

# Chicago : Rob Marshall

Autor(en): **Sannwald, Daniela**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino**

Band (Jahr): **45 (2003)**

Heft 243

PDF erstellt am: **24.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-865331>

## **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.

## CHICAGO

### Rob Marshall

Mitunter besinnt sich Hollywood darauf, dass es einmal Traumfabrik genannt wurde, mit der Betonung auf Fabrik. Dann scheinen persönliche Eitelkeiten plötzlich vergessen, und es entsteht – unter Beteiligung der Besten aller relevanten Sparten – grosses Kino: Nur durch gemeinsame, gleichberechtigte Anstrengungen von Regisseur und Darstellern, Drehbuchautor und Kameramann, Ausstatter und Kostümbildnern, Komponist und Choreograf, Cutter und Produzenten ist solch professionelle Perfektion zu erreichen. CHICAGO ist ein Beispiel dafür.

CHICAGO ist nicht nur Kino der Attraktionen und ein Musical, das auf die Kinotradition des Genres rekurriert – bevor Andrew Lloyd Webber den Alleinvertretungsanspruch erhob, seine verkitschten Broadwayklassiker durch die Mehrzweckhallen der Vorstädte tingeln liess und es dem Kino entfremdete –, sondern auch ein mythologischer und filmhistorischer Fundus. Und wer will, kann durchaus Medienkritisches darin entdecken, verhandelt doch CHICAGO unter anderem die Sensationsgier der täglich mehrmals erscheinenden Skandalblätter in den zwanziger Jahren.

In dieser Dekade, als Jazz, Prohibition, organisierte Kriminalität, Flapper, Grossstadteuphorie und eine relative sexuelle Freizügigkeit Triumphe feierten, spielt CHICAGO: Zwei Frauen, das Möchtegern-Starlet Roxie Hart und der Nachtclub-Vamp Velma Kelly, treffen sich im Gefängnis, weil sie ihre Geliebten ermordet haben. Roxie bewundert Velma schon lange, aber die will von ihr nichts wissen. Sie bemüht sich vielmehr um die Gunst der Aufseherin "Mama" Morton, die bei Wohlverhalten ihrer Schützlinge nicht nur alle möglichen Privilegien gewährt, sondern vor allem den Kontakt zum berühmtesten Strafverteidiger Chicagos, Billy Flynn, herstellt. Flynn ist dafür bekannt, dass er jede Männermörderin vor den Geschworenen als gepeinigtes Opfer darstellen und damit einen Freispruch bewirken kann. Zur Manipulation der Öffentlichkeit arbeitet

er eng mit den Skandalblättern zusammen, die, stets im Kampf um die Auflage, für seine Mandantinnen regelrechte Kampagnen starten und sich in blutrünstigen, rührseligen und anzüglichlichen Details überbieten. Velma Kelly und Roxie Hart werden Konkurrentinnen um die Aufmerksamkeit Billy Flynns, der wiederum nur seine eigene Popularität und natürlich auch sein eigenes Einkommen im Auge hat. Beide Frauen werden am Ende freigesprochen, kommen jedoch kaum darüber hinweg, dass die Öffentlichkeit nun nichts mehr von ihnen wissen will. Beide fangen wieder ganz unten an – im Showgeschäft.

CHICAGO wechselt zwischen einer Realitäts- und einer Phantasie- beziehungsweise Traumebene, auf der die meisten Tanz- und Gesangsnummern angesiedelt sind. Die Übergänge sind mitunter virtuos: So liegt Roxie Hart in der ersten Nacht auf ihrer Pritsche im Gefängnis und hört auf die verschiedenen Geräusche – das Tropfen eines Wasserhahns, Schritte, Schlüsselklappern –, die sich zunächst langsam, dann immer schneller zum Rhythmus der nächsten Nummer, einem frühen Höhepunkt des Films, formieren, dem «Cell Block Tango». Darin stellen sich die Gattenmörderinnen mit ihren Verbrechen vor, quasi um Verständnis werbend, während die anderen Gefängnisinsassinnen, zu einem grossen Hintergrundtableau arrangiert, sich an die Gitterstäbe ihrer Zellen klammern und das Geschehen verfolgen.

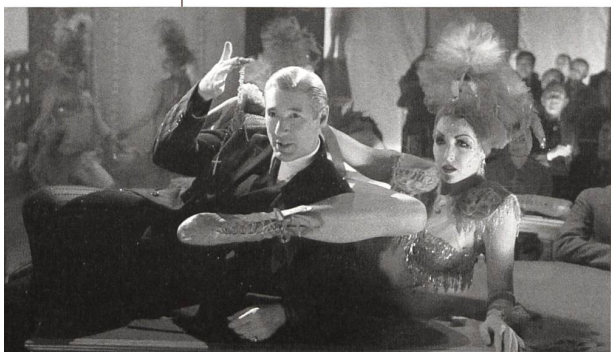
Mit seiner Inszenierung knüpft der bisher als Regisseur und Choreograf von Bühnenmusicals erfolgreiche Rob Marshall direkt an die Musicalästhetik der frühen dreissiger Jahre an, als in den Jahren zwischen der Einführung des Tonfilms (1927) und des Production Code (1934) besonders Warner Bros. witzige, schnelle, kunstvolle Genreproduktionen auf den Markt brachte, die direkt auf das Tagesgeschehen reagierten. Die grosse Depression in der Folge des Börsenkrachs von 1929, das Alkoholverbot und die damit verbundene Kriminalität in all ihren Ausprägungen waren die Themen. Gesprochen wurde viel und schnell, in einem

Strassenslang, in dem der Mund *kisser* oder *trap* hiess, eine Kneipe *joint* und alle Frauen *gal*. Das Figurenarsenal bestand aus Show Girls, die auf einen reichen Mann hofften (*gold digger*); Gangstern, die davon profitierten; aus den Anwälten dieser Gangster (*mouthpiece*), die sich Gesetzeslücken zu Nutze machten und – gegen entsprechendes Honorar – jedes Verbrechen umdeuten konnten; aus sensationsgierigen Reportern, die die arbeitslosen Massen mit Skandalberichten von ihrem Elend ablenkten, und schliesslich aus eben diesen ehrlichen, armen Männern von der Strasse.

In den Warner-Bros.-Musicals (FOOTLIGHT PARADE, GOLD DIGGERS OF 1933, 42ND STREET, alle 1933), choreografiert von Busby Berkeley, gab es neben den aus Chorus Girls gebildeten Ornamenten grosse, thematische *production numbers*, in denen vom Einzel-Depressionsschicksal abstrahiert und der Blick erweitert wurde. «Allen geht es schlecht», war die sozialkritische Botschaft, «nur in gemeinsamer Anstrengung kann man die Krise überwinden.»

In CHICAGO übernimmt Rob Marshall diese Strategie, und man könnte ihm sogar unterstellen, dass er damit gleichzeitig einen ironischen Beitrag zum Gender-Diskurs von heute leistet. Es gibt prügelnde, saufende, betrügende und lieblose Ehemänner zuhauf, und die Frauen handeln in Notwehr. Ihr Starverteidiger Billy Flynn wäre damit ein Anwalt der Gleichberechtigung, ein Idealist und Menschheitsverbesserer.

Aber Billy Flynn wird natürlich, auch dies in der Tradition des Films der dreissiger Jahre, als geldgieriger, vor allem jedoch publicityüchtiger Karrierist entlarvt: In einer furiosen Nummer zieht er die Fäden einer ganzen Truppe von Marionetten: ernste Männer mit in den Nacken geschobenen Hüten und Hornbrillen, Block und Bleistift in der Hand. Richard Gere, selbst puppenhaft-künstlich geschminkt, sein Haar wie aufgemalt, lässt die Reporter nach seiner Pfeife tanzen. Und später, wenn sein Auftritt vor Gericht als Roxies Anwalt mit Sequenzen ein-



## FRIDA Julie Taymor

samer Steppversuche – wie bei einer Probe – des Schauspielers Richard Gere unterschritten ist, dann wird der Glamour des Anwalts unterminiert: Man merkt Gere die Anstrengung an, die ihn der *tap dance* kostet; er schwitzt, er bemüht sich wirklich, er leidet, behält aber trotz aller Verausgabung einen Ausdruck selbstverliebter Versunkenheit bei: Nicht für uns tanzt er, nicht für seine Klientinnen arbeitet Billy Flynn, sondern für sich.

Die Frauenfiguren entsprechen ebenfalls Dreissiger-Stereotypen: Roxie Hart ist das naiv wirkende, aber durchtriebene Blondchen, Velma Kelly der Vamp, die Nachtclub-Queen, die mit allen Wassern gewaschene Männerfresserin. Alle drei Hauptdarsteller singen und tanzen selbst, den Rest besorgt der Schnitt.

Als Profi im Ensemble muss unbedingt Queen Latifah hervorgehoben werden: Sie spielt die aus dem Genre des Gefängnisfilms entlehnte, streng-sadistische, physisch sehr präsente Aufseherin mit lesbischen Konnotationen. Die bedrohliche Seite der Figur vergisst man jedoch, wenn sie in ihrer einzigen Solonummer «When you're good to Mama» witzig-anzüglich und mit gewaltigem Stimmvolumen die Männer das Fürchten lehrt.

Daniela Sannwald

Regie: Rob Marshall; Buch: Bill Condon, nach dem gleichnamigen Musical von Bob Fosse und dem Stück von Maurine Dallas Watkins; Kamera: Dione Beebe, ACS; Schnitt: Martin Walsh; Produktion Design: John Myhre; Kostüme: Colleen Atwood; Choreograph: Rob Marshall; Musik: John Kander; Lyrics: Fred Ebb; zusätzliche Musik: Danny Elfman. Darsteller (Rolle): Renée Zellweger (Roxie Hart), Catherine Zeta-Jones (Velma Kelly), Richard Gere (Billy Flynn), Queen Latifah ("Mama" Morton), John C. Reilly (Amos Hart), Lucy Liu (Kitty Baxter), Taye Diggs (Bandleader), Colm Feore (Harrison), Christine Baranski (Mary Sunshine), Dominic West (Fred Casely), Mya Harrison (Mona), Deidre Goodwin (June), Denise Faye (Annie), Ekaterina Chitchekanova (Hunyak). Produktion: Miramax International, Producer Circle, Storyline Entertainment; Produzent: Martin Richards; ausführende Produzenten: Craig Zadan, Neil Meron; Sam Crothers, Bob Weinstein; Harvey Weinstein, Meryl Poster, Julie Goldstein, Jennifer Berman. USA 2002. Farbe, Dauer: 113 Min. CH-Verleih: Ascot Elite Entertainment, Zürich; D-Verleih: Buena Vista International, München

«Frida»: ein bescheidener Name für eine grosse Künstlerin, jüngst nun auch der Titel eines grossartig-verträumten Films: FRIDA von Julie Taymor. Ein Biopic: Magdalena Carmen Frida Kahlo y Calderón, geboren am 6. Juli 1907, gestorben am 13. Juli 1954, mexikanische Künstlerin. Gattin des mexikanischen Malers Diego Rivera. Sie war von exotischer Schönheit; Revolutionärin, Freundin und Geliebte grosser Männer und Frauen: Tina Modotti, André Breton, Leo Trotzki ... Ihre Bilder, naiv surrealistisch, spiegeln unmittelbar Erlebtes: eine Fehlgeburt, ihre Hochzeit, Familienangehörige, Freunde; und immer wieder die Künstlerin: Kahlo mit Affe, Kahlo als Hirsch, Kahlo im Korsett.

FRIDA setzt ein im Moment höchsten Triumphes: 1953, ein Jahr vor ihrem Tod, lässt sich Frida Kahlo – beinamputiert und schmerzgeplagt, aber wie immer aufwendig frisiert, geschminkt und in traditioneller Tracht – in ihrem Himmelsbett zur Eröffnung ihrer ersten und zu Lebzeiten einzigen Einzelausstellung in Mexico City bringen. Aus der Fahrt zur Ausstellung blendet Taymors Film zurück ins Jahr 1925, zum verheerenden Bus-Unfall, der Kahlo Becken, Rippen und Bein brach und an dessen Folgen sie ihr Leben lang leiden soll. Fortan entwickelt sich FRIDA, leitmotivisch von als *Tableaux vivants* inszenierten Kahlo-Bildern ausgehend, dem Leben seiner Heldin entlang. Nach dem Unfall monatelang ans Bett gefesselt, beginnt Kahlo zu malen. Als sie wieder gehen kann, bittet sie den zwanzig Jahre älteren Diego Rivera, damals bereits ein bekannter Maler und Frauenschwarm, um die Beurteilung ihrer Bilder. Die beiden werden ein Paar. Sie versprechen sich Freundschaft, Kollegialität und Kameradschaft; ihre Ehe ähnelt einer Achterbahnfahrt, auf der sich Momente gemeinsamen Glücks, aussereheliche Affären, Eifersuchtsanfälle in buntem Wechsel folgen. Das Ehepaar zieht nach New York. Kahlos Mutter stirbt, Kahlo erleidet eine Fehlgeburt, Rivera und Kahlo ziehen nach Mexiko zurück. Hier vergnügt sich Rivera mit Kahlos Schwester, und das ist nun doch zu viel: Es folgt die

Trennung. Kahlo trinkt, malt, stellt in Paris aus, vermisst Rivera ...

Man erfährt in FRIDA kaum Neues aus Kahlos Leben, das, verhängnisvoll und leidenschaftlich, nach künstlerischer Verarbeitung geradezu schreit. Tatsächlich ist FRIDA, ausgehend von Hayden Herreras 1983 erscheinener Biographie, nicht der erste Kahlo-Film. Doch Taymors Film hat Vorgängern wie Paul Leducs FRIDA KAHLO – NATURALEZA VIVA (1984) einiges voraus. Hauptdarstellerin Salma Hayek zum Beispiel, die, selber mexikanischer Herkunft, Kahlo mit einer intensiven Energie verkörpert und dabei weit über das hinauswächst, was sie in ihren bisher vorwiegend netten Auftritten zeigte. Attraktiv besetzt sind die Nebenrollen. Alfred Molina verhilft Rivera zu wuchtiger Männlichkeit; Geoffrey Rush, Antonio Banderas, Edward Norton, Ashley Judd, Valeria Golino verpassen FRIDA in meist kurzen, aber stimmigen Star-Auftritten ein wenig Glamour. Vor allem aber faszinieren an FRIDA einige experimentelle Sequenzen, in denen es Taymor gelingt, für Kahlos künstlerisches Schaffen eine filmische Entsprechung zu finden. Geradezu ein Glücksfall ist der Soundtrack von Elliot Goldenthal in seiner süffigen Mischung von kraftvoll folkloristischem mit Wehmütig-Romantischem. Dass die 83-jährige Mexikanerin Chevala Vergas FRIDA nicht nur stimmlich bereichert, sondern auch auftritt und Kahlos Leben im Moment tiefster Verzweiflung in einer klagenden Morität nochmals passieren lässt, ist einer der berührendsten Momente von FRIDA, der vor allem eines ist: filmprächtige Huldigung einer Kultfigur.

Irene Genhart

R: Julie Taymor; B: Clancy Sigal, Diane Lake, Gregory Nava, Anna Thomas nach Hayden Herrera; K: Rodrigo Prieto; S: Françoise Bonnot; A: Felipe Fernández del Paso; Ko: Julie Weiss; M: Elliot Goldenthal. D (R): Salma Hayek (F. Kahlo), Alfred Molina (D. Rivera), Geoffrey Rush (L. Trotzki), Edward Norton (N. Rockefeller), Antonio Banderas (D. A. Siqueiros), Valeria Golino (L. Marín), Ashley Judd (T. Modotti). Miramax; Ventanarosa. Mexiko, USA 2002. 119 Min. CH-V: Filmcoopi, Zürich. D-V: Buena Vista International, München

