

Film im Kino

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Zoom : Zeitschrift für Film**

Band (Jahr): **42 (1990)**

Heft 6

PDF erstellt am: **10.07.2024**

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.

Always

Regie: Steven Spielberg ■ USA 1989

ALEXANDER SURY

Die Filme von Steven Spielberg sind bis heute alle Kassenschlager geworden («1941» beweist als Ausnahme die Regel). Was jedoch zum Bestseller wird, kann – monieren viele Kritiker mit gerümpfter Nase – kaum ästhetische Qualitäten enthalten. Oder anders herum gesagt: Die Filme von Steven Spielberg erfahren die Zustimmung der Masse. Was jedoch bei der Masse ankommt, kann nur Massenware sein. Der Mann hat's wahrlich nicht leicht, wird er doch noch heute auf die Rolle des hochbegabten Peter Pan der Traumfabrik festgelegt. Mit «Always» legt Steven Spielberg nun eine sehr freie Bearbeitung des Films «A Guy Named Joe» (Victor Fleming, 1943, nach einem Buch von Dalton Trumbo) mit Spencer Tracy vor.

Die Geschichte des Brandbekämpfungspiloten Pete Sandich (Richard Dreyfuss), der bei einem Einsatz ums Leben kommt – und mit der Mission zurückkehrt, sein Wissen und seine Erfahrungen an einen jungen Piloten weiterzugeben sowie die Geliebte auf ein Leben ohne ihn vorzubereiten, hat Spielberg – wie er in einem Interview versicherte – seit Jahren beschäftigt. «Always» sei, so Spielberg weiter, «eine Geschichte über das Leben und die Liebe und darüber, wie die Liebe selbst nach

dem Tod weiterlebt». Vorzügliche Ausgangsbedingungen, ist man versucht zu sagen, um den Spielberg-Touch zu prachtvoller Entfaltung zu bringen.

Besagter Pete Sandich, von Richard Dreyfuss mit sprühendem Charme verkörpert, und sein Kumpel Al Yackey (John Goodman) sind auf die Bekämpfung von Waldbränden in den riesigen Waldgebieten von Montana und Washington spezialisiert. Mit ihren pittoresken, aus der Zeit des Zweiten Weltkriegs stammenden Maschinen stürzen sie sich im Ernstfall in das lodrende Flammenmeer und versprühen mit äusserster Präzision ihre Löschflüssigkeit. Pete ist ein waghalsiger Draufgänger, der im Eifer des Gefechts buchstäblich mit dem Feuer zu spielen beginnt; dies sehr zum Leidwesen seiner Lebensgefährtin Dorinda (Holly Hunter), die im Kontrollturm des Flugplatzes arbeitet und jeweils um die sichere Rückkehr des Geliebten bangen muss.

Auf Drängen von Dorinda erklärt sich Pete bereit, einen sicheren Job als Ausbildner in einem Camp in Colorado anzunehmen, wo Piloten für ihre Brandbekämpfungseinsätze vorbereitet werden. Aber wie das Schicksal so spielt: Pete muss ein letztes Mal in die Luft, abermals wütet ein Waldbrand, und Pete kann nicht widerstehen. Während des Einsatzes fängt die Maschine von Al Feuer; in einer

spektakulären Aktion überfliegt Pete das Flugzeug seines Freundes und löscht den Brand. Bei dieser Rettungsaktion fängt jedoch Petes Flugzeug Feuer und explodiert vor den Augen Als.

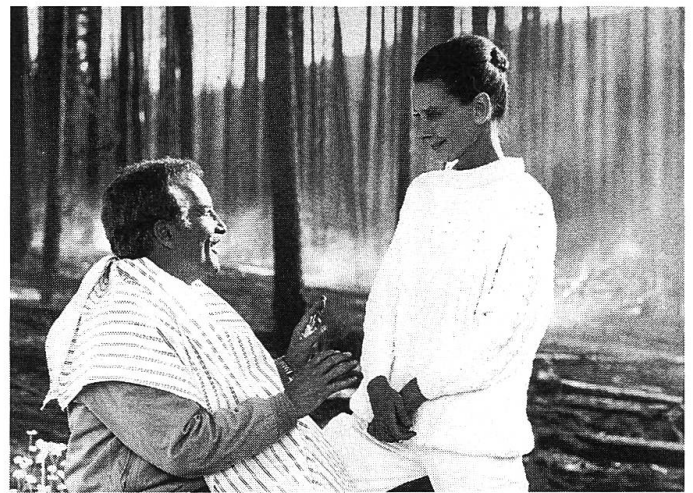
Doch Petes Eintritt ins Totenreich verzögert sich. In einem niedergebrannten Waldstück, inmitten von verkohlten Baumskeletten, begegnet er auf einer kleinen, paradiesischen Oase einem Engel namens Hap. Audrey Hepburn gibt mit dieser Rolle nach acht Jahren Leinwandabwesenheit ein eindrückliches Comeback. Mit ihrer fragilen, androgynen Art vermag sie als Botin des Himmelreiches zu überzeugen, die mit endlos gütigem Lächeln den widerborstigen Pete mit seiner Aufgabe vertraut macht. Er soll nochmals auf die Erde zurück, um seine Erfahrungen an einen jungen Piloten weiterzugeben. Für die Lebenden ist er zwar unsichtbar, seine Stimme aber nehmen sie als ihre eigenen Gedanken wahr.

Richard Dreyfuss alias Pete Sandich fechtet während seiner himmlischen Mission einige Kämpfe mit dem irdischen Schweinehund aus. Als er Dorinda in Colorado wiederbegegnet, wo sie mit Al zusammen die Ausbildung junger Piloten übernommen hat, beharrt Pete trotzig darauf, dass Dorinda immer noch sein «Girl» sei und verlangt von ihr ewige Treue.

Ebenfalls in Colorado ist Ted Baker (Brad Johnson), der seit seiner ersten Begegnung unsterblich in Dorinda verliebt ist. Der ehemalige Botenflieger entpuppt sich aber bei den ersten Übungsflügen als kompletter



Liebe und Inspiration: Ein tollkühner Pilot (Richard Dreyfuss) wechselt vom Reich der Lebenden (links: Holly Hunter) ins – beschaulichere – Totenreich (rechts: mit Audrey Hepburn).



Versager, nicht zuletzt auch darum, weil Pete vom Teufelchen geritten wird und Ted mit falschen Anweisungen versorgt.

Erst als Hap Pete zurückbeordert und ihm klar macht, dass er sich endgültig von seiner Vergangenheit lösen müsse, ist die Bahn frei für ein Happy-End. Im dramatischen Finale soll der mittlerweile dank Petes Ratschlägen zum Vorzeigepilot avancierte Ted eine Gruppe von Feuerwehrmännern befreien, die von einem Waldbrand eingekreist worden sind. Sie drohen zu verbrennen, wenn es nicht gelingt, aus der Luft eine rettende Schneise zum nahe gelegenen Fluss zu bahnen. Dorinda, die in der Zwischenzeit vom Werben Teds nicht unberührt geblieben ist, steigt, selbst nur über zweifelhafte Flugkenntnisse verfügend, ins Cockpit, um nicht ein zweites Mal einen geliebten Mann zu verlieren. Von Pete angeleitet, schafft sie das Unmögliche; und als sie zu guter Letzt in die Arme von Ted sinkt, hat Pete seinen «Boy» und sein «Girl» zusammengebracht und die himmlische Mission erfüllt.

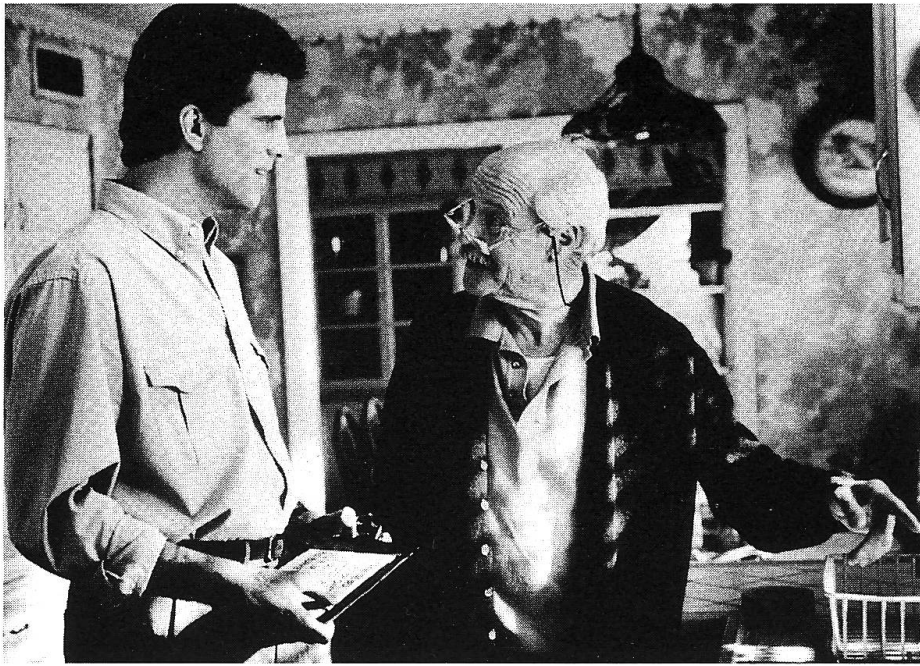
«Always» ist ein Film, dem man die Dimensionen einer Grossproduktion nicht unbedingt ansieht. Zwar jagen sich auch in «Always» eine Unzahl von atemberaubenden visuellen Einfällen und Gags, die jedoch nicht zum Selbstzweck verkommen und die ansteckende Spielraune der formidablen Besetzung kaum beeinträchtigen. Steven Spielberg widerlegt ein hartnäckiges, ihm in Variationen oft vorgehaltenes Vorurteil: dass er zwar grossen Spektakel grandios in Szene zu setzen vermöge, aber bei der Führung und Anleitung von Schauspielern versage. Wie Steven Spielberg zu Beginn die leidenschaftliche Beziehung zwischen Pete und Dorinda dem Zuschauer in wenigen Sequenzen eindringlich vor Augen führt, das verrät nicht nur handwerkliche Perfektion, sondern ein äusserst subtiles Gespür für Stimmungen und emotionale Zwischentöne.

Von besonderem Reiz entpuppen sich die in «Always» zu einer gelungenen Synthese verschmolzenen disparaten Genrelemente. Der Film bewegt sich stilsicher zwischen Melodrama und Komödie, macht raffinierte Anleihen beim Mystery- und Fantasy-Film und vermag in der Schilderung der Männerfreundschaft zwischen Al und Pete

ebenso zu überzeugen wie in der Darstellung der verzweifelten Lethargie Dorindas, die den Tod des Partners nicht überwinden kann. So entsteht die für Spielberg typische Mischung von auf soliden Identifikationsfiguren basierender Unterhaltung und einer Prise Tiefgang. Die philosophischen Sentenzen mögen nicht nach jedermanns Gusto sein und in ihrer Häufung etwas penetrant wirken, doch akzeptiert man einmal Spielbergs Tonlage, so muss neidlos anerkannt werden, dass dieser Magier des Kinos eine unheimlich diffizile Kunst beherrscht: seine Erzählkunst erlaubt es ihm, den Zuschauer emotional dermassen in den Bann zu ziehen, dass sich – auch in «Always» in den besten Momenten – die Vision des (Kino-)Paradieses eröffnet.

Im Kontext der spielbergischen Filmografie wird «Always» mit Sicherheit keine Zäsur von Bedeutung darstellen; vielmehr handelt es sich um eine souveräne Fingerübung auf dem Weg zum nächsten grossen Projekt. Aber – darüber macht man sich keine Illusionen – auch Fingerübungen haben es bei Spielberg in sich. ■■■

*Vorspannungaben
siehe Kurzbesprechung 90/79*



Dad

Regie: Gary David Goldberg ■ USA 1989

ZENO CAVIGELLI

«Dad» – ein neuer Familienfilm aus den USA. Welche Fragen stellt man sich auf dem Weg ins Kino? Ganz falsch wäre: Gibt es ein Happy-End? Meine Fragen diesmal lauteten: Wird der Satz «Das Wichtigste ist, dass wir eine Familie sind!» gesagt? Und: Kommt Baseball vor? Raten Sie, wie bei «Dad» die Antworten ausfallen...

Filme, die sich stark an ein Genre anlehnen, laufen immer Gefahr, verkannt zu werden. Kritik kann ebenso klischeehaft werden wie ein Film. Den Eigenheiten, Feinheiten, Unterscheidungsmerkmalen kann dann der «Kritikwolf» nicht gerecht werden. «Dad» – wie die Eingangsfragen, keineswegs klischeefrei, zeigen, könnte auf diese Weise verkannt werden, jedoch zu Unrecht. Die Qualitäten von «Dad» gehen über die üblichen hinaus, die man bei einer amerikani-

schen Produktion billigerweise voraussetzen kann: Professionalität des Buchs und des Bilds.

Der erfolgreiche Geschäftsmann John Tremont (Ted Danson) sieht sich mit dem scheinbar plötzlichen Altwerden seiner Eltern konfrontiert. Während einer Sitzung erfährt er vom Herzanfall seiner Mutter Bette (Olympia Dukakis), die er seit zwei Jahren nicht mehr gesehen hat. Diese hat über Jahrzehnte den Vater Jake (Jack Lemmon) zur völligen Unselbständigkeit erzogen. Während Bette sich im Spital erholt, sorgt John dafür, dass Jake wieder selbständig wird: Mit einem ausgeklügelten Lernprogramm bringt er seinem Vater die alltäglichsten Verrichtungen bei. Vater lernt sogar, die Waschmaschine zu bedienen, und macht zum zweiten Mal in seinem Leben den Führerschein, den er aus Altersgründen vor Jahren abgegeben hatte.

Das programmierte Dasein des netten Alten neben dem ge-

schäftigen Treiben seiner so bestimmt auftretenden Frau ist zwar ein gängiges Klischee. Seine Darstellung in diesem Film geht aber offensichtlich von genauen Beobachtungen aus. Gary David Goldberg, zugleich Autor, Regisseur und Koproduzent, muss sich genau umgesehen haben.

Konfrontation mit bohrenden Fragen

Wie er die Dressur Jakes durch Bette darstellt, hat etwas Entlarvendes. Wer mit dem Milieu alter Menschen vertraut ist, weiss, wie grotesk oft die Pflegeanstrengungen sowohl von Professionellen als auch von liebenden Angehörigen erscheinen und wie verheerend sie sich auswirken können. John muss denn auch seine ganze Energie dafür aufwenden, seinen Vater wieder selbständig und lebensfroh zu machen, muss Urlaub nehmen, zum Vater ziehen, muss sich anfangs auf einen Job rund um die Uhr einrichten.

Für John beginnt ein neuer Lebensabschnitt. Der harte und gewiefte Geschäftsmann, der Firmen aufkauft, um sie dann zu schliessen, muss nicht nur lernen, seinen alten Vater und dessen welke Haut anzufassen. Unversehens taucht auch noch sein eigener Sohn, ein Scheidungskind, auf und konfrontiert ihn mit bohrenden Fragen nach dem Sinn des Lebens. Plötzlich spürt der souveräne John die Ansprüche und die Fragen zweier ihn umfassenden Generationen – aber auch seine Zuneigung zu ihnen. Erstmals scheint er sich Gedanken zu machen, die nichts mit dem Geschäft zu tun haben.

Wie nach der Genesung von Bette Jakes Krebserkrankung ausbricht, beginnt auch der Film aus seiner idyllischen Bahn auszuberechnen. Die Behandlung im Krankenhaus bekommt dem al-

ten Herrn schlecht, er verfällt in einen hilflosen und unansprechbaren Zustand. John misstraut der ärztlichen Kunst und «entführt» seinen Vater mit Brachialgewalt nach Hause. Sein Vorhaben, ihn selber zu pflegen, muss jedoch scheitern. Zurück im Spital, sind es die Beharrlichkeit Johns und die Kunst eines neuen, eine andere Medizin betreibenden schwarzen Arztes, fast eher Medizinmanns, die dem Wunder nachhelfen: Das Bewusstsein des eigentlich Todgeweihten klärt sich wieder.

Nun beginnt die Zeit des Übermuts vor dem Tod. Jake, der sich seit Jahrzehnten eine wahnhaftige Gegenwelt wider seinen grauen und fremdbestimmten Alltag aufgebaut hat, macht nun diese zweite Realität zur ersten und zu der, mit der sich seine ganze Umgebung arrangieren muss. Zu ihrem Vorteil, denn es ist eine fröhliche, bunte Welt, die der Grossvater da als seinen letzten Trumpf ausspielt.

Familienfilm besonderer Art

Gary David Goldberg, dessen Drehbuch aus einer Novelle von William Wharton entstand, soll eigene Erfahrungen in den Film eingebracht haben. Man nimmt sie ihm ab. Sein Film unterscheidet sich sowohl von anderen Familienfilmen neuerer Produktion als auch von den meisten Familienserien am Fernsehen. Die Sensibilität und die Ernsthaftigkeit, die sich sowohl bei den Darstellern als auch bei den Produzenten zu erkennen gibt, hebt «Dad» von dem ganzen seichten Kram zu diesem Thema ab. Sein Humor, die konsequente und plausible Handlung und die gekonnte Umsetzung befreien ihn andererseits von jeder Peinlichkeit und Penetranz.

Wird da eine Kunst vorgeführt, die wir hierzulande ver-

geblich suchen? Dass auf der Basis eines wohl doch ernsthaften Engagements für die Familie, für die alten Menschen, für eine menschliche Medizin und einen menschlichen Tod ein unbestreitbar unterhaltender Film entstehen konnte, scheint mir nicht selbstverständlich.

Als Frage bleibt natürlich: Ist Goldbergs Engagement für die Familie nicht schon an der Wurzel «out», gestrig, und weist sei-

nen Filmerstling ins Reich des Trivialen? Ich meine: Für die Familie, alle Wens und Abers eingestanden, gibt es keine Alternative. Und wenn es – wie «Dad» – ein Film schafft, zentrale Aussagen darüber zu machen, was die Familie gleichzeitig so unbegreiflich wie unverzichtbar macht ... wenn *das* nicht Kunst ist! **///**

*Vorspannungsgaben
siehe Kurzbesprechung 90/83*

The War of the Roses

Der Rosen-Krieg – Bis dass der Tod uns scheidet

Regie: Danny DeVito ■ USA 1989

PIA HORLACHER

Es gibt Filme – sie sind selten, und noch seltener kommen sie aus Hollywood –, die vor allem durch ihre Form verblüffen. Inhalt, Geschichte, Story oder Plot lassen sich in zwei, drei Sätzen zusammenfassen, sind oft erlebt und oft erzählt worden, haben ihre kollektiven Mythen und ihre traditionellen Genres. Liebesgeschichten, Beziehungsgeschichten, Scheidungsgeschichten – wer kennt sie nicht, die einzelnen Stationen und ihre Abfolgen, aus eigener Erfahrung oder aus reichen Beobachtungsmöglichkeiten? Nichts, was nicht schon darüber gesagt und geschrieben worden wäre. Liebe, Ehe, Scheidung – im Kino ist ihre Form, dort, wo es sich in Seriosität versucht, das Psychodrama, das psychologische Kammerspiel, das Aufdecken und Symbolisieren von inneren Zuständen. Innerlichkeit statt äussere Handlungsabläufe: «Interiors» statt «Bananas», um mit Woody Allen zu sprechen.

Danny DeVito allerdings, der Schauspieler, den wir als den kleinen Dicken aus mehr oder weniger lustigen Komödien kennen, stellt in seiner zweiten Regiearbeit fürs Kino (dass er allerdings kein wirklicher Debütant ist, sondern bereits reiche Fernseherfahrung besitzt, ist augenfällig) die Dinge auf den Kopf. Und wie er sie auf den Kopf stellt! Hier werden «Szenen einer Ehe» in der Tat zu «Bananas», hier werden Strindberg und Ibsen zum reinen Slapstick, hier wird das bürgerliche Trauerspiel zum leibhaftigen Affentheater, die statische Beziehungskiste zum rasenden Sorrewball-Geschoss. Das Psychodrama wird seiner Psychologie enthoben, seine Protagonisten sind lästige Insekten, nervöse Eintagsfliegen, die hektisch ihrem Ende entgegenschreiten und am Schluss als überlebte Vertreter ihrer Spezies auf die Leinwand geklatscht werden wie ein Häufchen Dreck. «Dreck sind wir und Dreck werden wir wieder sein», kommentiert Danny DeVito seine Ehegeschichte, die

er in einer Rahmenhandlung als Scheidungsanwalt einem Klienten zur Abschreckung erzählt.

Wenn eine Beziehung abkühlt...

Die Roses, das sind Barbara und Oliver, die Frau und der Mann, die sich verlieben, heiraten, miteinander leben, Kinder kriegen, ein Haus kaufen, Karriere und Geld machen, konsumieren – bis dass der Tod sie scheidet. Doch der Tod kommt nicht als traulicher Sensenmann im beschaulichen Spätherbst ihres Lebens. Der Winter der Unzufriedenheit bricht frühzeitig ein ins Land der Ehe, überzieht es mit Kälteschauern, Rauhref, und schliesslich Frost. Die Frau spürt (wie das so ist) die Kälte früh, bald empfindlich, und will sich lösen aus dem starr gewordenen Band der Ehe, bevor die Eiskecke über ihnen ganz zusammenwächst. Der Mann, abgehärtet vom kalten Wind, der in der Karriere-Tretmühle bläst, spürt (wie das so ist) gar nichts. Es soll alles so bleiben, wie es ist: Frau, Kinder, Auto, Zweitauto, Hund und Katze, alles unter einem Dach, alles unter *seinem* Dach.

Was soll denn das, was will sie denn? Sie hat doch alles, sie braucht doch nichts? Einige Dutzend Schuhe und ein Puppenheim wie aus dem Bilderbuch, schöne Schränke voll lauter schöner Dinge, schöne Möbel, schöne Stoffe, schönes Geschirr, alles von ihm bezahlt, alles von ihr geplant, gekauft, eingerichtet, gehegt und gepflegt. Doch der Frau ist es ernst, verzweifelt ernst. Nicht nur liebt sie ihren Mann nicht mehr, sie kann ihn nicht mehr ausstehen, nicht mehr riechen, nicht mehr sehen. Ein eitler Karrierist ist er geworden, ein stupider Spät-Yuppie, ein ramassierender Konsumbürger, ein Mann ohne Geist und ohne Sinn, von keinen Zweifeln



geplagt, eine bodygebaute Seele, von keines Gedanken Blässe angekränkt – dafür kurz vor dem Herzinfarkt, wie es sich für einen erfolgreichen Mann gehört. Und seine Frau gerade recht zu Repräsentationszwecken, wenn sie sich Mühe gibt – und mit seiner besserwisserischen Unterstützung.

Schiefer Haussegen im Puppenheim

Doch nun will sie sich keine Mühe mehr geben, die amerikanische Nora der achtziger Jahre. Auch ihren Torvald-Oliver will sie nicht mehr, er soll gehen, kann alles mitnehmen. Sie wird selbst arbeiten, will kein Vermögen, keine Alimente, nur die Scheidung und das Puppenheim, in das sie beinahe zwanzig Jahre ihres Lebens investiert hat. Der

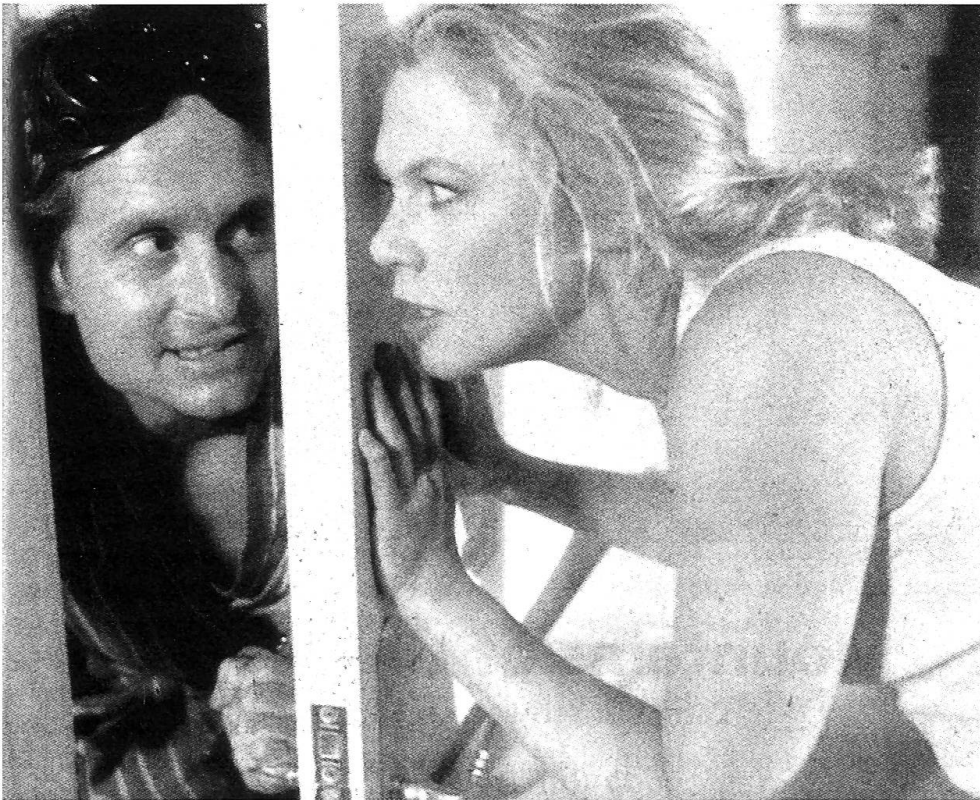
Mann fällt aus allen Wolken – auf den Kopf. Was für ein Kukucksei hat er da in seinem komfortablen Nest herangezogen? Kein sanftes Vögelchen piepft mehr aus der schimmernden Schale, sondern ein wild flatternder Raubvogel hackt sich die goldene Kette vom Fuss. Der Mann, verletzt in seinem Besitzerstolz, erklärt den Krieg. Wenn sie ihn nicht haben will, soll sie gar nichts haben. Weil sie nichts anderes will als im Haus bleiben, erklärt er ihr den Krieg ums Haus. Der Mann weiss, wie sehr die Frau an ihrem Heim hängt. Er wird es als Waffe benutzen, vielleicht kommt sie so wieder zu Sinnen. Doch schliesslich geht der Schuss hinten hinaus. Der Frau ist es tödlich ernst, sie begegnet der männlichen Erpressung mit weiblicher Radikalität.

Das Haus wird zum Schlacht-



Wo die Funken sprühen und die Fetzen fliegen: Kathleen Turner und Michael Douglas, einst Traumpaar in Abenteuerfilmen wie «Jewel of the Nile» (links; von Lewis Teague, 1985), kosten in «The War of the Roses» den Ehe-Alltag bis zur bitteren Neige aus.

den Gegnerin; die Grausame zeigt weder Mitleid noch Nachgiebigkeit. Mit kalter Konsequenz geht sie ihren Weg, und der Mann bleibt blind und taub als wie zuvor – noch angesichts des Todes, der ihn endlich von ihr scheidet.



Unbarmherzige Optik

Am Gewöhnlichen kann nur das Aussergewöhnliche noch interessieren: der schräge Blick auf die abertausendfach gezogene Gerade, die vom Liebesglück in die Beziehungshölle führt. Denn nicht nur alle glücklichen Familien gleichen sich, wie Tolstoi sagt, sondern heute, bei einer Scheidungsrate, die jede dritte Ehe trifft, auch alle unglücklichen. Danny DeVito hat ihn, ohne Zweifel, diesen schrägen Blick, der eine ungewöhnliche Optik auf das ganz gewöhnliche Unglück ermöglicht. Nicht nur, dass er die Gerade, die den Liebesmythos und das reale Elend miteinander verbindet, so scharf zeichnen und so bolzengerade ins Nichts sausen lassen kann (die Konsequenz, mit der er diese Geschichte enden lässt, hat er mit seiner Protagonistin gemeinsam). Er entlarvt gleichzeitig die kulturellen und vor allem auch die cinematografischen Mythen, welche die gesellschaftliche Wiederholung des scheinbar individuellen Verhängnisses garantieren. Die süßen Leinwand-Lügen vom unschuldigen Spiel der Geschlechter, der himmelblaue Kitsch der adretten

feld, in dem feindliches Feuer vom eigenen nicht mehr unterschieden werden kann. Die Querschläger halten sich an keine Zielscheiben, und in der Hitze des Gefechts schmelzen Recht und Unrecht, Ursache und Wirkung zu einer schwefeligen Lava von Bosheit und Terror. Der Mann, geeicht am Macho-Mythos vom Harten und

Sentimentalen, unterbricht das sture Wüten gegen den unerklärlichen Ausbruch seines bislang domestizierten Weibchens nur, um ihr in Kampfpausen wehleidig seine gebissene Hand entgegenzustrecken. Nicht um nachzudenken und nicht um sein Tun zu überlegen. Doch da ist nichts mehr von weiblicher Sozialisation bei seiner furchteinflössen-

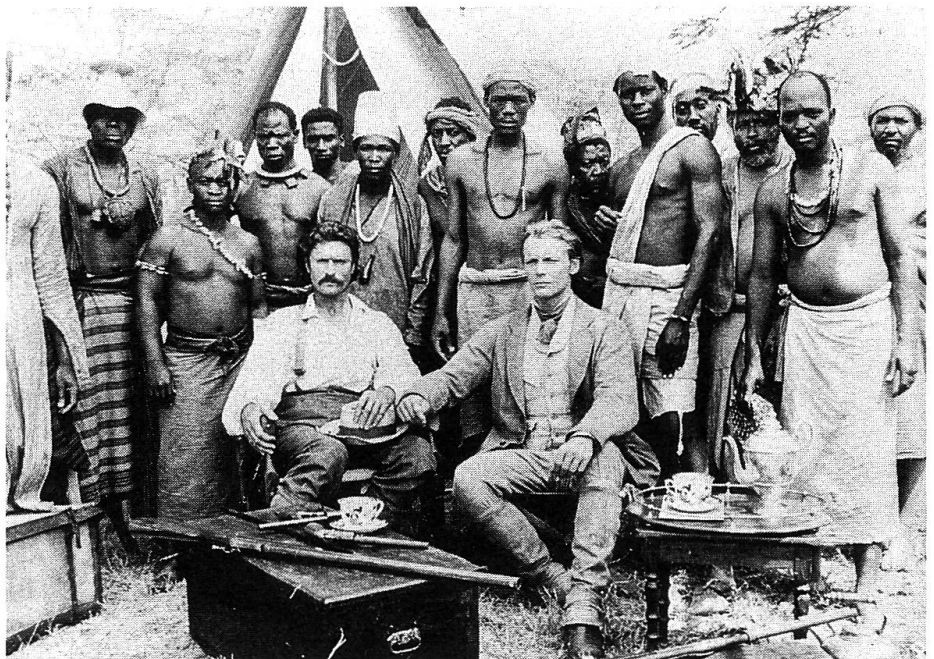
Liebespaare, die gezuckerten Familienidyllen, sie sind der Bilder-Brei, aus dem der Wahnsinn der Rosen-Ehe blubbert und schliesslich explodiert. Mit solchen Bildern beginnt jeweils der Krieg. Mit solchen Bildern beginnt auch «The War of the Roses»: Boy meets Girl im warmen Gewitterklima jugendlicher Gefühle, Singing in the Rain, Verliebtheit, Sex, Ehe. Später ein Knusperhäuschen mit herzlichem Familienglück à la Frank Capra in obligater Spieler-Formation von Mann, Frau, Knabe, Mädchen. Reich ist man noch nicht, aber man darf mitspielen, gleich wie alle andern. Sie nennen es Glück.

Meistens wird hier die Leinwand dunkel, geht das Kino zu und das Publikum nach Hause. Der «Rosen-Krieg» beginnt eigentlich erst jetzt. Auf das Happy-End folgt das Unhappy-End. Die Rosen zeigen ihre Dornen. Die Idylle entpuppt sich als Lug und Trug. Danny DeVito zieht seinen Pappfiguren, Kathleen Turner und Michael Douglas als überlebensgrosse Barbie-Puppen, den flauschigen Teppich-Boden unter den Füssen weg, im übertragenen wie im wörtlichen Sinn. Überhaupt wird nun die skrupellose Demontage der Lebenslüge mit der grössten Popularität wörtlich genommen. Wo andere die Verletzungen der Seele mehr oder weniger subtil offenlegen, benutzen DeVito, sein Autor Michael Leeson und der grossartige Kameramann Stephen H. Burum die materiellen Symbole eines inzwischen hablichen Ehe-Standes, um dessen Untergang zu demonstrieren. Mit seltener Virtuosität lassen sie die Fetzen fliegen, bedienen sich der Destruktionslust des Slapsticks, um den Todestrieb dieser Ehe, jeder gewöhnlichen Ehe, anhand von im Wohlstand verfestigter Materie zu illustrieren.

Selten zuvor hat eine Slapstick-Comedy ihren tragischen Kern so schamlos blossgelegt: Ihre Welt ist eine mechanische Welt der Zwänge und der totalen Determination. Danny DeVito setzt sie der Welt der Ehe gleich. Wer, wie Barbara Rose, darin kein Rädchen mehr sein will, wird von der Maschine zermalmt. Oliver Rose, dieser

kleine Oppenheimer auf der Suche nach einer privaten Abschreckungswaffe, wird Opfer seiner eigenen Erfindung. «The War of the Roses» deutet weit über sich hinaus. Oder wie hiess es doch einmal, in grauen Urzeiten der Aufklärung? Das Private ist das Politische... ■■■

Vorspannangaben
siehe Kurzbesprechung 90/91



Mountains of the Moon

Land der schwarzen Sonne

Regie: Bob Rafelson ■ USA 1989

CAROLA FISCHER

1854, malerisches Treiben im Hafen von Sansibar. Ein hagerer, junger blonder Mann mit feinen, leicht arroganten Gesichtszügen überprüft sein beeindruckendes Waffenarsenal: Leutnant John Hanning Speke (Iain Glen), Ex-Angehöriger der

britischen Armee, ist auf der Suche nach einer Beschäftigung. Er erkundigt sich nach Captain Richard Burton und wird zur Moschee geschickt. Ein ungewöhnlicher Aufenthaltsort für einen Europäer. Aber Burton (Patrick Bergin) ist auch ein ungewöhnlicher Mann. Ein Mordskerl mit wilden dunklen Locken und strahlend blauen Augen. Den

Abenteurer glaubt man ihm sofort, dazu ist er aber auch noch Wissenschaftler und Forscher, Geograph und Linguist, er beherrscht 27 Sprachen und 109 Dialekte. Derzeit ist er dabei, eine Expedition zu den Quellen des Nils auf die Beine zu stellen. Er findet Gefallen an dem schottischen Leutnant, fast mehr noch an dessen martialischer Ausrüstung, und heuert ihn als Begleiter an. Ein Wissenschaftler ist John Speke beileibe nicht, die Schwarzen sagen ihm nicht viel, ihn locken das Abenteuer und der Ruhm.

Speerbewaffnete, grimmig dreinblickende Wilde, die nachts in der Wüste das Lager überfallen und ein blutiges Gemetzel veranstalten, in dessen Verlauf Speke Burton das Leben rettet, machen der Forschungsreise ein jähes Ende. Leicht lädiert kehren die beiden nach England zurück.

Speke besucht sein adeliges Zuhause, das er im Alter von siebzehn Jahren aus Erbfolgegründen verlassen hat. Burton trifft die Frau seines Lebens. Isabel Arundell (Fiona Shaw) ist eine aussergewöhnliche Frauensperson in dieser pruden viktorianischen Gesellschaft. Sie besitzt einen klaren, zielstrebigem Geist, den sie jetzt erfolgreich zur Eroberung des von ihr verehrten Forschers einsetzt. Wohl wissend, dass er ein Kenner der Erotik ist, geht sie mit ihm ins Bett, ohne Tauschein.

Die Royal Geographic Society, die unter dem Deckmantel des wissenschaftlichen Erkenntnisdrangs handfeste imperialistische Interessen hegt, möchte eine weitere Expedition nach den Quellen des Nils ausrichten. 1857 brechen Burton und Speke zu ihrer zweiten Reise auf. Es ist eine gut ausgerüstete, beeindruckende Karawane, die im Gegenlicht ins rätselhafte Innere Ostafrikas aufbricht. Zwar gilt Spe-

kes primäres Interesse weiterhin der Jagd, dennoch hört er sich willig Burtons wissenschaftliches Credo an, wenn sie bei einer gepflegten Tasse Tee gemeinsam den Sonnenuntergang geniessen.

Nicht nur ihr Gespräch, mehr noch das Bestehen vielfältiger Gefahren lässt die beiden zu Freunden werden. So befreit Burton eines Tages den entlaufenen Sklaven Mabruki aus den Klauen eines hungrigen Löwen. Mabruki wird mit seinen magischen Kenntnissen zum ergebenen Freund Burtons und zum wackeren Mitstreiter gegen die rätselhaften Krankheiten, die unerbittliche Hitze und die sonstigen bösen Überraschungen, die zunehmend an den Kräften der Expeditionsteilnehmer zehren. Speke wird von einem Insekt geplagt, das in sein Ohr eingedrungen ist, Burtons Beine schwellen schmerzhaft an. Sie müssen auf Mabrukis Rat hin aufgestochen werden; ein Liebesdienst, den zu erweisen Speke unfähig ist. Dafür pflegt er liebevoll den fiebernden Gefährten. Dabei kommt es auch zu diesem Kuss, den Speke auf Burtons Mund drückt – ein Hinweis des Regisseurs Rafelson darauf, dass diese Männerfreundschaft eine homoerotische Seite hat.

Unzivilisierte Barbaren

Natürlich sind die Ureinwohner unzivilisierte Barbaren, sofern sie nicht im Sold der Weissen stehen. Ein Eingeborenenstamm mit zebraähnlicher Kriegsbemalung kann mit einigen Ballen guten englischen Tuchs besänftigt werden. Geschenke nützen aber nicht mehr viel, sobald die zusammengeschrumpfte Gruppe das Reich von König Ngola erreicht. Speke und Burton werden gefangen genommen. Speke kann die Leiden der liebeskranken Schwester des Königs lin-

dern und erhält dafür die Erlaubnis, die Reise allein fortzusetzen. Er kehrt an den Hof des Königs zurück, sicher, in dem von ihm benannten Victoriasee die Quelle des Nils gefunden zu haben. Doch der resignierte Burton bezweifelt, dass damit die Expedition wirklich ihr Ziel erreicht hat. Da er seine Beine auskurieren muss, trifft er erst Monate nach Speke in England ein. Burtons Rückkehr in die Arme der Geliebten ist eine der überzeugendsten Szenen des Films: Nach über zwei Jahren Trennung gehen sie als erstes ohne Präliminarien schnurstracks miteinander ins Bett.

Freundschaft ohne Zukunft

Die unter der heissen Sonne Afrikas entstandene Männerfreundschaft hält dem rauen Klima der intriganten und machthungrigen viktorianischen Gesellschaft nicht stand. Unter dem Druck seines skrupellosen Verlegers lässt sich Speke als alleiniger Held der Expedition feiern. Burton muss seine wissenschaftliche Karriere aufgeben und folgt seiner tatkräftigen Frau auf einen Konsulatsposten nach Brasilien.

Nachdem der amerikanische Regisseur Bob Rafelson in seinem letzten Film «Black Widow» (ZOOM 11/87) die Beziehung zweier Frauen in den Mittelpunkt eines raffinierten Psychothrillers gestellt hat, beschreibt er hier eine Männerfreundschaft vor dem Hintergrund eines grossen Abenteurers. Herausgekommen ist eine unbefriedigende Mischung von Sittengemälde und Seelendrama. Dafür, dass er das Abenteuer nur als farbiges Tableau für eine Zweierkiste benutzt, inszeniert Rafelson zwar aufwendig, aber zu lau. Afrika in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, ein bedrohlicher unerforschter Kontinent: Das muss

man als Zuschauer sehen, fühlen, riechen. Rafelson präsentiert glatte Bilder wie aus einem Reiseprospekt. Wir haben seit dem letzten Jahrhundert zu viele authentische Bilder aus Afrika gesehen, um gestellte Aufnahmen von «Wilden» noch ernst nehmen zu können.

Statt auf das Buch *zum* Film hinzuweisen, in diesem Fall auf William Harrisons biografischen Roman «Burton and Speke»,

auf dem das Drehbuch basiert, sei für einmal das Buch *anstelle* des Films empfohlen: T. Coraghessan Boyle's «Wassermusik», das mit grenzenloser Phantasie und einer Bildkraft, welche die Leinwand hinter sich lässt, die Abenteuer des englischen Afrikaforschers Mungo Park schildert. **///**

Vorspannungaben
siehe *Kurzbesprechung 90/89*

lermeister der menschlichen Beziehungsalpträume, Harold Pinter. Dementsprechend muss es auch ausgesehen haben: Die unabhängige Produktionsfirma «Cinecom» (die Filme wie «A Room With a View» oder «Saalaam Bombay» ermöglichte) brachte mit 13 Millionen Dollar ihr bisher grösstes Budget zusammen, einen Interessenten für den Regiestuhl fand sie jedoch nicht. In der Zeit des unbeschweren Vergangenheitsaufköchelns konnte sich in den USA niemand so richtig für die düstere Zukunftsvision eines Harold Pinter erwärmen. Schliesslich nahm der in New York lebende Schlöndorff, nicht ganz ohne Vorbedingungen, auf dem verwaisten Stuhl Platz. Zusammen mit Margeret Atwood wollte er das Drehbuch noch einmal überarbeiten – und tat es dann auch.

In den USA der nahen Zukunft sind nach einem Militärputsch der Grossteil aller Frauen aufgrund schädlicher Umwelteinflüsse unfruchtbar. Die weni-

The Handmaid's Tale

Die Geschichte der Dienerin

Regie: Volker Schlöndorff ■ USA, Bundesrepublik
Deutschland 1989/90

DOMINIK
SLAPPNIG

Ruhelos und 51jährig. Offenbar ein Garant für Kreativität. Seit 25 Jahren realisiert Volker Schlöndorff in beinahe jährlichen Abständen einen Film. Im letzten Frühjahr schloss er nach elfwöchigen Dreharbeiten «The Handmaid's Tale» ab, eine Auftragsarbeit, wie er distanziert festhält. Darauf arbeitete er sogleich weiter: ein Dokumentarfilm über Billy Wilder. Bereits dreht er den nächsten Film: Max Frischs «Homo Faber» in einer aufwendigen europäischen Ko-Produktion. Sam Shepard und Barbara Sukowa spielen darin die Hauptrollen.

Doch zurück in die Vergangenheit: Das Drehbuch zum Science-fiction-Film «The Handmaid's Tale», nach dem gleichnamigen Roman von Margeret Atwood, schrieb der Kel-

Im Dienste derer, die überleben wollen: Natasha Richardson, die «Dienerin», mit Robert Duvall in Schlöndorffs «Handmaid's Tale».



gen, die noch Kinder bekommen können, werden von den herrschenden Staatsfunktionären wie Gefangene gehalten, als Dienerinnen gehätschelt und als Gebärmaschinen missbraucht.

Natasha Richardson, zuletzt gesehen in «Patty Hearst» (ZOOM 23/88), oder unauffälliger im parallel anlaufenden «Shadow Makers» von Roland Joffé (ZOOM 5/90), spielt die ganz in Rot gehüllte Dienerin Offred. Sie ist dazu bestimmt, dem Kommandanten Fred (Robert Duvall) und seiner Frau Serena (Faye Dunaway) endlich das langersehnte Kind zu gebären.

In einem streng religiös gehaltenen, wöchentlich durchgeführten Zeugungsritual, in dessen Verlauf Offred jedesmal von Fred im Beisein seiner Frau zum Geschlechtsakt gezwungen wird, gipfelt die Demütigung Offreds. Die Vordenker des totalitären Staates versprechen sich durch den unwürdigen Akt zweierlei: Einerseits soll das Regime ohne körperliche Lust und Verlangen seiner Staatsfunktionäre die dringend benötigte Jungmannschaft erhalten, andererseits sollen die unfruchtbaren Frauen der Kommandanten ihre Mutterfunktion wahrnehmen können. Doch Offred wird trotz enger (und verbotener) Beziehung zu Fred nicht schwanger. Flugs weiss Serena, die zu bedenken gibt, dass ihr Mann wohl auch steril sein müsse, einen Weg, wie das Malheur behoben werden kann. Offred sollte es doch einmal mit dem gutaussehenden, jungen Chauffeur Nick versuchen. Und schon in der nächsten Nacht liegen sich Offred und Nick in den Armen, hoffend, es werde diesmal klappen – was es dann auch tut.

Hatte Schlöndorff früher ein sensibles Gehör für feministische Anliegen, muss er bei «A Handmaid's Tale» taub geworden sein. Die Geschichte ist

missraten. Offred als dulddende Dienerin, passiv bis kurz vor Schluss, kann dem Film nicht jene Impulse geben, die von Hauptfiguren sonst ausgehen. Ständig *reagiert* sie, obwohl man ihr wünscht, die Ereignisse endlich selber in die Hand nehmen zu können. Zudem entwickelt Schlöndorff ein verworrenes Zukunftsbild, das auf Klischees unserer Zeit aufbaut, die, – in die Zukunft projiziert – unsorgfältig und lieblos wirken. Eine plakative Rot-Blau-Malerei eben. Am offensichtlichsten wird dies bei der Beschreibung des totalitären Regimes. Ein Elaborat von Ideologien aus allen Herren Ländern und Zeiten, vermischt mit religiösem Fundamentalismus und bürgerkriegsähnlichen Zuständen, lässt den Zukunftsstaat völlig undurchsichtig erscheinen. Und wenn sich Schlöndorff schon nicht den sozialen und politischen Entwicklungen und

Phänomenen seiner Utopie stellt, so hofft man doch Einblick zu erhalten in die psychologischen Schattenseiten eines solchen Systems und derer Auswirkungen auf die Charaktere und ihr Leben. Mitnichten. Eine Frau, die einmal pro Woche vergewaltigt wird, ist scheinbar ein Teil unserer Zukunft. Ausgeleuchtet oder nachvollziehbar gemacht wird da nichts.

Schlöndorff schuf mit «A Handmaid's Tale» einen Filmbar jeglichen Engagements, eine Fingerübung, bei der die Seele auf der Strecke geblieben ist. Ein einziges Mal nur war für mich in der Seichtigkeit dieses Rappports einer Dienerin das Leben kurz fühlbar: als Faye Dunaway eine Zigarette anzündete, und zwar noch immer in derselben Weise, wie sie das schon 1974 in «Chinatown» getan hat. ■■■

*Vorspannungaben
siehe Kurzbesprechung 90/63*

Music Box

Die ganze Wahrheit

Regie: *Costa-Gavras* ■ USA 1989

FRANZ ULRICH

Costa-Gavras (eigentlich Konstantinos Gavras), französischer Regisseur griechischer Herkunft (1933 in Athen geboren), kam mit 18 Jahren nach Paris, studierte an der Sorbonne, absolvierte die Filmhochschule IDHEC und war Assistent von Yves Allégret, René Clair, Jacques Demy. Er debütierte 1965 mit «Compartiment tueurs», einem erstaunlichen Krimi, der durch seinen Realismus beeindruckte. Berühmt aber wurde Costa-Gavras mit seinen Politthrillern «Z» (1969), «L'aveu»

(1970), «Etat de siège» (1973), «Section spéciale» (1975), «Missing» (1981), «Hannah K.» (1983), «Betrayed» (1988, ZOOM 1/89). Er wurde zu einer Art Prototyp des (politisch) *engagierten* Regisseurs, der sich den Kampf gegen jede antidemokratische, die Menschenrechte brutal verletzende Politik zu eigen machte. Obwohl Costa-Gavras seit etwa zehn Jahren in den USA arbeitet, hat sich seine «Technik», einen brisanten Stoff spannend und populär zu gestalten, nicht wesentlich verändert. Costa-Gavras ist ein Routinier, der nicht nur sein Handwerk perfekt beherrscht, sondern es

auch wirkungsvoll in den Dienst einer «Message» zu stellen versteht.

Mike Laszlo (Armin Mueller-Stahl) war nach dem Zweiten Weltkrieg aus Ungarn in die USA emigriert. Längst ist er amerikanischer Staatsbürger geworden, lebt in seinem Haus in einem Arbeiterviertel von Chicago und hat – früh verwitwet – einen Sohn und eine Tochter allein zu guten Amerikanern erzogen. Mike fühlt sich selbst als hundertprozentiger Amerikaner, und um seine patriotische Gesinnung unter Beweis zu stellen, hat er sich als aktiver Anti-Kommunist betätigt.

Eben hat Mike noch an einem fröhlichen Fest mit Amerikanern ungarischer Abstammung gefeiert und mit seiner Tochter Ann (Jessica Lange) ausgelassen getanzt, da trifft ihn aus heiterem Himmel eine Hiobsbotschaft. Die Staatsanwaltschaft beschuldigt ihn, ein Kriegsverbrecher zu sein, der als Mitglied einer von der deutschen SS organisierten Spezialeinheit gefoltert und gemordet habe. Mike ist fassungslos, er sei doch nur ein einfacher Bauer gewesen und habe in den USA nichts anderes getan, als in einem Stahlwerk zu schuften und seinen Kindern und seinem Enkel Mikey, Anns Sohn, ein liebevoller Vater und Grossvater zu sein. Bei der ungeheuerlichen Anschuldigung müsse es sich um einen Racheakt der Kommunisten handeln, glaubt auch Ann, denn ihr Vater habe einmal durch eine Protestaktion den Auftritt einer kommunistischen Tanzgruppe verhindert. Aber Ungarn hat bereits die Auslieferung von Mike Laszlo beantragt, dem aufgrund von Unterlagen, die bisher bei den Vereinten Nationen unter Verschluss gelegen haben, die Aberkennung seiner US-Staatsbürgerschaft droht.

Tochter Ann, eine erfahrene

und erfolgreiche Anwältin, übernimmt nach einigem Zögern die Verteidigung ihres Vaters. Sie liebt ihren Vater und ist von seiner Unschuld überzeugt. Sie nimmt an, dass es sich um eine Verwechslung oder um eine Verleumdung von kommunistischer Seite handeln müsse. Bei ihren Recherchen, bei denen sie einen Detektiv einsetzt, erfährt sie, dass ihr Vater in Ungarn nicht nur Polizeibeamter war, sondern tatsächlich einer Spezialeinheit angehört hatte. Das Bild ihres Vaters bekommt erste Risse.

In der Gerichtsverhandlung gelingt es ihr, durch geschickte Schachzüge und messerscharfe Argumente die Anklage des Staatsanwalts zu widerlegen und die Glaubwürdigkeit der Zeugen zu erschüttern. Sogar die entscheidenden Aussagen eines todkranken Zeugen, den das Gericht in Budapest aufsucht, kann

ren Beweise für die ungeheuerliche Schuld ihres Vaters versteckt sind. Nun, da sie die *ganze Wahrheit* kennt, steht Ann vor der schwierigsten Entscheidung ihres Lebens.

Verdrängte Schuld

Die Thematik von «Music Box» steht jener von Marcel Ophüls' «Hotel Terminus» nahe. Die USA haben nach dem zweiten Weltkrieg Nazi-Kriegsverbrecher untertauchen lassen und ihnen zu einer neuen Existenz verholfen, um deren Kenntnisse im Kalten Krieg gegen die Kommunisten zu nutzen. Klaus Barbie ist eines der berühmtesten Beispiele. Mike Laszlo könnte einer von ihnen gewesen sein, könnte sich in einem Prozess der Verdrängung ein anderes Ich geschaffen haben, das nicht mehr wahrhaben will und kann, wel-



die brillante Anwältin entkräften. Ann erreicht, dass ihr Vater freigesprochen wird. Aber in Budapest ist sie auch in den Besitz eines Pfandscheines gekommen, mit dem sie, zurück in den USA, eine alte Spieldose (Music Box) auslöst, in der die unwiderlegba-

che Verbrechen es in einer «früheren Existenz» begangen hat. Wie Armin Mueller-Stahl diese Persönlichkeit, die ihre Vergangenheit abgespalten, verdrängt hat, darstellt, ist zunächst irritierend. Sein leises, monotones Sprechen, die verhaltenen Bewe-



Polit-Thriller mit menschlichen Zügen: Armin Mueller-Stahl (links und oben) in «Music Box».

gungen, die kalkuliert wirkenden Ausbrüche haben etwas Manieristisches, Gestelltes. Seine Beherrschtheit und Kühle sind nicht in Einklang zu bringen mit der Wärme, die er gegenüber seiner Tochter und vor allem gegenüber seinem Enkel, der ihn verehrt, zeigt. Aber mit diesen Widersprüchen, Manierismen und Eigenheiten gelingt es Mueller-Stahl (der gleichsam neben seiner Rolle steht), die Persönlichkeit eines gespaltenen Menschen anschaulich zu machen, der nur mühsam das Hervorbrechen seiner schrecklichen Vergangenheit und Schuld unterdrücken kann.

Aber nicht Mike Laszlo und nicht die Verdrängung der Vergangenheit von Kriegsverbrechen stehen im Mittelpunkt von

«Music Box», sondern Ann und ihr Loyalitätskonflikt gegenüber ihrem Vater und ihrer Pflicht als Anwältin zur Wahrheitsfindung. Das eigentliche Drama des Films besteht darin, dass Ann als Tochter den totalen Zusammenbruch ihres Vaterbildes erleiden muss. Schritt um Schritt, Indiz um Indiz wächst die Irritation über ihren Vater und seine dunkle Vergangenheit. Aber noch ist das Bild des liebevollen Vaters, als den sie ihn erfahren hat, und wie ihn nun auch ihr Sohn als Grossvater erlebt, stärker als alle Verdachtsmomente. Aber schliesslich muss sie die grausame Wahrheit akzeptieren, dass ihr geliebter, herzlicher Vater ein Monstrum war, dass er seine Verbrechen verdrängt hat und in einer Lebenslüge lebt, mit deren Hilfe er seine Vergangenheit ausgelöscht hat. Er will und kann sich nicht daran erinnern,

wer er einmal war – und noch immer ist. Diesen Prozess muss Ann leisten, sie muss an die Stelle des Vergessens das Erinnern setzen. Die Erinnerung an das Furchtbare, das ihr Dad, dieser Kriegsverbrecher in der Maske eines Biedermannes, verbrochen hat, zwingt sie zu einer Entscheidung, die dem Vater keine Flucht in die Verdrängung mehr ermöglicht. Er wird für seine Verbrechen büssen müssen.

Im Gegensatz zu Armin Mueller-Stahl identifiziert sich Jessica Lange völlig mit ihrer Rolle. Und es ist vor allem ihr engagiertes, intensives und dennoch psychologisch sehr differenziertes Spiel, das diesen Film auf weite Strecken zu einem packenden Erlebnis werden lässt. ■■■

*Vorspannungaben
siehe Kurzbesprechung 90/66*

La vie et rien d'autre

Das Leben und nichts anderes

Regie: Bertrand Tavernier ■ Frankreich 1989

KARL - EUGEN
HAGMANN

fd. Frankreich 1920. Zwei Jahre nach dem Grauen der Schlachtfelder von Verdun versucht die Nation zu Frieden und Normalität zurückzufinden. Doch die Schatten des Krieges sind omnipräsent, Menschen sind physisch und psychisch verstümmelt, die Suche nach Toten und Vermissten ist längst nicht beendet. Kommandant Dellaplane, der Chef des Büros zur Suche und Identifikation von gefallenen und vermissten Soldaten, gräbt sich mit seiner Truppe durch Berge von Akten, versucht in Krankenhäusern, den psychisch Zerstörten ihre Namen zuzuordnen, konfrontiert Angehörige mit den Utensilien der Gefallenen. Für ihn ist seine Mathematik mit den Zahlen der Vermissten eine Frage der Moral. Es sind Zahlen des Elends, die deutlich über den offiziellen Angaben liegen, doch davon wollen seine Vorgesetzten nichts hören. Sie haben einen anderen Auftrag zu vergeben: Es sollen die Überreste eines unbekanntes Soldaten – ein «Franzose, aber kein Neger» – gesucht werden, der unter dem Pariser Triumphbogen aufgebahrt werden soll.

Dellaplane delegiert den Befehl und macht sich an die Bergung eines Zuges, der im Krieg, beladen mit Munition und Verwundeten, in einem Tunnel verschüttet wurde. Zwei Frauen auf der Suche nach ihren vermissten Männern kreuzen dabei immer wieder seine Wege: Irene, eine standesbewusste Dame aus rei-

chem Hause, und Alice, eine soeben arbeitslos gewordene Lehrerin. Dellaplane fühlt sich zur eleganten Irene hingezogen, lässt ihr immer wieder verhaltene Beweise seiner Aufmerksamkeit zukommen, steigert sich schliesslich in eine fast kindische Form von Eifersucht hinein, ohne dass er seine Zuneigung in Worte fassen könnte.

Irene, der bei ihrer vergeblichen Suche das längst vollzogene Scheitern ihrer Ehe immer deutlicher wird, konfrontiert Dellaplane in einem unerwarteten emotionalen Ausbruch mit ihrer Liebe, die alles verändern könnte. Doch Dellaplane schreckt zurück, Irene reist ab. Erst Jahre später wird er fähig sein, ihr seine Liebe einzugestehen. Gegenüber Irene verheimlicht er auch ein Ergebnis seiner Recherchen: Sie und Alice hatten die ganze Zeit über nach demselben Mann geforscht. Zur patriotischen Zeremonie des Kriegsministers, der den «unbekanntes Soldaten» unter einer Reihe von eingesargten Leichen auswählen lässt, erscheint Dellaplane zum Missfallen seiner Vorgesetzten schliesslich mit leeren Händen.

Die bleibenden Verstümmelungen, die der Krieg anrichtet, und die verschiedenen Versuche, damit umzugehen, werden in «Das Leben und nichts anderes» auf vielfältige Weise sichtbar. Ohne einmal explizit Bilder des Krieges zu zeigen, werden die Folgen eingefangen. Das Schlachtfeld des Krieges spiegelt sich in den desillusionierten Zügen Dellaplanes wider, auf den Gesichtern der Menschen, in ih-

rer Körperhaltung und ihren Gesten. Hier ist eine Menschlichkeit am Werk, die die Figuren auch in ihren Fehlern respektiert.

Im Gegensatz dazu springt Tavernier mit den patriotischen Versuchen der Heldenglorifizierung und den Geschäftemachern gnadenlos um. Das Heldenpathos der Generalität, die Suche nach dem «anonymen Soldaten», die Profitsucht von Kriegsgewinnlern oder die Erbauer von Heldendenkmälern werden mit bitterer Ironie und grimmigem Humor entlarvt. Angesichts von Millionen Toten, die einen Namen hatten, ist die Suche nach einem einzelnen anonymen Toten, der lediglich als patriotisches Symbol dienen soll, eine bittere Farce. Auf den Punkt gebracht wird dies in einer Szene, als ein Bürgermeister die Verschiebung der Dorfgrenze beantragt, da sie im Dorf keinen Gefallenen haben, mit den Toten des neu hinzugewonnenen Bauernhofes jedoch ein Denkmal errichten könnten.

Dellaplane, der sich der Heroisierung und Verniedlichung des Krieges verweigert, entdeckt hingegen unter seinen verschütteten Gefühlen einen Ausweg aus dem verinnerlichten Krieg in der Liebe zu Irene. Philippe Noiret in der Hauptrolle entwickelt in seiner subtilen Darstellung das innere Ringen eines Offiziers um moralische Haltung angesichts der absurden Situation mit derartiger Intensität, dass gegen ihn die ebenfalls ausgezeichnet agierenden Schauspielerinnen Sabine Azéma und Pascale Vignal kaum anspielen können.

Die Entwicklung Dellaplanes korrespondiert mit der Lichtführung des Films. Analog zum Thema entfaltet sich der Film zunächst in stumpfen Blau-, Grau- und Brauntönen, in die zunehmend vereinzelt Farbmomente einfließen, um am



Düstere Schatten des Krieges: Sabine Azéma (rechts) in «La vie et rien d'autre».

Schluss in ein warmes herbstliches Licht aufzubrechen. Hintergründe fließen dabei atmosphärisch und unaufdringlich symbolisch zugleich in die dichte Inszenierung ein, die aus verschiedenen Einzelepisoden einen einheitlichen Entwurf herauskristallisiert: das Labyrinth der Behörden bei ihrer Sisyphusarbeit, der Tunnel, der mit den verschütteten Gefühlen Dellaplanes korrespondiert, die gigantische Maschinenhalle der Profiteure, in der die Menschen zu austauschbaren kleinen Wesen reduziert werden, die Stangen der Weinberge, die an die zahllosen Kreuze der Kriegsgräber erinnern. In meisterhafter Regie und formaler Geschlossenheit wird «Das Leben und nichts anderes» zu einem verhaltenen Misereor,

das am Ende fast unmerklich den Anfang einer leisen Hymne an das Leben intoniert. In Umkehrung zu Eugene O'Neills Theaterstück «A Long Day's Journey into the Night» entwickelt Tavernier in einem intellektuell geschliffenen und in seiner ethischen Haltung unmissverständlichen Meisterwerk die Reise einer langen Nacht in den Tag. **III**

*Vorspannangaben
siehe Kurzbesprechung 90/75*

KURZ NOTIERT

Der 27. Mai ist Mediensonntag

Der diesjährige Welttag der sozialen Kommunikationsmittel («Mediensonntag») findet am 27. Mai statt, und nicht, wie irrtümlich in der «Agenda» von

ZOOM 5/90 gemeldet, am 6. Mai. Thema des Mediensonntags sind neue Informationstechniken: Wie verändern Computer, wie verändern Neue Medien Beziehungen, Gesellschaftsstrukturen und Weltbilder? Und: Wie sinnvoll ist die Verwendung neuer Informationstechnologien im Dienste der christlichen Verkündigung?

Zuviel der Ehre ...

Bei der Kurzbesprechung des Films «Why Me» in ZOOM 5/90 fehlt die fortlaufende Numerierung (es handelt sich um die Kurzbesprechung 90/76). Dafür haben sich durch ein technisches Versehen zwei Sternchen mit in den Text gemogelt, die den Film als «empfehlenswert» auszeichnen – jedoch nicht wirklich dahin gehören. Wir bitten um Entschuldigung!