

**Zeitschrift:** Zoom : Zeitschrift für Film  
**Band:** 45 (1993)  
**Heft:** 10

**Artikel:** Hollywood und der Rest der Welt  
**Autor:** Ulrich, Franz  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-931915>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

**Download PDF:** 17.11.2024

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

# Hollywood und der Rest der Welt

Die 50. Ausgabe des Filmfestivals von Venedig zwischen Jubiläum, Spatzwang und der Konkurrenz Hollywoods mit dem Filmschaffen der übrigen Welt.

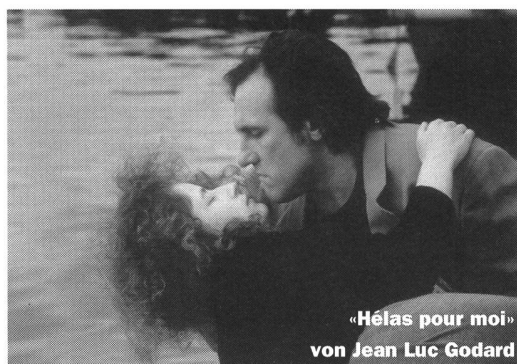
Franz Ulrich

Die *Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica*, die erstmals 1932 als Bestandteil der Biennale von Venedig stattgefunden hatte, wurde 1934 als selbständige jährliche Veranstaltung abgetrennt. Da sie während des Krieges und anfangs der siebziger Jahre ausfiel, ist die Mostra erst heuer zu ihrer 50. Ausgabe gekommen. Dieses Jubiläum wurde aber nicht etwa mit Glanz und Gloria gefeiert, es herrschte auf dem Lido, vor allem im Zusammenhang mit den Polit- und Finanzskandalen, eher eine Krisenstimmung mit gedämpftem Optimismus. Es gab keine Festlichkeiten in grossem Stil, allenorts war der Zwang zum Sparen zu spüren, standen dem Festival doch vom letztjährigen Budget von fünf Milliarden Lire fast ein Drittel weniger zur Verfügung.

Der quicklebendig Gillo Pontecorvo mit der Aura eines sympathischen Chaoten, zum zweitenmal – und falls die Gerüchte stimmen auch schon zum letzten Mal – Interims-Direktor, suchte die Attraktivität des Festivals, mit beachtlichem Erfolg übrigens, zu erhöhen, indem er die Amerikaner hofierte und sie für publikumswirksame Premieren auf den Lido holte. So standen beispielsweise ausserhalb des Wettbewerbs ein ganzes Dutzend amerikanischer Produktionen auf dem Programm: Woody Allens «Manhattan Murder Mystery», Andrew Davis' «The Fugitive» (mit Harrison Ford; Kritik in dieser Nummer S. 30), Robert De Niros erste Regiearbeit «A Bronx Tale», Brian Gibsons «Tina - What's Love Got to Do with It» (siehe Kurzbesprechung in der September-Nummer), Jennifer Lynchs (Tochter von David Lynch) «Boxing He-

lena», Wolfgang Petersens «In the Line of Fire» (mit Clint Eastwood), Ivan Reitmans «Dave» (siehe Kurzbesprechung in der September-Nummer), Martin Scorseses «The Age of Innocence» (siehe in dieser Nummer S. 23), Dominic Senas «Kalifornia», Steven Spielbergs «Jurassic Park» (ZOOM 9/93), Mario Van Peebles «Posse, The Revenge of Jessie Lee» und Steven Zaillians «The Searching of Bobby Fischer». Diese massive Präsenz von «Hollywood» – es kamen dazu ja noch die Wettbewerbsbeiträge «Short Cuts» von Robert Altman, «Snake Eyes» von Abel Ferrara und – sehr enttäuschend – «Even Cowgirls Get the Blues» (siehe in dieser Nummer S. 24) von Gus Van Sant - ist für die Mostra, die, im Gegensatz zu Cannes, ein Forum nicht für den Filmkommerz, sondern für die Filmkunst sein will, nicht selbstverständlich und provozierte denn auch hämische bis sarkastisch-giftige Kommentare. Doch hat das Rezept von Pontecorvo, einen Ausgleich herzustellen zwischen «Hollywood» und dem Filmschaffen der übrigen Welt, durchaus eine Chance, umso mehr als auch die USA nicht nur Kommerz, sondern auch Kunst produzieren, wie gerade auch diese Mostra eindrücklich gezeigt hat.

Von den etwa 200 an der Mostra präsentierten Filmen können hier nur einige wenige - stellvertretend für andere - herausgegriffen werden. Das düstere und kalte Klima, das heuer auf dem Lido meistens



«Hélas pour moi»  
von Jean Luc Godard

herrschte, prägte auch die Mehrzahl der Wettbewerbsbeiträge. Geradezu paradigmatisch für die in mehreren Filmen behandelten Themen wie Inzest, Vergewaltigung, unterschwellige Gewalt und Unterdrückung war Aline Issermanns Film «L'ombre du doute»: Als die zwölfjährige Alexandrine (Sandrine Blancke) vom sexuellen Missbrauch durch ihren Vater (Alain Bashung) zu reden beginnt, geraten nicht nur die Eltern, sondern auch Lehrer, Polizei- und Justizbeamte in «Panik». Wem sollen sie glauben – der pubertierenden Jugendlichen oder dem ehrenwerten, kultivierten Vater? Es gibt keine Beweise, niemand will etwas bemerkt haben, nicht einmal die Mutter. Ebenso nüchtern wie diskret analysiert Issermanns auf umfangreiche Recherchen abgestützter Film die psychischen und physischen Belastungen, denen Alexandrine ausgesetzt ist: Sie liebt ihren Vater ebenso wie Mutter und Brüderchen, sie ist abhängig, sie fühlt sich «schuldige» und verantwortlich, wenn sie als Lügnerin hingestellt und beschuldigt wird, die Familie zu zerstören. Sie kann diese ungeheure Belastung nur durchhalten, weil sie von einer

Lehrerin und Sozialhelfern unterstützt wird. Mag auch die Symbolik (Vater als bedrohlicher Adler) manchmal allzu aufdringlich, die Charakterisierung der Personen zu eindimensional ausfallen, so kann dieser Film doch einen wichtigen Aufklärungsbeitrag zum Problem des sexuellen Kindesmissbrauchs in der Familie leisten, nicht zuletzt indem er betroffene Jugendliche ermutigt, ihre Not anderen zu offenbaren. Wie wichtig das ist, zeigt das erschreckende Ergebnis der Nachforschungen von Aline Issermann: Von fünfzig Inzestfällen werden nur zwei der Justiz bekannt.

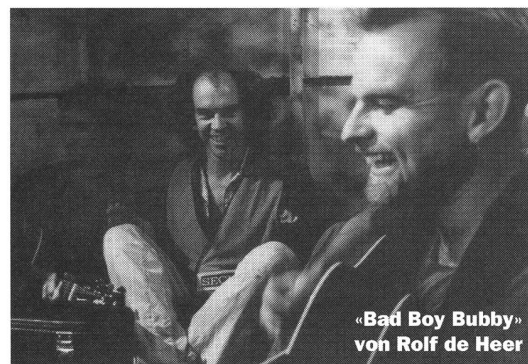
Die grauenhafte Vergewaltigung einer Zirkusreiterin durch drei junge Männer nimmt Carlos Saura in *«Dispara!»* zum Anlass, die latente Gewalt in der Gesellschaft darzustellen. Die junge Frau, durch den scheusslichen Gewaltakt psychisch und physisch zutiefst verletzt, nimmt wie in Trance die Rache selbst in die Hand, erschießt zuerst die drei Täter, dann zwei Polizisten, als sie auf ihrer ziellosen Flucht von diesen kontrolliert wird, und erliegt schliesslich, von einer ganzen Polizeiarmerie umstellt, an den bei der Vergewaltigung erlittenen Verletzungen. Die zögerliche Liebe eines Journalisten kann das Verhängnis, das schicksalhaft seinen Lauf nimmt, auch nicht aufhalten. Sauras Film berührt, abgesehen von wenigen Sequenzen mit starker Stimmung, etwa wenn die Frau nach dem Racheakt gleichsam in die Wüste, in ein Niemandsland fährt, nur wenig, da er die Vergewaltigung in eine altmodische Rache Geschichte münden lässt, und weder Ursachen noch Hintergrund des Verhaltens der Männer noch des Journalisten oder der «Gesellschaft» wirklich plausibel zu machen vermag.

Auch am Beginn von *«Aqui na terra»* des Portugiesen João Botelho steht eine Vergewaltigung. Der Täter wird beim Gewaltakt von Antonio, dem Geliebten der Frau, Cecilia, mit einem Stein erschlagen. Das junge Liebespaar, Bauernkinder aus dem armen Norden Portugals, wird durch die wirtschaftliche Not getrennt. Als Antonio zurückkehren kann, hat Cecilia das Kind des Vergewaltigers geboren. Anto-

nio anerkennt es als seines und setzt mit diesem Bekenntnis zum Leben den Fluch der bösen Tat ausser Kraft. Eine ähnliche «Gnade» zur Umkehr erfährt auch der Manager Miguel, der nach dem Tod seines Vaters in eine tiefe Lebenskrise stürzt, in der Ehe, Beruf und Ansehen ins Wanken geraten. Beide Geschichten sind in diesem «traurigen Film über das Glück» (Botelho) kontrapunktisch verzahnt und behandeln mit philosophischem Anspruch den Weg dreier Menschen vom Tod zum Leben.

Einen ähnlichen Weg geht auch Bubby (Nick Hope), der «Held» des australisch-italienischen Beitrags *«Bad Boy Bubby»* des Niederländers Rolf de Heer. Von einer monströsen Mutter während dreissig Jahren in einem Keller eingesperrt und als Sexobjekt missbraucht, ist Bubby ohne jeden Kontakt mit der Aussenwelt aufgewachsen. Seine Verhaltensweisen bestehen in der Nachahmung der Mutter, die ihn durch die ständige Drohung mit dem an der Wand hängenden Kruzifix in Furcht und Abhängigkeit hält: «Gott sieht alles!» Aus einer Art Eifersucht auf seinen nach vielen Jahren wieder aufgetauchten Vater erstickt er die Eltern mit einem Platiksack und gelangt dank dieser «Befreiung» endlich auf die Welt, die sich noch um einiges irrer erweist als der «kindliche» Bubby. Im Kontakt mit der Gesellschaft und ihren Vertretern entlarvt er nicht nur deren Schwächen und Obsessionen, er entdeckt auch Verantwortung und Liebe, wird paradoxerweise zum Idol einer Rockband und gründet schliesslich – nachdem er auch seine Freundin von ihren hasserfüllten Eltern und deren unmenschlichem Gott «befreit» hat – eine glückliche Familienidylle. Dieser barocke, wüste und stellenweise schockierende Film hält unserer Zeit durch das Verhalten eines «Unschuldigen» einen Zerrspiegel vor, er stellt die angstmachenden, menschenverachtenden Aspekte totalitären (fundamentalisti-

schen) Glaubens bloss, plädiert für die Rechte der Kinder, Behinderten und Schwachen. Das provozierende, mit Motiven aus den Ödipus-, Parzival- und Kaspar-Hauser-Geschichten alimentierte Werk voller grausamer und zärtlicher Begebnisse erzählt die Geschichte einer Menschwerdung, in der sich das verlassenste, einsamste Wesen zu einem mitfühlenden, glücksfähigen Mitmenschen entwickelt.



War *«Bad Boy Bubby»* die eigentliche Entdeckung des Festivals, so haben Altmeister wie Robert Altman, Jean-Luc Godard und Krzysztof Kieslowski eigentlich nur das gebracht, was von ihnen zu erwarten war – allerdings auf hohem, anspruchsvollem Niveau. Von ungebrochener Vitalität und Schaffenskraft zeugt der über dreistündige *«Short Cuts»*, in dem Altman mittels ausgeklügelter, virtuoser Montage und in dem ihm eigenen, lockere Improvisation suggerierenden Stil das Leben und Treiben einer Anzahl höchst unterschiedlicher Grossstädter während vier Tagen im heutigen Kalifornien schildert. Wer kennt nicht das irritierende Gefühl gleichzeitiger Faszination und Abstossung, wenn man im Zoo seine nächsten Verwandten, die Menschenaffen, und ihr Treiben beobachtet? In einer ähnlichen Situation befindet man sich in Altman's Film: Was diese Menschen auf der Leinwand an- und umtreibt, erscheint einem gleichzeitig vertraut und fremd und darum so faszinierend, dass man überhaupt nicht mehr wegschauen kann. Es wird gestorben, getötet und geliebt, gelogen und betrogen, das Herumwuseln der Figuren ►

hat gleichzeitig etwas Groteskes und Verzweifertes, ja Apokalyptisches – man erwartet fast, dass diese Welt voller Gemeinheiten und Unzulänglichkeiten wie weiland Sodom und Gomorrha von der Bildfläche verschwindet – aber das Erdbeben am Schluss zeitigt keine grosse Wirkung... (siehe in dieser Nummer auch S. 24)

In «Trois couleurs, bleu», dem ersten Teil von Krzysztof Kieslowskis Trilogie über die «Schlagworte» der Französischen Revolution (Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit), geht es um die Freiheit. Julie (grossartig gespielt von Juliette Binoche) verliert bei einem Autounfall ihr Töchterchen und ihren Mann, einen berühmten Komponisten, der an einer Europahymne arbeitet. Sie bricht alle Kontakte ab, trennt sich von ihrem Bessitz, zieht sich ganz auf sich selbst zurück und versucht – nachdem sie alle Brücken zu ihrem bisherigen Dasein abgebrochen hat – ein neues Leben. Es zeigt sich jedoch, dass dies nicht möglich ist, dass sie das Engagement für andere braucht (sie eilt einer Prostituierten zu Hilfe, sie überschreibt ihr Haus dem ungeborenen Kind, das die Geliebte ihres Mannes, von der Julie nichts wusste, erwartet) und akzeptiert schliesslich die Liebe eines Mitarbeiters ihres Mannes, mit dem zusammen sie die Hymne auf einen Paulus-Text über die Liebe (1 Kor 13,1-13) vollendet. Kieslowskis Werk ist ein symbolistisches Rätselspiel über die Farbe Blau, über Freiheit und Bindung und ein Plädoyer für die Einigung Europas im Zeichen seiner kulturellen und spirituellen Vielfalt. Es beeindruckt durch eine zuweilen atemberaubende Bild- und Tonkraft.

Auch Godards «Hélas pour moi» ist ein rabulistisches Rätselspiel aus Bildern, Stimmen, Fragmenten und Zitaten, wie man es von diesem Meister des Eklektizismus inzwischen gewohnt ist. An den Gestaden des Genfersees betreibt dieses *enfant terrible* des Kinos *God-Art*, so etwas wie eine melancholische, phantastische Theologie, wobei die Bilder mit den Worten – und umgekehrt – regelrecht versteckt spielen, Hauptdarsteller De-par-Dieu als Donna-dieu auf die Erde herab-

steigt und mit einem Engel (Geist Gottes?), der in ihn eingeht, die Menschen heimsucht. Immer wieder gepackt von der Intensität und Schönheit einzelner Bild- und Tonsequenzen, bringt man die einzelnen Teile im Kopf nicht zusammen, entdeckt aber vielleicht das eine oder andere Leitmotiv – Gott, Genesis, Dreifaltigkeit, Jugoslawien... Godard scheint sich – unter anderem – zu fragen: Gibt es in den Geschehnissen dieser Welt Dauer, sogar Ewigkeit? Gibt es Übernatürliches, Spirituelles in der Alltagsrealität? Wie kann Unsichtbares sichtbar gemacht werden? Wie kann man in Bildern zeigen, was kein Bild zu zeigen vermag? Fürwahr ein schwieriger und verwirrender, aber auch anregender Film.

Es lassen sich noch eine ganze Reihe weiterer bemerkenswerter Filme anführen, die mit wachem Gespür für die «Befindlichkeit» unserer Zeit aktuelle Themen und Fragen aufgreifen. Etwa das Problem der multikulturellen Gesellschaft durch Silvio Soldinis «*Un'anima divisa in due*» (Italien/Schweiz/Frankreich) anhand einer Liebesgeschichte zwischen einem Italiener und einer Zigeunerin. Oder die Auswirkungen der zerfallenden Sowjetunion auf das Leben der Menschen in den Gliedstaaten in Bachtijar Chudojnasarows «*Kosch ba kosch*» (Tadschikistan/Schweiz) anhand einer Liebesgeschichte zwischen Mira, die beim Spiel von ihrem Vater eingesetzt und verloren wird, und Daler, der zur Hauptsache in einer Luftseilbahn lebt, auf dem Hintergrund des Bürgerkrieges in Duschanbe, der für viele Menschen Unsicherheit und Entwurzelung gebracht hat. Oder die bäuerliche Gesellschaft Chinas, die allen ökonomischen und kulturellen Revolutionen zu widerstehen schein, in Liu Miao Miaos «*Za zui zi*» (Volksrepublik China), gesehen mit den Augen eines vorwitzig-vorlauten Buben. Und ganz abgesehen von der Vielfalt der Formen und Themen dieser Werke ist bemerkenswert, dass ein be-

trächtlicher Teil von ihnen mit Schweizer Beteiligung entstanden ist.

Zu erwähnen sind schliesslich noch zwei sozusagen grüne Filme von zwei «Altmeistern» des europäischen Films: Mit der Verfilmung einer Erzählung von Dino Buzzati, «*Il segreto del Bosco Vecchio*» (Italien) erteilt Ermanno Olmi eine märchenhafte, subtile Lektion in Respekt gegenüber der Umwelt. Den vielleicht gelöstesten, heitersten und listigsten Film



des Festivals, gezeigt in einem Nebenprogramm, aber lieferte Eric Rohmer mit «*L'arbre, le maire et la médiathèque*», eine mit kleinem Budget in kürzester Zeit im 16 mm-Format gedrehte französisch-italienische Produktion. In einem bäuerlichen Dorf der Vendée will der Bürgermeister zum Wohl der Einwohner und des Fremdenverkehrs auf einer Wiese mitten im Dorf ein Kulturzentrum mit einer Mediathek errichten. Der linke Lehrer ist dagegen. Eine Journalistin und eine Schriftstellerin schalten sich ein, es wird endlos debattiert, berichtet, kommentiert und intrigiert. Den gesunden Menschenverstand beweist schliesslich das Töchterchen des Lehrers, das den Bürgermeister in Grund und Boden redet und die vernünftigste, der Dorfgemeinschaft am besten dienende Lösung findet. Rohmers Film ist weit mehr als eine ironisch-sarkastische Persiflage auf die Politikerkaste, weil es ihm gelungen ist, leichthändig, aber keineswegs oberflächlich so gewichtige Themen wie die Gegensätze von Stadt und Land, Alltagsleben und Kultur, Moderne und Tradition, Region und Europa unter einen Hut zu bringen. ■