

# Film im Kino

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Zoom : Zeitschrift für Film**

Band (Jahr): **38 (1986)**

Heft 2

PDF erstellt am: **16.07.2024**

## **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.

kerung auferlegt sind: das Zusammenleben verschiedener Stämme auf engem Raum, die zum Teil überkommenen Traditionen, die das Leben komplizieren, die Schwierigkeit, die Bevölkerung aus dem kargen Boden zu ernähren und die daraus erwachsende Notwendigkeit, verbotenerweise Opium anzupflanzen. Bei aller Ernsthaftigkeit aber vergisst der Regisseur nie das Spielerische des Filmes. Der bewusste Umgang mit dem Medium – er zeugt von einem verschmitzten Humor des Autors – lässt den mitunter etwas naiven Inszenierungsstil in Vergessenheit geraten. «Kon Pukhao» wird zu einem Gemälde der Menschlichkeit.

## Einheit von Form und Inhalt

Der Japaner Kohei Oguri, bei uns mit dem Film «Doro no kawa» (Schmutziger Fluss) bekannt geworden, befasst sich in «For Kayako» (Für Kayako) mit der koreanischen Minderheit in Japan. In der Begegnung eines jungen Koreaners mit einer Japanerin werden in überaus feinfühligster Art die Probleme einer ethnischen Randgruppe, die ihre auf den Krieg zurückzuführende Entwurzelung nie zu überwinden vermochte, dargestellt. Oguri benützt dazu den Blickwinkel der zweiten und dritten Generation der Menschen in fremder Umgebung. Diese hat es besonders schwer, weil sie einerseits die Muttersprache verloren hat und nicht mehr so stark wie die Mutter- und Vatergeneration in die Traditionen eingebunden ist, andererseits aber noch immer in der Gettosituation der Randgruppe leben muss und von den Japanern nur zögernd in das gesellschaftliche und soziale Gefüge integriert wird. Oguris Protagonist, der durch seine Begegnung mit der Japanerin unter dieser Situation

besonders leidet, entschliesst sich, den nicht einfachen Weg zurück zu den Wurzeln zu gehen.

Kohei Oguri überrascht mit seinem neuen Film nicht nur durch das Thema, das offenbar in Japan während vieler Jahre tabu war und noch heute belastet ist, sondern auch durch die Form. Sein offensichtliches Engagement für die Sache vertraut er ganz einer überaus ausgeklügelten Bildästhetik an, die von einer raffinierten Farbdramaturgie bestimmt wird. Aber das Formale wird nie zum Selbstzweck, sondern stellt sich stets in den Dienst der Aussage. Über die Bilder werden so nicht nur Stimmungen und Emotionen transportiert, sie werden recht eigentlich zur Botschaft, zur Reflexion über eine verlorene Zeit und über verlorene Bande zur ursprünglichen Heimat. Selten ist mir in letzter Zeit ein Film begegnet, in dem Inhalt und Form so genial zu einer Einheit verschmolzen wurden. ■

Uwe Künzel

## Enemy Mine

(Geliebter Feind)

USA 1985

Regie: Wolfgang Petersen  
(Vorspannungaben  
s. Kurzbesprechung 86/20)

1  
Nun hat Wolfgang Petersen es also geschafft: Die filmografischen Angaben zu seinem neuesten Werk werden in der Rubrik «Produktionsland» nicht mehr durch die kommerziell eher verdächtigen Buchstaben BRD verunziert – endlich, endlich steht dort mit Fug und Recht nur noch USA. Denn damit erst, so scheint es, kann sich ein deutscher Filmemacher «Starregisseur» nennen, vor allem dann, wenn sein bisheriges Schaffen zum überwiegenden Teil weniger für die grosse Leinwand als für den heimischen Bildschirm produziert wurde.

Denn begonnen hat der 1941 geborene Petersen als vergleichsweise bescheidener Auftragsfilmer: Sechs Folgen für die Krimi-Serie «Tatort» (zwischen 1970 und 1976), gesellschaftskritische Fernsehspiele (darunter das frühe Umwelt-drama «Smog» von Wolfgang Menge), und schliesslich sogar das eher harmlose Schwulens-tück «Die Konsequenz», das gleichwohl den Intendanten des Bayerischen Rundfunks bewog, sich aus dem Gemeinschafts-programm der ARD auszuschal-



ten. Das war 1977, und damals hätte wohl nicht einmal Petersen selbst daran gedacht, dass sich bald Hollywood-Produzenten um ihn reißen würden. Denn zum Kreis der international beachteten deutschen Autofilmer zählte er zu diesem Zeitpunkt gewiss noch nicht. Die hiessen am Ende der siebziger Jahre Wim Wenders (den sich eben Coppola für das «Hammett»-Desaster engagiert hatte), Rainer Werner Fassbinder (der seine immer aufwendigeren Stoffe nach wie vor in seiner Heimat drehte) oder Volker Schlöndorff (der es immerhin mit der «Blechtrommel» zu Oscar-Ehren brachte).

Aber Wolfgang Petersen? Der war ja schon froh, als er 1978 den Star Bruno Ganz für sein Schach-Melodram «Schwarz und weiss wie Tage und Nächte» verpflichten konnte.

Doch dann fiel ihm Lothar-Günter Buchheims Seekriegs-Roman «Das Boot» in die Hände, die Manager der Münchner Bavaria – allen voran Bernd Eichinger – witterten ein Geschäft, griffen tief in ihre Geldtöpfe und liessen ihren Stararchitekten Rolf Zehetbauer munter drauflos werkeln: So begann die zweite Karriere des Wolfgang Petersen, und so wurde aus einem soliden Fernsehhandwerker mit Kino-Ambitionen unversehens ein Regisseur, dem der Ruf vorseilte, dass er sich auf «action» und «special effects» allemal so gut verstünde wie die Herren Spielberg und Lucas in Hollywood, der eigentlichen Heimat solcher Leinwand-Lustbarkeiten.

Seltsamerweise nahm diese Reputation auch keinen Schaden, als sich Petersen vier Jahre später an Michael Endes «Un-

endlicher Geschichte» versuchte und dabei vor allem bewies, dass fliegende Glücksdrachen und martialische Steinbeisser zwar von einem deutschen Autor, aber nur mit Mühe von deutschen Tricktechnikern zum Leben erweckt werden können. Im Gegensatz zu den Kritikern (die schon am «Boot» allerlei zu mäkeln hatten) und einem grossen Teil des europäischen Publikums mochten die Amerikaner (allen voran Meister Spielberg persönlich, wie Petersen stolz versichert) das Märchen aus Phantasien, und deshalb, so geht die Legende, wurden dem Regisseur aus München die 25 Millionen Dollar für das Projekt «Enemy Mine» regelrecht nachgeworfen. Er durfte sogar in der Bundesrepublik drehen – natürlich auf dem Bavaria-Gelände, wo inzwischen eine ganze Halle nach ihm benannt ist.

Zwar wurden die meisten Tricks schliesslich doch aus Los Angeles von der Firma «Industrial Light & Magic» (Inhaber: George Lucas) beigesteuert, aber diese Tatsache, die ohnehin nur durch die Indiskretion neidischer Filmkritiker ruchbar wurde, tat dem Selbstbewusstsein der bayerischen Fantasy-Bastler keinen Abbruch. Die 25 Millionen Dollar sind inzwischen ausgegeben, ein paar mehr für die Werbung kamen noch hinzu, und jetzt kann man sich das Ergebnis auf der Leinwand anschauen.

2  
Da steht zuerst einmal «A Wolfgang Petersen Film» – wohl deshalb, damit sich der Zuschauer das neue Markenzeichen der Twentieth Century Fox gleich einprägt. Dann sieht man einen bunt ausgeleuchteten Sternenhimmel, durch den gleich darauf eine Leiche im Raumanzug schwebt. Der Menschheit, so verkündet eine Stimme im Off, ginge es zwar inzwischen seit Jahrhunderten insofern gut, als auf der Erde die Kriege abgeschafft seien. Doch die Besiedelung des Weltalls – hier zeigt die Kamera eine Raumstation, die von ferne an Stanley Kubricks «2001» erinnert – habe neue Probleme geschaffen, weil die Erdlinge leider nicht seine einzigen Bewohner seien. Da gäbe es die «Dracs» (wie man das schreibt, erläutert zum Glück das Presseheft), und die wären nun einmal die Feinde der Menschen.

Dies beweist die folgende Sequenz, in der kleine Raumschiffe wie wild aufeinander losballern – was (gar nicht mehr von ferne) an George Lucas' «Star Wars» erinnert. Doch damit kommt die eigentliche Geschichte in Gang: Denn zwei dieser Raumschiffe stürzen während des Kampfes über einem unbesiedelten Planeten ab

und ihre Insassen finden sich im Folgenden in einer intergalaktischen Version von Daniel Defoes «Robinson Crusoe» wieder – fern der Heimat, ohne vernünftige Ausrüstung und kaum Aussicht auf Rettung. Einzige Variante: Die Gestrandeten sind Feinde – hier ein Mensch, dort ein Drac. So wollen sie sich erst ein wenig umbringen (wobei man fairerweise einräumen muss, dass Davidge, so heisst der Mensch, dabei anfangs grössere Energien entwickelt), doch die gemeinsame Not lässt sie bald zu friedlicher Koexistenz gelangen.

Nach Monaten (die im Film zum Glück in einer Dreiviertelstunde vergehen) kann man sich auch verständigen und rettet sich hin und wieder das Leben – was tatsächlich der Beginn einer wunderbaren Freundschaft ist. Doch Jrrrrrrjj, der Drac (ein Name, den Davidge in Ermangelung sovieler rollender R's bald kurz als «Jerry» ausspricht) schafft neue Probleme, denn «er» (hier muss man wissen, dass Dracs Hermaphroditen, also Mann und Frau in einem sind) ist schwanger, bringt einen kleinen Drac zur Welt (der wiederum von ferne an «E. T.» erinnert) und stirbt bei der Geburt, freilich nicht ohne zuvor dem Menschen das Versprechen abgenommen zu haben, sich um das Kleine zu kümmern. So sieht sich Davidge plötzlich in eine Vaterrolle gedrängt, kommt damit aber deshalb ganz gut zurecht, weil das Minimonster erstaunlich schnell und auch ohne besondere Babykost problemlos wächst.

Es vergehen nur wenige Monate, bis der inzwischen recht stolze Adoptivvater den kleinen Zammie im Football-Spiel unterweisen kann. (Was nebenbei auch ein Beleg dafür ist, dass Petersen den amerikanischen Markt im Auge hatte – sonst hätten sich seine Geschöpfe

wohl mit Fussball oder Tennis die Zeit verkürzt.) Doch solche Idylle bleibt nicht ungestört, denn irgendwann tauchen böse Weltraumpiraten auf, die den Drac versklaven – aber hier mag ich nicht mehr weitererzählen, denn in der letzten halben Stunde wird das unvermeidliche Happy-End nur noch durch genre-übliche Ballereien hinausgezögert. Ganz am Schluss liest man dann auf der Leinwand noch einmal «A Wolfgang Petersen Film».

3

Immerhin: ein Science-Fiction-Film mit einer Botschaft. Da finden zwei erbitterte Feinde in schlimmer Lage zueinander, sie lernen sich kennen und achten, sie erfahren, dass ihre Ideale einander gleichen, und allmählich wird aus tief empfundenem Respekt eine nicht minder tiefe Freundschaft. Jerry, der Drac, und Davidge, der Mensch, begreifen, dass der von ihren Rassen geführte Krieg gänzlich unsinnig ist – entstanden aus Missverständnissen und Ängsten: Zwei äusserlich ganz und gar verschiedene Wesen werden Brüder, und das Ende von «Enemy Mine» deutet sogar an, dass dieses Ereignis Signalwirkung für ihre Völker gehabt haben könnte.

Doch so schön diese Botschaft auch sein mag, so anrührend sie in einzelnen Sequenzen auch anklingt – die schlichte Einfachheit, mit der Petersen sie vorträgt, streift immer wieder aufs neue die Grenze zur vollkommenen Banalität. Da haben sich die Maskenbildner viel Mühe gegeben, den Schauspieler Louis Gossett jr. in ein fremdartiges Reptilienwesen zu verwandeln, da wurde viel Arbeit darauf verwandt, eine Drac-Sprache zu entwickeln – und dann lautet das erste menschliche Wort, das das vermeintliche Monster lernt, schlichtweg «Scheisse».

Oder wenn sich Drac und Mensch von ihren Religionen erzählen: Da heisst es beim einen wie beim anderen «Liebet Eure Feinde!» – eine Offenbarung, die auf gemeinsame Wurzeln hinweisen soll, im Zusammenhang mit dem ringsum tobenden Krieg aber überhaupt nicht thematisiert wird.

In solchen Momenten – das spürt man – nimmt Petersen seine Geschichte ganz ernst. Dann hat er auf einmal das ganze technische Brimborium ringsum vergessen (was auch filmisch deutlich wird: in diesen Sequenzen dominieren stets Grossaufnahmen) und ist nur noch an der Formulierung seiner These interessiert. Für den Zuschauer indes sind solche besinnlichen Augenblicke allenfalls als kurze Verschnaufpausen im abenteuerlichen Umfeld erfahrbar. Denn die Annäherung zwischen den beiden fremden Wesen wird immer wieder unterbrochen. Da gehen Regengstürme und Meteoritenhagel über den unwirtlichen Planeten nieder, seltsame Schildkröten und widerliche Sandwürmer bedrohen die Helden, und gar zu schnell lässt die Dramaturgie die Zeit verstreichen. Der Ablauf von Wochen ist dem Regisseur gerade mal einen Zwischenschnitt wert – was im Übrigen nicht etwa durch eine ausgeklügelte Montagetechnik vermittelt wird, sondern lediglich durch die Tatsache, dass Haare und Bart von Davidge immer länger werden.

Die Verständigung zwischen Mensch und Drac bleibt so blosser Behauptung, denn wirklich intime Momente zwischen den beiden werden gnadenlos von einer alles verschlingenden Trickmaschinerie zermalmt. Dabei liegt der entscheidende Fehler wohl darin, dass Petersen von vornherein soviel Sympathie für sein Monster empfunden hat, dass er sich gar nicht

erst die Mühe machen wollte, herauszuarbeiten, was an dem Drac denn nun eigentlich so fremdartig sein soll. Um den mühsamen Weg zur Verständigung ergreifend darzustellen, muss man sich ja nicht unbedingt in die Galaxis begeben. Da tut's zur Not auch eine einsame Südseeinsel, auf der Robinson und Freitag wohnen.

4

Die Technik freilich ist vom Feinsten. Anders als noch in der «Unendlichen Geschichte» sieht hier, was fliegt, wirklich aus, als ob es fliegt. Und auch das Innere eines Raumschiffes, das man am Anfang und Ende sieht, erscheint recht eindrucksvoll. Zwar mag man gegen eine ferngesteuerte Plastikschildkröte noch Einwände finden, aber die taucht ohnehin nur auf, um das Erscheinen eines wirklich ekligem Sandwurms vorzubereiten. Doch eben das ist das Problem: Wer 25 Millionen Dollar hat, will sie auch ausgeben, und wer zehn Franken an der Kinokasse lässt, will dafür auch einen Gegenwert bekommen.

Nur: Da sind die Erwartungen durchaus unterschiedlich. Dem einen genügt viel Pyrotechnik, der andere hofft auf eine Geschichte. «Enemy Mine» sollte da wohl eine Synthese schaffen, indem seine Produzenten den Feuerzauber mit gedanklicher Tiefe und humanen Inhalten verknüpfen wollten.

Dass nun beides nicht funktioniert, ist kein Grund zur Schadenfreude. Wolfgang Petersen ist ja kein schlechter Regisseur. Ihm fehlt nur jene kindliche Naivität, mit der ein Steven Spielberg seine Märchen erzählt – ganz ohne Tiefsinn. Und ohne Botschaft. ■

Jürg Ammann

## Legend

USA/Grossbritannien 1985

Regie: Ridley Scott

(Vorspannangaben

s. Kurzbesprechung 86/7

Wenn Kunst eine Therapie ist, um die Narben des Lebens zu heilen, dann könnte ein Psychologe einige ziemlich erschreckende Dinge aus den Filmen des britischen Regisseurs Ridley Scott herauslesen. In seinem Debütfilm «The Duellists» (1977) jagten sich zwei französische Offiziere über zwei Kontinente und ein Jahrhundert hinweg in erbitterten Duellen. Für einen der Duellanten (Keith Carradine) bleibt seine Liebe zu Frauen der einzige Trost in einer verrückten Welt. Er repräsentiert den Unschuldigen, der in ein unerbittliches Überlebensritual geworfen wird, das ihm durch die Regeln der Gesellschaft und die Unnachgiebigkeit eines Militärfanatikers aufgezwungen wird. Seine verzweifelten Versuche, sein nacktes Leben zu retten, gehören zu den desillusioniertesten Porträts von Heldentum, die je auf Film festgehalten wurden. Ein Film, so abstrakt und unerklärlich, dass er dem Zuschauer die Knochen gefrieren lässt.

Ridley Scotts zweiter Streich, der gotische Horrorthriller «Alien», gleicht einem Hieronymus-Bosch-Alptraum, ausgeschwitzt in einer stürmischen Sommernacht. Er ist wieder eine Version des Duells. Dieses Mal ist einer der Duellanten aber ein ausserirdisches Wesen, englisch Alien, mit einem langen Schwanz (einen Vergewaltiger andeutend?), das eine Schar Menschen durch Gänge, die der menschlichen Speiseröhre gleichen, verfolgt. Das subversive Drehbuch von Dan O'Bannon

handelt von einem kommerziellen Raumschiff, das von Militär und Regierung missbraucht wird, um merkwürdige, ausserirdische Signale auf ihre Quelle zurückzuverfolgen und eine ausserirdische Kreatur mitzubringen – wenn nötig auf Kosten des Lebens der Besatzung. All das geschieht nur, weil einige clevere Kriegsplaner finden, dass Alien gut in ihre Waffenarsenale passen würde. Die einzige Person, die die Besatzung davon abhält, Alien zu töten, das im Blut schwimmt, als ob es nur Wasser wäre, ist der Rationalist, der sich später als Roboter herausstellt. Ihm entgegengesetzt ist die Frau mit ihren Wurzeln zum Leben und deshalb zu Gefühlen, die am Schluss als Einzige überlebt.

So stark das Alien-Monster auch als böse dargestellt wird, es verpuppt sich wie ein Schmetterling (und wer weiss, am Ende hätte es sich vielleicht sogar in einen verwandeln können ...). Das Böse wechselt ständig seine Form, scheint Scott sagen zu wollen, dringt in unsere Gedanken ein, frisst uns von innen heraus auf. Und wie das Böse, wird das Monster mit jeder Minute, in der es nicht bekämpft wird, stärker.

In Scotts nächstem Film, «Blade Runner» (1982), verändern sich die Positionen. Jetzt ist es das künstliche Wesen, das gejagt wird – weil es zu sehr wie ein Mensch aussieht. Neonbepflasterte Wände und Wolkenkratzer, die in die Wolken wachsen wie Berggipfel, Werbeschilder, die Licht weinen, und Echos von Stimmen und Lärm, die von den Strassen tief unten reflektiert werden, fügen sich zu einem ultrarealistischen Bild einer durch Umweltverschmutzung aufgefressenen Stadt des 21. Jahrhunderts, und mittendrin in all dem organisierten Chaos wandert ein einsamer Detektiv, der – gegen seinen ei-

genen Willen – künstliche Lebewesen zur Strecke bringen muss, die bereits mehr Emotionen entwickelt haben, als die meisten Menschen je hatten. Als Erwachsene geboren, gehen diese Kunstmenschen durch den gleichen Prozess, dem jedes intelligente Wesen begegnet (sie scheinen lediglich den Schnellgangknopf zu drücken). Sie beginnen zu denken, zu träumen, zu lieben und schliesslich zu rebellieren. Sie sind die letzten Poeten in einer zerbröckelnden Welt. Indem er das Leben gerade jenes Mannes rettet, der alle seine Freunde tötete und seine eigene Rasse ausrottete, erreicht das stärkste aller Kunstwesen schliesslich Weisheit. Am Rande eines 1000 Meter-Abgrundes verwandeln sich seine eigenen Worte in Poesie kurz bevor er stirbt: «Alle diese Dinge werden verloren sein in der Zeit wie Tränen im Regen.»

Dies alles zu wissen, ist wich-

tig bei der Betrachtung von Scotts neuestem Film «Legend», der alle seine bisherigen Themen zusammenfasst und ins Extreme treibt. Der Konflikt zwischen Gut und Böse und die Künstlichkeit der Welt, in der er ausgetragen wird, erreichen einen Gipfel, der eine weitere Steigerung unmöglich erscheinen lässt. (In der Tat dreht Scott als nächstes denn auch einen politischen Film, der in der Gegenwart spielt.)

In einem Märchenwald lebt eine Prinzessin von unbeschreiblicher Schönheit (gespielt von der 16jährigen Mia Sara in ihrem Filmdebüt). Schon in den ersten Minuten von «Legend», wenn die Kamera sich nicht zurückhalten kann, auf ihr Gesicht zuzuwandern und wir sie immerzu ansehen müssen, fällt es leicht, sich vorzustellen, dass sie wirklich eine Frau ist, für die man in den tiefsten Brunnen springt oder wegen der ein Paradies zusammenbricht. Die



Kamera ist in sie verliebt, und das Licht streichelt ihr Haar. Ihr Gegenspieler, der Herr der Dunkelheit (glänzend gespielt als Inkarnation des Teufels höchstpersönlich vom unter der Maske unverkennbaren Tim Curry), sieht aus wie ein Stier, dessen Haut bei lebendigem Leibe abgezogen wurde. Er träumt von einem Land, wo es keine Sonnenaufgänge gibt und schwärmt von einem Berg von Abfall, weil er selber dunkel und hässlich ist.

Die Prinzessin hingegen kann sich nur in eine schöne Person verlieben. Alles ist Selbstliebe, meint Ridley Scott. Beide fühlen sich aber angezogen von ihrem Gegenteil und beide bringt diese Faszination beinahe um. Der Herr der Nacht ist verliebt in das Instrument seiner eigenen Zerstörung, die Prinzessin mit reinem Herzen und einem Lächeln so hell wie Tageslicht. Nicht gerade der ideale Partner für jemanden, den ein einziger Lichtstrahl töten kann ...

Die Prinzessin ihrerseits ist von derart naiver Reinheit, dass sie dem Charme oberflächlicher äusserer Brillanz wie Juwelen oder Kleider verfällt und die Balance zerstört, indem sie das Symbol der Harmonie berührt: ein Einhorn. Die Jahreszeiten wandern rückwärts, das Paradies wird zum Vorhof der Hölle. Ein Augenblick niederschmetternder Schönheit.

Es gibt auch andere Momente in diesem Film, in denen man seinen Augen nicht mehr traut. Manche mögen das als «reinen Kitsch» bezeichnen, wenn «ein weisses Einhornpaar in einem Schneegestöber aus weissen Rosenblättern tanzt» (Der Spiegel). Andere – wie ich – staunen nur noch vor Verzückung, dass ein Filmemacher für die visuelle Ausarbeitung einer 20 Sekunden-Sequenz mehr Sorgfalt aufgewendet hat, als andere Regisseure in ganze Filme investieren. Ridley Scott und Drehbuchautor William Hjortsberg gebrauchen Cointreau, um die Verwundbarkeit des Biestes zu zeigen und fügen Fetzen alter Fabeln von den Brüdern Grimm bis zu alten Vampirfilmen hinzu.

«Legend» ist der erste vollkommen im Studio gedrehte Film, dem es einigermaßen gelingt, künstliche Vegetation echt erscheinen zu lassen. Man muss sich das einmal vorstellen: Nichts in diesem Film ist echt, weder der heftigste Schneefall noch die wogenden Blumenfelder. Kino als Spielwiese der Phantasie, des kollektiven Unterbewusstseins.

Realitätsferne Filme zu machen und nur noch in abgesicherten Studiokomplexen zu drehen, mag eine gefährliche Tendenz des Gegenwartkinos sein, aber wenn ein Film wie «Legend» von derart hinreissender Schönheit ist und derart weitab von herkömmlichen Schemas und Erfolgsspekula-

tionen liegt, ist das verzeihbar. Die Bilder von Scotts Meisterkameramann Alex Thomson («Year of the Dragon») sind so reich an Details und so perfekt ausgeleuchtet, dass man sie wie die Gemälde alter Meister nicht nur einmal ansehen darf – vorausgesetzt man kann sich überhaupt an ihnen satt sehen. ■

Peter Neumann

## Sweet Dreams

USA 1985. Regie: Karel Reisz  
(Vorspannangaben s.  
Kurzbesprechung 86/27)

«Das Free Cinema ist tot. Lang lebe das Free Cinema!» Mit diesen Worten schliesst ein Manifest, das die wichtigsten Regisseure des britischen Free Cinema im Jahre 1959 verfassten. Lindsay Anderson, Walter Lassally, John Fletcher und Karel Reisz betrachteten damals die Phase des «reinen» Free Cinema als abgeschlossen. Sie wandten sich von da an mehrheitlich eher kommerziellen Spielfilmen zu, in welche sie freilich immer wieder Elemente des Free Cinema einfliessen liessen: Sie blieben meist darum bemüht, ihr Augenmerk auch auf den ungeschminkten Alltag zu richten, gegen den politischen und filmgestalterischen Konservatismus anzukämpfen, unmittelbar, realitätsnah zu berichten und ihre Geschichten anhand von Einzelschicksalen zu erzählen.

Karel Reisz' neuester Film ist ein gutes Beispiel dafür, wie das Free Cinema-Prinzip auch auf kommerziellere Filme einwirken kann. In «Sweet Dreams» geht Karel Reisz im Vergleich zu seinem vorletzten



Film «The French Lieutenant's Woman» (ZOOM 5/82) eindeutig einen Schritt zurück in Richtung Free Cinema. Doch dazu später. Der Film ist zunächst einmal gut gemachtes, in den USA produziertes Unterhaltungskino: Das Leben der Country-Sängerin Patsy Cline (Jessica Lange) wird weder kritisch noch langatmig geschildert. Die Darstellung bleibt aber letztlich zu zahm und unoriginell, um eine prägende Wirkung erzielen zu können. Dennoch habe ich mich bei «Sweet Dreams» nie gelangweilt und sogar mit Vergnügen die detailgenauen Studien über die klein-karierte Country-Welt verfolgt. Doch irgendwie lässt mich das Schicksal von Patsy Cline unberührt. Karel Reisz geht sehr nüchtern ans Werk. Er bleibt stets auf Distanz, beobachtet gleichsam aus der Ferne, wie sich das Leben der Country-Sängerin vollzieht. «Sweet Dreams» beschränkt sich auf die letzten Jahre (1956–63) ihres Lebens. Produzent Bernard Schwartz begann sich für ihr Schicksal zu interessieren, als er «Coal Miner's Daughter» (1979), den biografischen Film über die Country-Sängerin Loretta Lynn, produzierte, in den Patsy Cline als musikalische Ziehmutter der Lynn in Erscheinung trat. Patsy Cline kam 1963 bei einem Flugzeugabsturz ums Leben.

Wie gesagt, Reisz arbeitet un-gemein exakt. Es entgeht ihm keine Kleinigkeit. Das Milieu stimmt genau: die Fünfziger-jahre-Typen mit den Rock-'n'-Roll-Frisuren und den engen Hosen, die schwingenden Röcke der Mädchen, die wunderbar abgerundeten Formen von Wurlitzer-Plattenspielern und Automodellen; aber auch das starre, kleinbürgerliche Gesicht amerikanischer Ländlichkeit, die schäbige Provinzialität von Kentucky und Tennessee.

Und doch schaut Reisz nicht



**Jessica Lange als Patsy Cline.**

herzlos auf seine Gestalten. Er macht sie menschlich, in ihrer Handlungsweise auch verstehbar. Er zeichnet sie als Individuen im Alltag, verständnisvoll und entlarvend zugleich. In dieser Beziehung wird Reisz' Ur-

sprung im Free Cinema auch heute noch deutlich. «Sweet Dreams» schildert in erster Linie den *Alltag* von Patsy Cline. Die Highlights und Schicksalsschläge in ihrem Leben werden en passant erwähnt – gleichsam als Zäsuren, als rhythmische Abschnitte in einem Frauenleben, das, wie bei den meisten



amerikanischen Frauen jener Zeit, geprägt ist vom langweiligen Ehealltag: Stricken, Kochen, Kinderbekommen – und eben «sweet dreams».

Das Besondere an Patsy Clines Geschichte ist, dass ihre Träume, eine bekannte Country-Sängerin zu werden, in Erfüllung gehen.

Karel Reisz hat mit «Sweet Dreams» nicht eine eigene Geschichte erzählt. Das Drehbuch stammt von Robert Getchell. Der Film war für den Engländer Karel Reisz also zu einem grossen Teil eine Auftragsarbeit. Er hatte die Aufgabe, ein publikumsträchtiges Thema zu verfilmen: Ein Mädchen vom Lande bringt es zum Country-Star. Zudem ist da noch die Liebesgeschichte mit dem smarten Charley (Ed Harris). Dramatisch der Schluss: Patsy Cline stirbt auf dem Höhepunkt ihrer Karriere bei einem Flugunfall.

Karel Reisz hat seine Pflicht erfüllt. Er hat sich dem kommerziellen amerikanischen Kino nicht verschlossen. Er hat sauber gefilmt und flüssig erzählt. Er hat gekonnt inszeniert und die Country-Musik geschickt und nicht zu aufdringlich eingesetzt. Ausserdem wurde er unterstützt von einer grossartig spielenden Jessica Lange als Patsy Cline. Sie wirkt so intensiv und ist so wandlungsfähig, dass allein ihre Darstellung den Film sehenswert macht.

Doch gesamthaft ist nicht zu übersehen: «Sweet dreams» ist eben über weite Strecken eine Pflichtübung. Dem Film fehlt trotz seiner Qualitäten etwas die Originalität, vielleicht auch das Engagement. Sicher, Reisz hat seine Stärken, die er im Rahmen des Free Cinema entwickelt hat, auch in seinem neusten Werk angetönt: Aus der Sicht eines Europäers schaut er zwischen die Zeilen des american way of life und erzählt eine Erfolgsstory aus kritischer Distanz.

Was den Kenner des Free Cinema aber etwas irritiert: Reisz geht diesmal fast naturalistisch vor. Das Dekor stimmt bis ins letzte Detail, die Dinge geschehen nachvollziehbar, alles ist plausibel. Aber all das lässt am Ende – abgesehen vom Flugunglück – unberührt. Man nimmt das Geschehen in sich auf, ohne wirklich teilzunehmen. Ein bisschen fehlt hier die vielgepriesene Unmittelbarkeit, die dokumentarische Nähe, die wir aus dem Free Cinema kennen, die Spontaneität, die uns betroffen macht und aufklärerisch wirkt.

Das ist es, was ich in «Sweet Dreams» etwas vermisse. ■

Günther Bastian (fd)

## Ein Mann wie Eva

BRD 1983.

Regie: Radu Gabrea  
(Vorspannangaben  
s. Kurzbesprechung 86/24)

Unmittelbar nach dem Tod Rainer Werner Fassbinders im Juni 1982 setzte eine oft peinliche, aus Erinnerungen, Vermutungen und pseudo-analytischen Deutungen gemixte «Nachrufliteratur» ein; und es war bald schon die Frage, wann es zu einer filmischen Vermarktung des RWF kommen werde. Diese Studie, mit stilistischem Ehrgeiz und viel billiger «Symbolik» inszeniert, will zwar keine «Porträtaufnahme» sein. Aber sie enthält von psychischen Problemen bis zu Eigenheiten des Habitus und «speziellen Zuteilungen des Schicksals» so viele Direktbezüge zu Person und Leben des RWF, dass eine filmübliche Absicherung gegen Ähnlichkeitsvermutungen in diesem Fall absurd wäre.

Eine vergammelte Villa ist der Schauplatz von Liebe, Leidenschaft und Leiden während der Dreharbeiten zu einem «Kameliendame»-Film unter der Regie eines EVA genannten Mannes, der sein Arbeitsteam mit seinen Persönlichkeitsvorzügen und Neurosen in Form einer Ersatzfamilie an sich bindet und in der launisch ausgelebten Rolle eines pater familias sanft unterdrückt und oft auch brutal terrorisiert. Sein von Einsamkeits- und Verlustängsten beherrschtes und von Schönheitsidealen geprägtes «unklassifiziertes» Liebes- und Sexverlangen richtet sich auf die Hauptdarstellerin seines Films wie auf den männlichen Star, die ihrerseits wiederum zueinanderstreben. Zwar gelingt dem Filmemacher, dessen negroider Freund und «Bemutterter» angesichts der neuen erotischen Verschachtelungen ins Abseits gerät und Selbstmord begeht, die Eroberung und Verführung des Hauptdarstellers seines Films. Aber die «Kameliendame»-Darstellerin verfällt ob ihrer seelischen Verletzung durch diese Männerliebe der Eifersucht; und während der Regisseur gerade das Maskentreiben der «Kameliendame» ins Bild setzt, stösst sie dem Geliebten in der Küche des Hauses ein Messer ins Herz.

Der Film, der auf die Form des Melodrams zurückgreift, wie sie Rainer Werner Fassbinder als Bewunderer des Film-melodramatikers Douglas (Detlev) Sirk so oft bevorzugte, ist eine eigenartige Mischung aus Faszination, Abstossendem, Wahrheitserfassung, Analysedilettantismus und komisch wirkender Angestrengtheit. Er spekuliert auf die Wirksamkeit einer minuziös-offenen Darstellung erotischen Chaos' und erreicht andererseits durch die Verdeutlichungen von manischer Liebeserzwingung und Selbstzer-

störung treffende Bilder von der Unnatürlichkeit und Verlorenheit, der Kälte und Trostlosigkeit, in der sich moderne Menschen begegnen, verletzen und verlieren (können).

Vorherrschend ist die von Marcel Proust bezogene These von der Liebe als «gegenseitige Tortur» und sein Verweisen auf die Notwendigkeit von Illusionen für das Erlebnis von Verlangen, Erfüllung und Eifersucht. Dieses Verständnis der Liebe aber beruht auf jenem heillosen Liebes-Pessimismus, der von der durch und durch tragischen Auffassung menschlichen Glückstrebens genährt wird und letzten Endes auf den trostlos-nihilistischen Erfahrungssatz Oscar Wildes zuläuft, dass «ein jeder tötet, was er liebt». Es ist dies eine Liebesauffassung, wie sie in Verbindung mit bestimmten Schönheitsutopien vor allem innerhalb sexueller Subkultur vorkommt und nicht von ungefähr in diesem den Bereich der Inversion anleuchtenden Film die Dominanz hat. Wie sehr damit wesentliche Persönlichkeitsaspekte Rainer Werner Fassbinders durchschaubar werden, mag unentschieden bleiben. Vermutlich ist ein psychologisch gründelndes Interesse an einem extremen Persönlichkeitsbild jedoch besser mit jenen Filmen von Fassbinder selbst «bedient», in denen er unter dem Motto «Ich will ja nur, dass ihr mich liebt» mehr oder weniger offen seine eigenen Sehnsüchte, Krisen und Komplexe ausstellte; und die folglich mehr «Erkenntnismaterial» enthalten als dieser Über-Fassbinder-Film mit der geschickten Verdeutlichungsbeigabe der Verdischen «Traviata»-Musik (nebst der Stimme Maria Callas') und der phänomenalen, alle Gefahren der Hosenrolle meidenden Verwandlungskunst der Eva Matthes. ■

Beni Müller

## Am Rande des Friedens

Zum 28. Mal zelebrierte die Internationale Leipziger Dokumentar- und Kurzfilmwoche für Kino und Fernsehen die Losung: «Filme der Welt für den Frieden der Welt.»

Insofern die herzlichen Umarmungen der Teilnehmer untereinander und ihre lebendig geführten Gespräche dieses Ziel fördern, erfüllte die «Dok-Woche» (so dieses Festival im DDR-Jargon) ihren Plan. Die Qualität der Filme kann daran gemessen werden, inwiefern es ihnen gelingt, einen Funken zu schlagen, der Herzlichkeit entfacht.

Gleich zu Beginn ist dies dem Palästinenser Marwan Salamah mit seinem Film «Aida» gelungen. 'a'ida heisst auf Arabisch die Rückwanderin, ist aber auch der Eigenname der Protagonistin dieses Kurzfilms. Aida kam als Palestinesisches Waisenkind über Bent Jbail (im «Haddad-Land») und Raschidiye (1982 von den Israelis überranntes Palästinenserlager, Motto: «Frieden für Galiläa») nach Sabra (bekannt durch das Massaker) in ein Waisenhaus, das damals entvölkert wurde. Heute lebt sie in Tunis und betreut als «Mutter» selber palästinensische Waisen. Dort sehen wir sie

beim Einüben von Volkstänzen. Sie möchte möglichst vielen Kindern ihre Tänze zeigen, damit diese Tradition weiterbesteht. Sie sagt: «Ich habe Sehnsucht nach meiner Heimat, aber ich fühle keinen Hass auf die Juden. Die Kinder sollen nicht Hass lernen, sondern Liebe.» Die Kinder führen die Tänze an ihrem Nationalfeiertag auf und Marwan Salamah hat Filmerglück: Jasir Arafat erscheint unverhofft als Zuschauer. Der arabische «Pappi» hat sichtlich Vergnügen an den kleinen Tänzern.

Marwan Salamah ist postgraduate Student an der Hochschule für Film und Fernsehen «Konrad Wolf» (HFF) in Potsdam-Babelsberg. Die Filme der HFF werden regelmässig in einem Nebenprogramm gezeigt; ein Geheimtip, den jeder kennt. Entsprechend gross ist auch die Aufmerksamkeit der ausländischen Gäste, die sich hier Daten für ihre Klimaprognosen erhoffen. Im Film «Das Debut – Versuch eines Dialogs» (von Dietmar Heiduk) wollen die Studenten wissen, wie Konrad Wolf, nach dem seit diesem Jahr die HFF benannt wird, damals dachte, als er selber noch Filmstudent war. Ehemalige Mitschüler und Zeitgenossen werden befragt. Bei der Montage hatten die Studenten dann den Mut, genau jene Passagen auszuwählen, die üblicherweise herausgeschnitten werden und all das wegzulassen, was sonst diese Art von Filmen so unerträglich macht. Mit dieser Methode wird die Neugierde der Macher durch den Film zum Betrachter transportiert. Ausgegangen wurde von Wolfs Erstling: «Einmal ist keinmal», einer hinterwäldlerisch anmutenden Musikkomödie im Stil des sozialistischen Realismus und durchaus eine Fundgrube für Schmunzler.

So erfrischend die formale Leistung der HFF-Studenten, so