnet sie für die Produktion und spielt eine der Hauptrollen selber: Dr. Susan Lowenstein, eine einfühlsame Psychiaterin. In ihre vorerst nur beruflichen, später auch privaten Hände gerät Tom Wingo (Nick Nolte). Er, ein verheirateter Mann im sogenannten besten Alter, reist von South Carolina ins ihm verhasste New York, um seiner nach einem Selbstmordversuch im Koma liegenden Schwester beizustehen und die behandelnde Dr. Lowenstein auf die Spur ihrer verrschütteten Erinnerungen zu bringen.

Tom Wingo trägt selber einen Rucksack voller Sorgen mit sich. Er hat keinen Job und und er kann mit seiner Frau nicht reden. Weniger weil es ihm an Gefühlen mangeln würde, mehr weil er's einfach nicht schafft, lieber den charmanten Clown spielt. Unter den Fittichen von Dr. Lowenstein wandelt sich der South-Caroliner – wenn auch langsam – von einer schwerfällig kriechenden Raupe in eine Art befreiten Schmetterling. Über die Geschichte seiner Schwester nachdenkend, blickt er seiner eigenen ins oft unansehnliche Gesicht. Verborgenes und Vergessenes kommt ans Tageslicht: eine Kindheit in einem Elternhaus, in dem Harmonie ebenso fehlte wie die Möglichkeit zur Ehrlichkeit. Nicht erstaunlich, dass das, was sowieso mit einer gesellschaftlichen Schweigepficht belegt ist, schwupps unter den Teppich gekehrt wurde, unsichtbar nun, doch im Dunkeln vor sich hinmodernd: die Vergewaltigung von Mutter, Tochter und des kleinen Tom selber durch drei unbekannte Männer.


B. Streisand, N. Nolte.

Dr. Susan Lowenstein weiss Wingos Geheimnisse mit beruflicher Beharrlichkeit ans Tageslicht zu holen. Der beiden Zwiegespräche sind das Salz in «The Prince of Tides«, vor allem als sich das Ärztin-Patient-Verhältnis – das ja an sich nie eines war – auflöst, Wingo ihr Vertrauen gewinnt und aus der souveränen Berufsfragerin eine Antwortende mit Fehlern und etlichen Schwächen und Sorgen wird. Natürlich verlieben sich die beiden ineinander, und erfrischenderweise inszenierte Barbra Streisand für einmal eine Kino-Liebe zweier intellektuell Ebenbürtiger, die aus vorerst platonischer Nähe erwächst und sich auf glaubwürdige, nachvollziehbare Art entwickelt. Die stimmigen Charaktere der Hauptfiguren Wingo und Lowenstein lassen allerdings nicht ganz vergessen, dass andere Figuren, wie beispielsweise Wingos Frau und seine Schwester, etwas gar schematisch bleiben. Nicht selten in Postkartenansichten schwelgend, ist «The Prince of Tides» – was den zwischenmenschlichen Bereich betrifft – engagiert und driftet nie zur simplen, schwülstig-abgeschmackten Psychoromanze ab. Ganz einfach, weil die Personen glaubwürdig erscheinen, nichts als ehrlich wirken. Gefühls-Kino, das sicher, doch Gefühls-Kino der intelligenten Art. ■

# Billy Bathgate

*Regie: Robert Benton*
*USA 1991*

*Roland Vogler*

Oft genug wird der Mythos, der sich um die Mafia rankt, auf der Leinwand eher zelebriert denn analysiert, wird die Verbrecherorganisation nicht mit Röntgenaugen, sondern in einem romantischen Licht gesehen, werden klischeehafte Posen statt kritische Positionen eingenommen. Auch «Billy Bathgate», die siebente, im New York der Prohibitionsjahre angesiedelte Regiearbeit des mehrfachen «Oscar»-Preisträgers Robert Benton, hinterfragt den Heiligenschein, der die Mafia umgibt, nicht wirklich. Statt dessen demontiert sie ihn sachte, ohne viel Geschirr zu zerschlagen, um einem anderen Ammenmärchen Platz zu machen: demjenigen des reinen Toren, der sorglos mit seinem Glück jongliert und aus seiner Verstrikkung mit der Welt des Bösen moralisch intakt hervorgeht.

Held der Geschichte nämlich, die der renommierte amerikanische Romancier E. L. Doctorow ersonnen und der nicht minder berühmte englische Dramatiker Tom Stoppard zu einem Drehbuch umgeschrieben hat, ist nicht etwa – und das ist ihr eigentlicher Clou – eine graue Eminenz aus der Unterwelt, sondern ein vollkommen unbeschriebenes Blatt, das Milchgesicht Billy Bathgate, dem sein Geburtsort, ein ärmliches Strassenviertel in der Bronx, den Namen gegeben hat. Eines Tages macht dieser aufgeweckte, vom Newcomer Loren Dean wunderbar tolpatschig verkörperte Bursche zufällig die Bekanntschaft des einflussreichen Geschäftsmannes Dutch Schultz (Dustin Hoffman), der die Gegend fest in Händen hat, und wittert sogleich die Chance seines Lebens: Mit Hilfe eines simplen Tricks bringt er den Tycoon dazu, ihn unter seine Fittiche zu nehmen.

Vom halb faszinierten, halb ungläubigen Standpunkt des wissbegierigen Jugendlichen aus erhalten Zuschauerinnen und Zuschauer sukzessiv Einblick in die üblen Machenschaften, mit denen Dutch sein Imperium verteidigt, lernen Korruption und Verrat als ungeschriebene Gesetze im Gangstermilieu kennen und werden Zeugen von blutigen Racheakten und erbitterten Machtkämpfen. Für Billy bedeuten diese Erfahrungen heimliche Bewährungsproben für seine Initiation in den Kreis der Erwachsenen; es sind Stationen eines Entwicklungsprozesses, in dessen Verlauf sich der Jüngling – in einem heiklen Balanceakt zwischen Unschuld und Schuld – Schritt für Schritt von den unsauberen Geschäften, in die er mit hineingezogen wird, zu distanzieren beginnt.

Darüber hinaus gelingt es dem zum Mann heranreifenden Jungen, sich im stillen von seinem Mentor und Idol Dutch abzunabeln. Denn je stärker dessen wahres Wesen, dessen Unbeherrschtheit und Hinterhältigkeit, zum Vorschein kommt, desto mehr büsst die Vorstellung, die sich Billy vom König der Unterwelt gemacht hat, an Glanz ein, desto mehr weicht die Bewunderung, die er für ihn – nicht zuletzt deswegen, weil dieser einstmals ebenfalls ein Niemand war – gehegt hat, der Ernüchterung. Der junge Mann sieht schliesslich nur noch einen Delinquenten vor sich, der auf einem angesägten Stuhl sitzt und verzweifelt seine Vormachtstellung zu behaupten versucht.

So reizvoll der Einfall eines naiven Blickwinkels, unter dem das organisierte Verbrechen betrachtet wird, auch ist – er besitzt einen entscheidenden Nachteil: Er degradiert die schillernde Persönlichkeit von Dutch Schultz zur Nebenfigur, zur blossen Projektionsfläche. Das bringt einerseits Dustin Hoffman, der mit Regisseur Benton schon einmal, bei «Kramer vs. Kramer» (1979), zusammengearbeitet hat, um die Möglichkeit einer eingehenden Charakterstudie, so dass der historisch verbürgte Gangsterboss wie ein Psychopath dasteht, wenn die rohe Gewalt aus ihm hervorbricht. Anderseits beraubt es den Film, besonders eine Grossproduktion wie diese, eines notwendigen Anziehungspunktes, zumal Bentons behäbiger, eine Spur zu nostalgisch verbrämter Inszenierungsstil nicht gerade zu fesseln vermag.

«Billy Bathgate» leidet noch unter einer anderen Schwäche: der ungelenken Dramaturgie. Anstatt Billys Weg kontinuierlich zu folgen, stürzt sich die Handlung in medias res, um dann auf ein Stichwort hin in einer Rückblende die Vorgeschichte aufzurollen. In der Vorlage, die einen scharf beobachtenden Ich-Erzähler kennt, gibt diese Rückblende Anlass zu vielschichtigen Reflexionen; im Film dagegen, der auf einen Erzähler aus dem Off verzichtet, wirkt sie schwerfällig, den Erzählfluss hemmend, ganz abgesehen davon, dass sie überflüssigerweise ein Mysterium schafft, wo gar keines existiert. Solche Unstimmigkeiten fördern die Orientierungslosigkeit eines filmischen Unternehmens zutage, das auf ebenso tönernen Füssen steht wie sein jugendlicher Held. ■