

Kritik

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Zoom : Zeitschrift für Film**

Band (Jahr): **48 (1996)**

Heft 3

PDF erstellt am: **11.09.2024**

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.

Casino

Regie: Martin Scorsese
USA 1995

Dominik Slappnig

Mit einer weit ausholenden Geste wirft Ginger McKenna (Sharon Stone) ein Vermögen von soeben gewonnenen Chips unter die Leute. Das Bild gefriert, und eine Fahrt setzt ein auf Casinoboss Sam Rothstein (Robert De Niro), der die ganze Szene beobachtet. Im Off sagt seine Stimme: «I fell in love right away», dazu sind die Rolling Stones zu hören mit ihrem Song «Heart of Stone».

Nach zwanzig Minuten hat der Film ausgelegt, was er die nächsten 160 Minuten brillant variieren wird: Wie die Mafia Las Vegas kontrolliert und schliesslich wieder verliert, wie der von ihnen eingesetzte Boss das Herz und das Vertrauen einer Frau zu gewinnen versucht und dabei auf der ganzen Linie scheitert, und wie diese Frau, gespielt von Sharon Stone in ihrer ersten grossen Rolle als Schauspielerin, langsam vor die Hunde geht.

Die Geschichte von «Casino» stützt sich auf drei zentrale Figuren: Sam Rothstein, einen Top-Spieler, der von der Kansas-City-Mafia eingesetzt wird, um die vier grössten Casinos in Las Vegas zu führen, der jedes kleine Detail in seinen Casinos, bis hin zur Anzahl der Blaubeeren im *muffin* kontrolliert; Nicky Santoro (Joe Pesci), Sams impulsiven Freund, der sich gegen die Richtlinien der Mafiabosse wendet und Raub und Verbrechen nach Las Vegas bringt; sowie Ginger, eine Ex-Hure und Spielerin, die Sam seines Geldes wegen heiratet.

Der erste Teil des Films hat über weite Teile fast dokumentarischen

Charakter. Scorsese zeigt, kommentiert durch die *overvoice*-Stimmen von Sam und Nicky, wie in den siebziger Jahren in Las Vegas der Mob die Casinos führt. In einer Steadycam-Einstellung beispielsweise, wie das für die Mafia abgeschöpfte Geld von einem Kurier im Zählraum des Casinos geholt und zu den Bossen nach Kansas City gebracht wird. Oder er zeigt durch Kameraschwenks die Hierarchie

Kasse, die Politiker, die Dealer bis hinunter zum Parkwächter des Casinos.

Auf dieser soliden Doku-Basis baut Scorsese seinen Film. Und auf einem Drehbuch, das er zusammen mit Nicholas Pileggi geschrieben hat. Pileggi, der schon die Vorlage zu «GoodFellas» (1990) geliefert hat, recherchierte fünf Jahre in der Sache «Casino» für ein Buch. Darin erzählt er die wahre Geschichte

von Frank «Lefty» Rosenthal, seinen Aufstieg und seinen Fall als Casinoboss und Mafioso in Las Vegas. Im Gegensatz zum Film konzentriert sich das Buch ausführlicher auf Rosenthals Kindheit und auf seinen langen Weg nach ganz oben.

Im Film ist er dort nach 45 Minuten. Schlüsselsequenz: Sam bittet Ginger um ihre Hand. Diese erwidert, dass sie ihn nicht liebt. Doch Sam hört nicht darauf. Er meint, dass die Liebe wachsen könne. Sollte es nicht klappen zwischen ihnen, garantiert er Ginger, dass sie finanziell für den Rest ihres Lebens gesorgt habe. Nächste Szene: Hochzeit. Hunderte von einflussreichen Leuten sind eingeladen, es wird getanzt und gegessen. In der Mitte thront eine riesige Hochzeitstorte. Doch über dem Anlass schwebt das Unheil.



Sharon Stone

der Casinoverantwortlichen, die alle einander auf die Finger schauen, so dass keiner keinen hintergehen kann. Oder in einer schnellen Abfolge von Szenen die Tricks der professionellen Spieler, die versuchen ein Casino auszunehmen, und was auf sie wartet, wenn sie dabei erwischt werden. Und immer wieder der Fluss des Geldes, vom Kartenspieltisch über die

Im Off hört man die Stimme des Zuhälters Lester Diamond (James Woods), der über Telefon zur heulenden Ginger spricht. Er sagt ihr, dass er sich noch an Gingers erste unbeholfene Küsse erinnern könne als sie vierzehn war. Sam kommt herein. Er hört sie sprechen, er sieht, dass sie weint und merkt, dass sie schon betrunken ist. Ginger erblickt ihn



Robert De Niro

und hängt auf. Sam sagt ihr, sie solle nicht so viel trinken, und er befiehlt ihr, mit der Heirat ihr vergangenes Leben endgültig zu vergessen. Zusammen gehen sie zurück zur Hochzeitsgesellschaft.

Die Sequenz legt bereits das Scheitern der Beziehung von Sam und Ginger an. Lester liess Ginger während mehr als 20 Jahren alles durch. Bei ihm konnte sie

trinken, koksen, sich andere Männer nehmen. Das alles spielte für Lester keine Rolle. Was einzig zählte, war das Geld, das Ginger ihm am Ende des Tages ablieferte. Und doch liebte sie ihn. Bei Sam ist es umgekehrt: Er verabscheut ihr Trinken, er stellt Regeln auf, an die sie sich halten muss, und er will ihr vertrauen können. Dafür gibt *er* ihr Geld. Doch

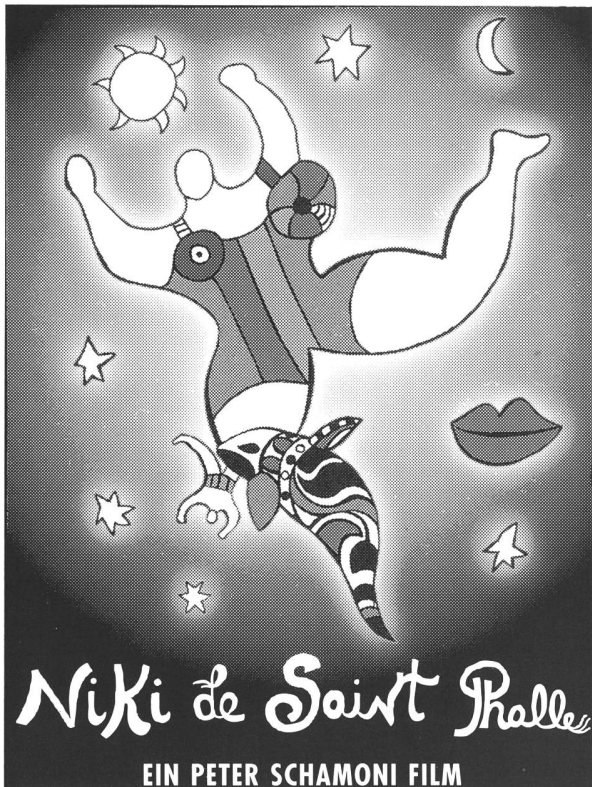
«Geld zählt nichts ohne Vertrauen», sagt er. Um ihr das und seine Liebe zu beweisen, gibt Sam zwei Millionen Dollar in den Safe einer Bank, zu der nur sie den Schlüssel hat.

«Casino» ist ein Film über Geld und Liebe. Fatalerweise miteinander vertrackt, hört das Geld auf zu fließen, wenn die Liebe sich in Hass verwandelt. Ginger wird Sam im zweiten Teil des Films grauenhaft verraten. Sam wird alles verlieren, auch seinen besten Freund Nicky. Und es ist seine Schuld. Hätte er auf Ginger gehört, als sie ihm sagte, dass sie ihn nicht liebt. Und hätte er Ginger das versprochene Geld überlassen, mit dem sie für den Rest des Lebens ausgesorgt gehabt hätte.

Sam war sein Leben lang ein erfolgreicher Spieler. Er wusste, wann er auf welches Pferd, auf welches Team setzen musste, um zu gewinnen. Er hatte diesen Instinkt, kleine Hinweise richtig zu deuten. Hinweise, die ein Spieler erkennen muss, will er gewinnen. Im Spiel hat Sam alle geschlagen. Im Leben hat Sam die kleinen Hinweise nicht ernst genommen und verloren. ■

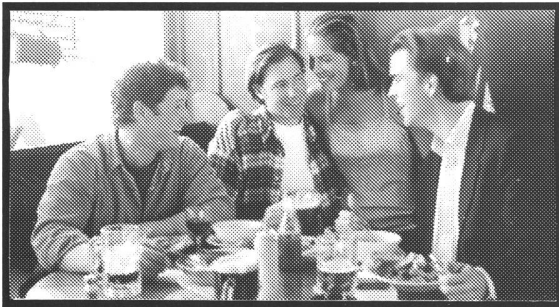


Robert De Niro, Sharon Stone



Niki de Saint Phalle -
wie man sie bisher nicht kannte.
Ab 15. März im Kino

Bester Film, Sundance 1995



the
**BROTHERS
MCMULLEN**

Eine romantische Komödie von Edward Burns

«Ein unwiderstehlich charmantes Debut!» ROLLING STONE

«Extrem lustig! Man braucht nicht 50 Millionen \$, um einen
Film zu machen, der das Publikum begeistert.» NEWSWEEK

Als Vorfilm:

DER ASTRONAUT

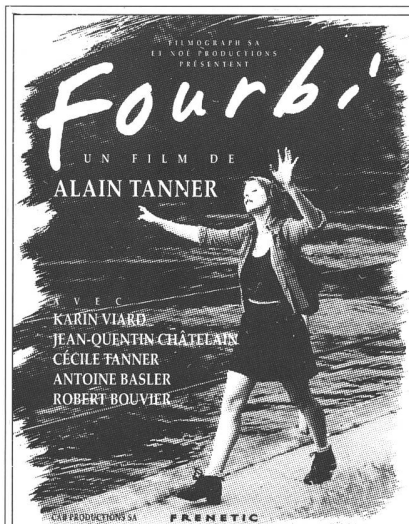
von Pierre Menzel, Schweiz 1995
mit Matthias Habich

Ab 15. März im Kino

back again!



Der schrullige Wallace und
sein cleverer Hund Gromit
in ihrem neuen Abenteuer!
Dazu weitere Highlights
britischer Animationskunst.
Jetzt im Kino



Mit FOURBI nimmt Alain Tanner
die Figuren aus seinem 1971
gedrehten Film „La Salamandre“
wieder auf und erzählt mit Witz
und Ironie eine stimmige Ge-
schichte über die Befindlichkeit
in den 90er Jahren.

Ab 8. März im Kino

Broken Silence

Regie: Wolfgang Panzer
Schweiz 1995

Judith Waldner

Ganze 25 Jahre hat Fried Adelphi (Martin Huber) nicht gesprochen. Als Kartäusermönch in einem Schweizer Kloster hat er sich verpflichtet, sein Leben in Schweigsamkeit zu verbringen. Nun will der Mann in einer Kirche in New York eine Beichte ablegen.

Father Mulligan (Michael Moriarty) ist gar nicht begeistert über die Ankunft des Beichtwilligen. Doch er beginnt zuzuhören – und sein Widerwille wandelt sich bald in Interesse. Der Bericht des Mönchs geht ihm – und dem Kinopublikum – zu Herzen, zwischen den beiden Männern im Beichtstuhl entwickelt sich langsam ein Gespräch. In dessen Verlauf wird die abenteuerliche Geschichte, die Fried Adelphi erlebt hat, in Rückblenden erzählt, die den Hauptteil des Films ausmachen.

Da der Pachtvertrag fürs Kloster beinahe abgelaufen ist, wird Fried Adelphi von seinen Mitbrüdern beauftragt, die nötige Unterschrift für dessen Verlängerung bei der in Indonesien weilenden Besitzerin zu besorgen. Er macht sich Richtung Jakarta auf, wird aber von so starker Flugangst befallen, dass er in New Dehli beschliesst, nicht weiterzufliegen. Dort entdeckt er, dass ihm seine Kreditkarte und sein Geld abhandengekommen sind. Hoch über den Wolken war ihm seine Geldbörse zu Boden gefallen, und seine Sitznachbarin Ashaela (Ameenah Kaplan) hatte sie heimlich an sich genommen. Die junge Afroamerikanerin trifft den Mönch auf dem Flughafen per Zufall wieder und lädt den Bestohlenen – einerseits aus schlechtem Gewissen, andererseits aus Faszination – ein, mit ihr Richtung Stadt zu fahren. Die zwei bleiben zusammen, reisen mit allen möglichen Verkehrsmitteln quer durch Indien, Richtung Indonesien. Zwischen der kranken Frau und dem schüchternen Eremiten entwickelt sich langsam eine Beziehung.

«Broken Silence», ausgezeichnet mit dem La Sarraz-Preis, ist Wolfgang Panzers zweiter Spielfilm. Er hat bei vielen Fernsehproduktionen Regie geführt, so bei zwanzig Folgen von «Die Direktorin».



In der gleichen Serie hat auch einer der Hauptdarsteller von «Broken Silence» gespielt: Der versierte Theaterschauspieler Martin Huber war Thomas Hug. Nun gibt er den Mönch, der sich sozusagen auf von der Obrigkeit verordnete Abwege begibt, glaubwürdig und eindringlich. Famos auch Michael Moriarty, der eine lange und erfolgreiche Film-, Fernseh- und Theaterlaufbahn hinter sich hat, als Father Mulligan.

«Unsere Probleme beginnen damit, dass wir nicht zuhause bleiben». Dieses von Blaise Pascal stammende Zitat stellt Wolfgang Panzer an den Anfang seines Films. Natürlich läuft auf der Reise nicht alles rund, doch Turbulenzen ergeben sich nicht durch lauende Tropenkrankheits-Viren, giftige Skorpione, böse Buben oder was man sich sonst an eine Reise begleitenden Schrecken ausmalen könnte: Die Schwierigkeiten finden sozusagen «im Inneren» statt, muss sich doch Fried Adelphi in für ihn völlig neuen Situationen zurechtfinden. Anders als im letztjährigen Kinoerfolg «Priest» von Antonia Bird gerät der Mönch – abgesehen davon, dass es in Panzers Film nicht um eine verbotene Liebe geht – nicht in Konflikt mit einem Umfeld, das ihn nicht versteht und kritisiert. Er setzt sich allein mit dem Erlebten auseinander, beichtet vor der Rückkehr ins Kloster, um Klarheit zu gewinnen. Dass sein Zu-

sammentreffen mit dem ganz «normalen» Leben – nach der Abgeschiedenheit im Kloster – nicht ohne Spuren an ihm vorbeigeht, wird in den Szenen in der Kirche deutlich. Auf der Reise selber schafft es der Weltfremde, der streckenweise wie eine Art glücklicher, reiner Tor wirkt, Situationen und Menschen ruhig und ohne Vorurteile zu begegnen.

«Broken Silence» ist, obwohl existentielle und religiöse Fragen angesprochen werden, kein explizit religiös zu nennender Film, will heissen: Es geht weniger um eine Auseinandersetzung mit kirchlichen Dogmen als um spirituelle Dimensionen des Alltags. Kurze Szenen aus dem Kloster am Anfang und am Schluss sowie die Sequenzen in der Kirche in New York wurden auf 35mm gedreht. Die ganze Reise hat Wolfgang Panzer auf Video Hi-8 aufgenommen und später umkopiert. So sind die Bilder alles andere als technisch perfekt, doch war es dem Regisseur mit der kleinen Ausrüstung, einer Mini-Crew und einem bloss fragmentarischen Drehbuch möglich, spontane, lebendige, wirklichkeitsnahe Szenen aufzunehmen. Fehlt es dem Film streckenweise auch an einer tieferen Auslotung seiner Themen – «Broken Silence», mit einem für einen abendfüllenden Spielfilm kleinen Budget von 470'000 Franken realisiert, ist ein kleines Bijou, stimmig erzählt, glaubwürdig, berührend in seiner Einfachheit. ■

Fourbi

Regie: Alain Tanner
Schweiz/Frankreich 1996

Alexander J. Seiler

Rosemonde (Karin Viard), ist um die 30, jobt als Serviererin in einem Genfer Bistrot und lebt mit ihrem Freund Pierrot in einer karg möblierten und etwas vergammelten, aber hellen und erstaunlich geräumigen Altwohnung. Ihre Leidenschaft sind schöne Schuhe, ihr Zeitvertreib, wenn sie sich langweilt, *la bouffe*, das Fressen. Vor acht Jahren hat sie einen Mann mit einer Schere erstochen – nach ihrer Darstellung in Notwehr, weil er sie vergewaltigen wollte. Es gab keine Zeugen, und das Verfahren wurde eingestellt. Aber nun ist Kevin (Robert Bouvier), Jungmanager bei der Firma *Communications 2000*, auf die alte Sache gestossen, hat sie einem privaten Fernsehsender als Stoff für den Pilotfilm einer neuen, von der Hundefuttermarke *Doggy Bag* gesponserten Filmserie «Wahre Geschichten» vorgeschlagen und Rosemonde auch gleich einen Vorschuss von 10'000 Franken vermittelt, den diese umgehend in einen Spanientrip und ein halbes Dutzend Paar neuer Schuhe investiert. Der brotlose Schriftsteller Paul (Jean-Quentin Châtelain), auch er um die 30, soll zu dem Film das Drehbuch schreiben, «streng nach den Tatsachen», und auch er kassiert einen Vorschuss von 10'000 Franken und macht sich an die Arbeit, die erst einmal darin besteht, sich von der aus Spanien zurückgekehrten Rosemonde «ihr Leben erzählen», d.h. aufs Tonband sprechen zu lassen. Und weil Rosemonde inzwischen kalte Füsse bekommen hat und findet, ihre wahre Geschichte sei ihre Privatsache und Paul möge doch einfach eine erfinden, heuert der clevere Kevin mit einem weiteren Check von 10'000 Franken auch noch die Schauspielerinnen Marie (Cécile Tanner) an: Um in dem Film die Hauptrolle, eben Rosemonde, spielen zu können, muss sie, das

leuchtet auch Rosemonde ein, Rosemonde und deren Alltag kennenlernen...

In «Fourbi» hat Alain Tanner nicht nur die Hauptfiguren, sondern auch das Hauptmotiv des Films wieder aufgenommen, mit dem er vor 25 Jahren die Welt eroberte. Doch während die Pilatusfrage «Was ist Wahrheit» in «La Salamandre» das zentrale Thema ist, um das sich der Dichter Paul und der Journalist

Karin Viard



Pierre in dialektischem Widerstreit so ehrlich und letzten Endes so erfolglos bemühen wie einst der Fernsehdokumentarist Tanner, ist sie in «Fourbi» nur mehr Folie und dramaturgisches Vehikel. Nicht um die Wahrheit geht es, sondern um die Vermarktung einer Geschichte, die für das Publikum («die Leute»), die sie eigentlich nichts angeht) nur als «wahre» interessant ist. Nicht umsonst hat sich der Journalist Pierre, der die Wahrheit in den «Tatsachen» aufspüren will, in den ganz unintellektuellen Gelegenheitsarbeiter Pierrot verwandelt, dem der plötzliche Rummel um seine Geliebte Rosemonde einfach lästig ist. Oder auch: In dem Schriftsteller Paul, der gleich zu Beginn des Films programmatisch verkündet, der einzige Sinn des Lebens sei das Leben selbst, hat sich der Widerspruch von Dichtung und Wahrheit in ein und derselben Person aufgelöst, dialektisch «aufgehoben».

An die Stelle der Wahrheit, und sei es

auch nur einer möglichen, gleichsam virtuellen, ist der «universelle Betrugszustand» getreten, «in dem wir alle leben» (so Karl Jaspers um 1960) – an die Stelle der Suche nach der Wahrheit die Bemühung (und die Mühe), in diesem Betrugszustand zu überleben, ohne so etwas wie die Wahrhaftigkeit des eigenen Lebens ganz aufzugeben. Die Lebenslage von Rosemonde, Pierrot und Paul ist in

«Fourbi» zugleich komfortabler – äusserlich – und prekärer – innerlich – als um 1971 in «La Salamandre». In einer Gesellschaft, wo es vor allem darum geht, etwas vorzuspiegeln, ein X für ein U auszugeben – was in etwa und nicht erst heute Tanners Definition des Mediums Fernsehen ist –, ist man auch eher bereit, sich selber etwas vorzumachen. Auch Tanner, will mir scheinen, ist als Autor von «Fourbi» gelegentlich nicht gefeit gegen diese Gefahr. Die um-

ständige Geschichte, die sein Szenarist Bernard Comment rund um das Geschäft von *Communications 2000* mit dem amerikanischen Hundefutterfabrikanten gesponnen hat, kommt eher plump als satirisch daher, und auch der Dialog, einst Tanners grosse Kunst, ist in der angestregten Bemühung, das Idiom der Dreissjährigen zu treffen, nicht immer frei von papierenen raschelnden Nebengeräuschen.

Nicht nur die Lebensumstände der Figuren sind in «Fourbi» – so heisst Pierrots Hund, und das bedeutet Krepel, Kram, «Puff» – diffuser, unübersichtlicher als in «La Salamandre», auch die Figuren selber haben weniger Profil, sind widersprüchlicher, gebrochener und zugleich blasser als damals. Es ist, als stünden sie alle ein wenig neben sich – nicht im Brechtschen Sinn verfremdenden Vorzeigens, sondern als wären sie ihrer selbst nie ganz inne geworden. Das mag Tanners Absicht sein: die brüchige Iden-

tität von Menschen ohne gesellschaftliche Funktion am Rand einer Gesellschaft, deren höchster Wert das Funktionieren ist. Aber ich bin nicht sicher, ob es nicht auch das Resultat einer Dramaturgie ist, die den Figuren wenig Zeit für sich und füreinander lässt, weil sie nicht nur immer wieder Zeit braucht für den «medienkritischen» Plot, sondern auch noch für eine gänzlich misslungene Nebenposse: Pierrot, der immer wieder von der Bildfläche verschwindet, weil er im Auftrag eines Garagisten alte Autos für den Export nach Osteuropa über die Grenze nach Deutschland verschiebt, wird «gejagt» von einem «falschen» FBI-Agenten bzw. Amateur-Detektiv, der ihn dafür bezahlt hat, «unterzutauchen». Und Rosemonde wie Paul sind immer wieder damit beschäftigt, medien-, gesellschafts- und zeitkritische Aphorismen von sich zu geben, die man zwar gerne hört, aber fast alle schon mal gehört zu haben meint...

Die stärksten, die eigenständigsten und am unwechselbarsten «Tanner-schen» Momente hat der Film in jenen

Bildern und Sequenzen, die von keiner «dramaturgischen» Funktion belastet und mit keiner verbalen Botschaft beladen sind. Freundschaft, die sich zwischen Rosemonde und Marie jenseits der fiktiven Beziehung zwischen Modell und Darstellerin entspinnt, führt Rosemonde in das Theater, wo Marie mit Kolleginnen und Kollegen «Les femmes savantes» von Molière probiert. Die Welt des klassischen französischen Dramas versucht der Regisseur seinen Darstellern direkt aus dessen Verfass, dem Alexandriner, nahezubringen. Als Marie nun eines Tages bei Rosemonde ihre Rolle übt, beginnen die beiden gemeinsam die Alexandriner als Rap zu rezitieren und geraten zum Rhythmus der klassischen Verse in einen euphorisch beschwingten *Pas-de-deux*, der vom Boden der Wirklichkeit abhebt wie einstmals bei Yves Yersin der Knecht Pipe auf seinem Moped. Und umgekehrt: Rosemonde macht, auf Vorschlag Maries, einen Spaziergang «aufs Land», steht mitten in einem frisch geschnittenen Kornfeld, stösst mit ausgebreiteten

Armen einen langen Schrei aus und wirft sich flach zu Boden, als spürte sie zum erstenmal Erde unter sich. In diesen Momenten gewinnt der Film die unmittelbare Kraft des Widerstands, der wohl immer Alain Tanners eigentliches Lebelement war und der damals in Bulle Ogiers Rosemonde seine erste und wohl bis heute stärkste Verkörperung fand.

Ist es fair, «Fourbi» zu sehen auf dem Hintergrund von «La Salamandre» und daran zu messen? Ich meine, wenn ein Autor wie Tanner so explizit auf ein früheres, noch dazu so berühmtes Werk zurückkommt, wäre es unfair, es nicht zu tun. In einer weiteren Schlüsselszene balanciert Karin Viards Rosemonde auf dem Heimweg durch die nächtlich leere Stadt mitten in einem breiten Boulevard auf der Sicherheitslinie – Fuss vor Fuss. Der Balanceakt seines «Blicks zurück nach vorn» ist Alain Tanner nicht durchwegs gelungen, aber zur Leitlinie seines Werks ist er nach diversen Abwegen und auf dem Weg über «Les hommes du port» (ZOOM 1/96) zurückgekommen. ■

«Den Blick üben für die Wahrnehmung der Welt»

Gespräch mit Alain Tanner.

Franz Ulrich

«*La Salamandre*» (1971) und «*Fourbi*» (1996) haben einen ähnlichen Ausgangspunkt: Es geht um die Realisierung einer Geschichte fürs Fernsehen, was beidemal scheitert. Das Fernsehen dient als eine Art Katalysator in den Beziehungen der Personen. Was hat sich seit 1971 verändert – in der Gesellschaft, bei den Medien, bei Ihnen selber?

Ich selbst habe mich nicht verändert. Der Ausgangspunkt ist tatsächlich der gleiche, aber die Reflexion über das Fernsehen ist nicht das Wesentliche. Meine eigene Arbeit zwingt mich ständig zu überlegen: Wie funktionieren die Bilder, das Kino. Der Film ist wider seinen Willen zu einer «Heirat» mit dem Fernsehen gezwungen.

Den gleichen Ausgangspunkt habe ich unter anderem gewählt, weil ich nicht viel romanhafte Phantasie habe. Ich erfinde nicht gerne Geschichten, es gibt eh schon zu viele. Es genügt mir, mich in der Gesellschaft umzusehen und dabei Lust zu bekommen, Figuren zum Funktionieren zu bringen. Natürlich hat es in den 25 Jahren seit «*La Salamandre*» Änderungen gegeben, etwa in bezug auf die enorm gewachsene Macht der Medien, insbesondere des Fernsehens. Das hat mich veranlasst, auf dieses Thema zurückzukommen. Seit ich 1964 bis 1969 für das Westschweizer Fernsehen gearbeitet habe, hat sich das Fernsehen – unter dem ökonomischen Druck und dem Zwang, Werbung zu verkaufen, und unter der

Konkurrenz zwischen öffentlich-rechtlichen und privaten Sendern – grundlegend verändert. Was wir damals *honnêtement* zu machen versuchten, ist heute eine fast schmutzige Arbeit geworden – Fernsehen für den Abfallkübel, wie etwa France 1 zeigt. Mit diesem Müllfernsehen wird man immer häufiger konfrontiert. Der Privatsender in «*Fourbi*» entspricht durchaus der Realität.

Um den heutigen Verhältnissen zu widerstehen, spielen nicht mehr ideologische Vorstellungen eine Rolle, sondern die Vitalität und Kraft zwischenmenschlicher Beziehungen. Vor allem bei jungen Menschen wie in «*Fourbi*», die alle völlig zufällig zusammenkommen. Durch die Beziehungen von Rosemonde, Paul, ►

Gespräch mit Alain Tanner

► Marie und Pierrot gewinnen alle etwas voneinander, das sie stärker macht. Das ist in etwa der symbolische Aspekt meines Films, sein Leitfadens: die gegenseitige Bereicherung.

Hat Ihre Schwierigkeit, Geschichten zu erfinden, auch etwas mit den Veränderungen zwischen 1971 und 1995 zu tun? Gewiss. Dieses Problem ist akut geworden, als man um die Mitte des Jahrhunderts, nach Auschwitz und Hiroshima, zu merken begann, dass es den Fortschritt nicht mehr gibt. Laut dem Philosophen Baudrillard sind die Fortschrittszenarios durch Katastrophenszenarios ersetzt worden. Zwar gebe es noch kleine wissenschaftliche und technologische Fortschritte, aber mit der Vorstellung, mittels sozialer und politischer Utopien Fortschritte zu erzielen, sei es vorbei. Unter diesen Bedingungen sei es sehr schwierig geworden, Geschichten zu erzählen. Ich teile allerdings die Sicht Baudrillards nicht ganz. Ich hatte schon immer Mühe mit Geschichten, ich bin wirklich kein Geschichtenerzähler. Aber im Film interessieren mich nicht die Geschichten, sondern das, was die Geschichte mir als erstem Zuschauer erzählt, damit ich hinter diese Geschichte, in ihre Lücken und Bruchstellen sehen kann. Darum habe ich eine Geschichte wie «Fourbi» nicht wie meist üblich linear erzählt, sondern völlig aufgesplittert. In den Naht- und Bruchstellen zwischen den Einstellungen und Szenen ereignet sich Wesentliches.

«Fourbi» bedeutet Krempel, Unordnung, Chaos. Bezieht sich diese Unordnung auf die Gesellschaft oder auf die Figuren? Eindeutig auf die Gesellschaft. Am Ende dieses Jahrhunderts wissen wir nicht mehr, was wir denken und an was wir uns halten sollen. Die Ideen der achtziger Jahre von globalem Handel, Wirtschaftsliberalismus und solchem Zeug – das ist der wahre «fourbi». Das rein wirtschaftliche Denken führt die Welt in die Katastrophe. Ich glaube, dass sich das heutige Denken ändern wird. Man muss wieder soziale und andere Utopien finden. Mit

meinem Film will ich sagen: Wenn man schon an nichts mehr glaubt, kann man wenigstens ans Leben glauben.

In «Jonas qui aura vingt-cinq ans en l'an 2000» verkörpert das Kind Jonas so etwas wie Hoffnung auf die Zukunft, ebenso das ungeborene Kind im Bauch von Rosemonde am Ende von «Fourbi». Darf man annehmen, dass diese beiden Kinder als Hoffnungsträger Beziehungen zu Erlösern wie Jesus oder Buddha haben?

In gewissem Sinne schon, denn Kinder sind ganz einfach ein Symbol der Kontinuität des Lebens. Ein beginnendes Leben muss bearbeitet, gestaltet werden, zuerst von den Eltern, dann vom jungen Menschen selbst. «Jonas» war so etwas wie ein Katalog des Endes der Utopien. Jonas hatte acht Väter und Mütter, die alle verschiedene Ideen hatten. Vielleicht haben sie ihm einige vermittelt, und es liegt an ihm, etwas damit anzufangen. Auch Rosemondes Kind verkörpert eine Kontinuität, eine Hoffnung. Man kann nicht Kinder haben ohne auch eine Hoffnung zu haben. Sie bloss zu zeugen, ist zu einfach. Man muss auch daran glauben, dass ihnen das Leben Interessantes und Schönes bieten werde. Die Art, wie Rosemonde in der Schlusssequenz sagt, sie werde das Kind behalten, wobei sich ihr Gesicht erhellt, ist eine allegorische Aussage über den Fortgang der Welt.

Im Gegensatz zur gängigen Hollywood-Dramaturgie eliminieren Sie in ihren Filmen dramatische Aktionszenen und «Höhepunkte». Sie inszenieren sozusagen die «Lücken» einer Geschichte. Warum dieses dramaturgische Konzept?

Man könnte die Geschichte Rosemondes realistischer, naturalistischer erzählen, mit allem Drum und Dran. Diese filmische Technik, Zuschauerinnen und Zuschauer an der Nase zu packen und durch eine Geschichte zu schleppen, interessiert mich nicht. Ich möchte, dass das Publikum nicht eine Position des Teilnehmens, sondern des Betrachtens einnimmt und gewissermassen als Schiedsrichter dessen, was es sieht, fungiert. Ich habe nichts dagegen, dass man die Leute unterhält. Ich möchte jedoch lieber Sinn, Meinung produzieren. Das zwingt mich,

anders zu arbeiten, was schwierig ist, weil man nicht pädagogisch oder gar langweilig werden darf. Deshalb die Zerstückelung der Szenen und die vielen Schauplätze. Daraus entsteht eine Dialektik, weniger aus der Geschichte selbst.

Für die Dramaturgie Ihrer Film sind zwei Begriffe wichtig, die im Französischen «les temps forts» und «les temps faibles» heissen. In der Bevorzugung der «temps faibles» stehen Sie in einer grossen Tradition des europäischen Films, zu der auch Antonioni und Rossellini gehören.

Diese dramaturgische Technik hat das ermöglichte, was man die Modernität des Films nennt und mit Godards «A bout de souffle» beginnt: die Zerstörung der traditionellen Broadway- und Boulevardtheater-Dramaturgie, die grosse Teile des amerikanischen und französischen Films geprägt hat. Diese Dramaturgie wurde – oft aus ideologischen Gründen – zerstört, um sie durch einen anderen dramaturgischen Stil zu ersetzen, der nicht ausschliesslich an die Geschichte, an *action* und *suspense*, gebunden ist, sondern an den Blick. In den meisten heutigen amerikanischen Filmen sieht man nichts, man folgt zwar den Personen und ihren Aktionen, nimmt aber von der Welt nichts wahr, weil man keine Zeit dazu hat. Die Definition von Regie ist für mich das Üben des Blicks für die Wahrnehmung der Welt, der Menschen und Dinge. Dafür braucht es Zeit. Heute fabriziert man eine Generation von Blinden. In den so beliebten Videoclips ist absolut rein gar nichts zu sehen.

Die Musik zu «Fourbi» war schon vor Drehbeginn fertig. Das ist nicht gerade üblich.

Nein, aber ich habe es immer so gemacht. Ich mag Filmmusik nicht, die nur die dramatischen Intentionen unterstreichen soll und bloss illustrativ zum Verstärken von Gefühlen, Stimmungen und Aktionen dient. In der Frühzeit des Films gab es überhaupt keinen Grund, Musik zu verwenden, aber allmählich wurde es zum Zwang. Rohmer und Buñuel haben nie Filmmusik eingesetzt. Setzt man sie aber ein, muss man wissen wozu. Als ich «Fourbi» zu schreiben begann, fing auch

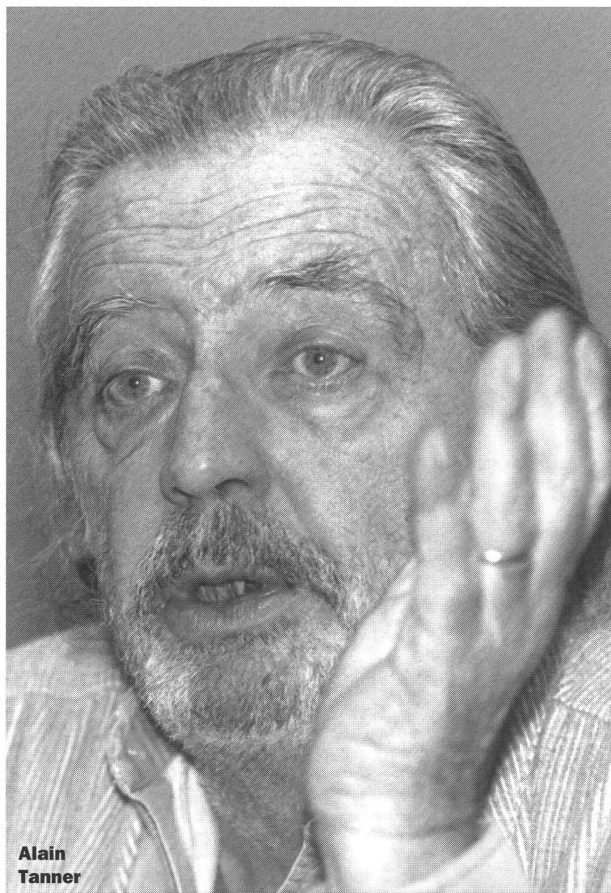
die Arbeit mit dem Komponisten Michel Wintsch an. Seine Aufgabe bestand darin, mit Musik die Bedeutung des Dialogtextes anzuhäben, einerseits um die Ohren der Zuschauerinnen und Zuschauer für den Text aufmerksamer zu machen – ich setze Musik immer zusammen mit Text ein –, andererseits um dessen emotionale Qualität zu steigern.

Wie ist das Verhältnis zwischen fixiertem Drehbuch und Improvisation beim Drehen?

Ausser dem Spiel mit der Möglichkeit, beim Schnitt Szenen – «Fourbi» besteht aus 73 – zu vertauschen, gibt es in bezug auf Geschichte und Handlung keine Improvisation. Natürlich können einige Worte und Sätze spontan abgeändert werden, wenn etwa einem Schauspieler ein anderer Text besser in den Mund passt.

Wichtiger als die Kontinuität der Geschichte sind mir die Beziehungen zwischen den Szenen und ihr Rhythmus. Das Drehbuch besteht nur aus einer Dialogliste, ohne technische Angaben für Kamera, Einstellungen etc. Darum muss ich im technischen Bereich ständig improvisieren, das ist ein gut durchdachtes Prinzip. Es ist meine Arbeit, vor Drehbeginn einer Szene genau zu wissen, welchen «fiktionalen Status» sie hat: Wie ist sie zu filmen, damit sich die richtige Distanz zwischen den Figuren und dem Publikum einstellt, warum bewegt sich die Kamera, warum nicht – all das ist theoretisch in meinem Kopf und muss nun praktisch umgesetzt werden. Diese Arbeitsweise erlaubt, täglich nur wenige Einstellungen zu drehen. «Fourbi» hat etwa 200 Einstellungen, andere Filme haben normalerweise etwa 600, einzelne bis zu 1200.

In den meisten Filmen haben Sie Buch und Dialoge selbst geschrieben. Bei «Jonas» und «Le milieu du monde», Ihren erfolg-



Alain Tanner

reichsten Werken, haben Sie mit einem Schriftsteller, John Berger, zusammengearbeitet. Für «Fourbi» haben Sie wieder einen Autor, den aus dem Jura stammenden Bernard Comment, beigezogen. Brauchen sie diese Partner zur Inspiration?

Als ich mit John Berger arbeitete, befassten wir uns intensiv mit ideologischen Fragen. Er ist ein Mann mit enormer Kultur und riesigem literarischen, kunsthistorischen und politischen Wissen. Ich brauchte einen Gesprächspartner, der in diesen Bereichen gebildeter war als ich. Er ist ein Poet und hat viel Phantasie. Das Drehbuch von «Jonas» verdankt ihm mehr als mir. In der folgenden Zeit, in der es mehr um mich selbst als um Ideen ging, hatte ich das Bedürfnis, allein zu arbeiten. Man kann die Filme aus dieser Zeit schwächer finden – es ist nicht meine Sache, darüber zu befinden. Bernard Comment habe ich in Rom kennengelernt, wo wir uns sehr befreundet haben. Er war interessiert, gelegentlich für einen Film zu arbeiten. Bei den Vorbereitungen zu «Fourbi»

dachte ich an ihn, denn – wie gesagt – mir liegt das Entwickeln und Realisieren von Geschichten nicht sehr. Ich schickte ihm ein zwölfseitiges Exposé mit der Personenliste und einem groben Handlungsgerüst. Es enthielt vor allem ideologische Aspekte. Comment sollte in die Haut der Personen schlüpfen und sie zum Funktionieren bringen, indem er Beziehungen und Geschichten zwischen ihnen erfand, wobei er dafür sorgen sollte, dass alle durch die Begegnungen für sich etwas gewinnen konnten. Das hat Comment sehr gut verstanden. Ich wollte keine lineare Geschichte, sondern fragmentarische Episoden. Er schrieb 50 oder 60 kleine Szenen, in denen er die Beziehungen der Figuren entwickelte. Ich überarbeitete die Szenen, fügte einige hinzu und schrieb die Dialoge. Das dialogisierte Drehbuch

haben wir zusammen in nur vier Tagen korrigiert und abgerundet. Es war eine sehr angenehme, glückliche Zusammenarbeit.

Für mich ist eine der schönsten Szenen der «Alexandriener-Rap» von Marie und Rosemonde. Er erschien mir wie eine glückliche Verbindung von klassischer Kunst und modernem Lebensgefühl.

Hier ging es mir um die Musik und die Schönheit der Sprache. Deshalb die Wahl des klassischen Alexandriener-Versmasses. Ich fragte meine Tochter, die Marie spielt, was sie wählen würde – Corneille, Racine oder Molière? Sie schlug Molières «Les femmes savantes» vor. Auf den Rap bin ich erst bei der Lektüre gekommen, weil die Alexandriener-Verse sehr rhythmisch sind. Es ist dieser Rhythmus, der Rosemonde, die den Rap besser kennt als das Theater, auf die Idee des «Alexandriener-Raps» bringt. Rosemonde, die nie ein Buch gelesen hat und nie im Theater war, erlebt plötzlich etwas Mysteriöses, Interessantes und Schönes. ■



2 GOLDEN GLOBE AWARDS: BESTER FILM und BESTES DREHBUCH

EMMA THOMPSON

ALAN RICKMAN

KATE WINSLET

HUGH GRANT



Verliere Dein Herz und folge Deinem Verstand.



SENSE AND SENSIBILITY

(SINN UND SINNLICHKEIT)

COLUMBIA PICTURES PRESENTS

A MIRAGE PRODUCTION AN ANG LEE FILM "SENSE AND SENSIBILITY" EMMA THOMPSON ALAN RICKMAN KATE WINSLET AND HUGH GRANT MUSIC BY PATRICK DOYLE COSTUMES DESIGNED BY JENNY BEAVAN AND JOHN BRIGHT EDITED BY TIM SQUYRES
PRODUCTION DESIGNER LUCIANA ARRIGHI DIRECTOR OF PHOTOGRAPHY MICHAEL COULTER, B.S.C. CO-PRODUCERS JAMES SCHAMUS AND LAURIE BORG EXECUTIVE PRODUCER SYDNEY POLLACK ADAPTED FROM THE NOVEL BY JANE AUSTEN SCREENPLAY BY EMMA THOMPSON PRODUCED BY LINDSAY DORAN DIRECTED BY ANG LEE



READ THE SIGNET, EVERYMAN'S LIBRARY AND NEWMARKET PRESS BOOKS



Ab 8. März im Kino

Ein Columbia Film im Verleih der Twentieth Century Fox (Switzerland)



Heat

Regie: Michael Mann
USA 1995

Michael Lang

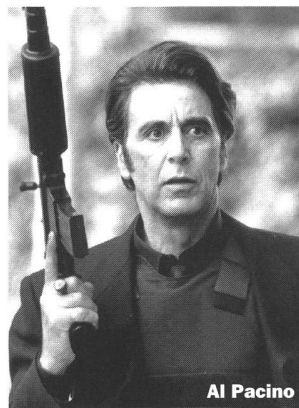
Die Behauptung, dass Robert De Niro und Al Pacino die ersten unter ganz wenigen Gleichen in der amerikanischen Schauspielergarde sind, bedarf keiner Rechtfertigung. Seit den sechziger Jahren sorgen die extravaganteren Mimen für darstellerische Höhepunkte. De Niro – oft unter der Regie seines Freundes Martin Scorsese – ausschliesslich auf der Leinwand, Pacino auch auf Theaterbühnen.

Im selben Film aufgetreten sind die zwei erstmals 1974 in Francis Ford Coppolas Mafia-Epos «Godfather II». Gemeinsam zu sehen waren sie damals aber nicht. Als Grund wurden künstlerische Rivalitäten genannt, aber die Ursachen dürften wohl eher im gegenseitigen Respekt gelegen haben. Nun ist es dem amerikanischen Regisseur und Drehbuchautor Michael Mann gelungen, das Traumpaar in seinem ehrgeizigen Projekt «Heat» zu plazieren. Schauplatz des dreistündigen Kriminalfilms ist Los Angeles, das hier nicht von der klischierten Schokoladenseite her ins Bild gerückt wird: Die 85 Originalschauplätze spiegeln die Asphalt-Tristesse der kalifornischen Metropole.

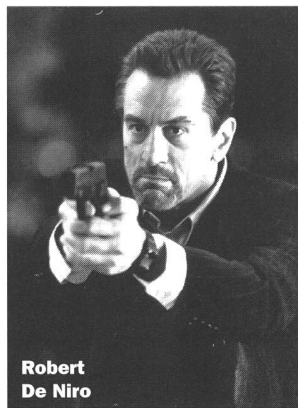
«Heat» (der Begriff meint im Slang auch Polizei) erzählt eine Story, die nicht originell ist, sondern tausend Väter hat: Vincent Hanna (Al Pacino) ist ein hartnäckiger, intelligenter Detektiv des Raub- und Morddezernats. Er setzt sich zum Ziel, Neil McCauley (Robert De Niro), das Hirn einer extrem skrupellosen Gangsterbande, dingfest zu machen. Beide Männer sind superprofessionelle, perfektionistische Einzelgänger, hyperaktive Tiger im Dschungel der Grossstadt. Für Privates kann bei soviel viriler Energie kein Raum sein. Der Polizeimann Vincent Hanna hat schon zwei Ehekatastrophen hinter sich und erlebt

eben mit, wie die dritte Ehe kollabiert. Der Meisterganove McCauley seinerseits mag sich auf feste Beziehungen schon gar nicht mehr einlassen, nimmt sich von der Liebe nur das, was ihm der Trieb diktiert – aber dann kommt in der Hinsicht für ihn doch alles anders.

Im Thriller-Schach «Heat» geht es um Typen, die – vordergründig betrachtet – das Recht ins Recht setzen wollen oder das Unrecht zum Lebensprinzip erhoben haben. Doch schnell wird deut-



Al Pacino



Robert De Niro

lich, dass die Methoden der Protagonisten sich kaum unterscheiden, dass die Fronten zerfliessen. Nicht was «wahr» oder «falsch» ist, ist die Frage, sondern: Wer wird im Duell der gebrannten Manns-Kinder obsiegen? Ob also der Polizist der bessere Mensch ist als sein todbringender Kontrahent, spielt keine Rolle. Sicher ist, dass das personifizierte Böse gejagt sein will, weil es nach Erlösung strebt – wohl wissend, dass das inkarnierte Gute in sich selbst gespalten ist und nicht anders kann als mitzuziehen. Wem angesichts von Michael Manns prallem Actiondrama (durchsetzt mit intimen, fast poetischen Momenten) das Ambiente der Filme des französischen Meisterregisseurs Jean-Pierre Melville in den Sinn kommt, liegt nicht falsch. Natürlich ist in «Heat» alles hollywoodianisch grösser, aufwendiger, radikaler inszeniert, doch substantiell betrachtet ähneln sich die Grundstrukturen durchaus.

«Heat» ist wie eine Billardpartie, in der Kugeln mit Wucht ins Spiel gestossen werden, über etliche Banden laufen, kollidieren, versenkt werden. So lange, bis die beiden wichtigsten Figuren übrigbleiben: der Bösewicht De Niro und sein Henker Al Pacino, einem gespenstischen Showdown zustrebend. Was Michael Mann mit den zwei Stars (und einer bestechend geführten Restbesetzung mit Val Kilmer, Jon Voight und anderen) subtil anzettelt, ist Tragödie und Beziehungs-Kammerspiel zugleich: Auch die krudeste Gewalt (bis an die Schmerzgrenze ausgereizt in einem epischen Feuergefecht zwischen Ganoven und Polizei) macht Sinn. Die ohrenbetäubend laute Bilderorgie dient nämlich dazu, die Sinne schockartig auf den elementaren Zweikampf zurückzulenken; es wird eben auf der breitesten Klaviatur der Emotionen gespielt, es geht um Hass,

Gewalt, Tod und Liebe, in vielfältigster Schattierung. Michael Mann hat einen Film zuwege gebracht, der nichts vortäuscht, nichts erfinden will. Weder die Mystik des klassischen Thrillers noch das Charisma der *serie noire*. Mann hat allerdings die Karten des Genres klug neu gemischt und modern und raffiniert ausgespielt. Das Resultat? Ein explosiver Kinotrip.

Man darf vermuten, dass «Heat» auch mit einer anderen Besetzung funktioniert hätte. Nur, wenn Al Pacino und Robert De Niro zusammen einen derart diabolisch-melancholischen *Pas-de-deux* der Gefühle vorzaubern, stellt sich die Frage nach dem Funktionieren nicht! Die Kooperation dieser Schauspielsterne (die das Publikum auch zu spüren meint, wenn jeweils nur einer aufleuchtet) verleiht «Heat» viel mehr als Klasse: Dank seines *duo infernal* hat der Film gewissermassen eine Seele. ■

Four Rooms

Regie: Allison Anders/Alexandre Rockwell/
Robert Rodriguez/Quentin Tarantino/USA 1995

Matthias Heybrock

Silvesternacht. In einem Hotel, das zweifelsohne schon bessere Zeiten gesehen hat, gerät der Zimmerpage (Tim Roth) in beflissener Ausübung seines Jobs von einer schaurig-grotesken Situation in die nächste. In welchem Raum er auch Dienst tut – nichts allzu Menschliches bleibt ihm erspart.

«Four Rooms», vier Episoden, zusammengehalten durch die gemeinsame Hauptfigur des Pagen und vier (relativ) junge Filmschaffende: Allison Anders, die einzige Frau im Team, hat 1991 mit «Gas Food Lodging» einen Spielfilm gedreht, der ebenso hochgelobt wurde wie Alexandre Rockwells «In the Soup» (1992). Robert Rodriguez' Erstling «El Mariachi» (1992) erntete enthusiastische Kritiken. Quentin Tarantino ist dank «Reservoir Dogs» (1991) und «Pulp Fiction» (1993) zum absoluten *Shooting Star* der neuen Hollywood-Generation avanciert. Gemeinsam erproben die vier in «Four Rooms» eine filmische Form mit Tradition.

Der Episodenfilm ermöglichte

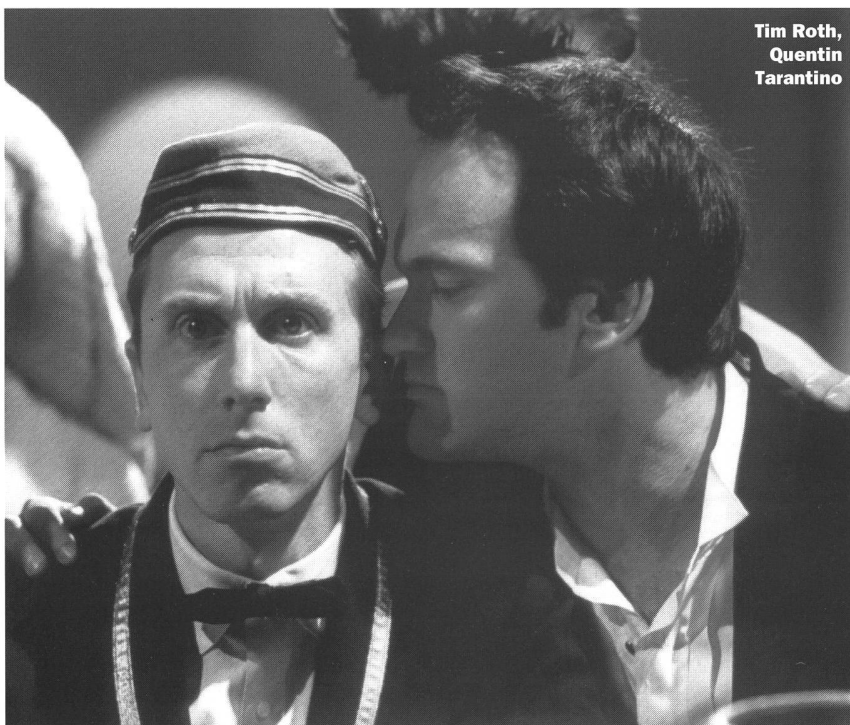
schon der *Nouvelle vague* und anderen «Schulen» eine Konzentration der Talente. Ohne auf abendfüllende Spielfilmlänge und damit auf (Massen-)Publikum verzichten zu müssen, können die beteiligten Regisseure – dank der losen Verbindung der Episoden – Form und Vorteile des Kurzfilms nutzen, haben die Möglichkeit zu Experiment und Innovation – genau das, was das hausbackene amerikanische Kino anno 1996 so dringend braucht und verzweifelt sucht. Sind die hier Versammelten eine zeitgenössische Version des *New Hollywood*, die der Industrie zu neuem Glanz verhilft?

«Four Rooms» bietet (leider) kein Indiz dafür. Das kreative Potential der Episodenform bleibt ungenutzt. Anstelle formaler Experimente vertrauen die Regisseure und die Regisseurin allein auf bizarre Einfälle. Deren Umsetzung aber ist so schwerfällig, dass sich die vier Geschichten kaum vom konventionellen Mainstream unterscheiden. Übermässig in die Länge gezogen, verlieren die Sequenzen ihren extravaganten Charakter:

Wenn die sexy «Hexen», die in Allison Anders' Episode «Strange Brew» das Hotelzimmer für skurrile matriarchalische Rituale nutzen, im eintönigen Nacheinander magische Sprüchlein herunterleiern, schwinden Charme und Originalität – es wird fade.

Auch Quentin Tarantino – ein Quatschkopf im eigentlichen und absolut positiven Sinn – lässt Gespür für das richtige Timing vermissen. In der von ihm inszenierten Episode «The Thrill of the Bet» spielt er einen kauzigen Regisseur mit überdrehtem Redetrieb. Endlos in die Länge gezogen, hebt sich die Situationskomik selbst wieder auf. Tarantinos «Pulp Fiction», ebenfalls eine Art Episodenfilm, war ein Ballett, eine meisterhafte Choreografie der Effekte. Dagegen bleibt «Four Rooms» blass. Anstelle der Zuspitzung, für die die Kurzfilmform doch prädestiniert wäre, entstehen zäh gedehnte Handlungen, deren Pointen so unpräzise gesetzt sind, dass Effekte mehrheitlich ausbleiben.

Natürlich gibt es auch Glanzmomente. Antonio Banderas etwa brilliert in Robert Rodriguez' Episode «The Misbehavers». Im enttäuschenden «Desperado» (1995) spielte Banderas ohne Esprit, war ein stupide tobender Rächer. Hier agiert er zwischen kühlem Understatement und aggressiver Triebhaftigkeit: ein Changieren, das Dramatik erzeugt. Rodriguez' Episode ist die gelungenste, hat Spannung, Drive und Aberwitz. Ansonsten herrscht überwiegend eine Monotonie, deren «Krönung» Tim Roth ist. Sein nervöses *Overacting* hat nach zehn Minuten jeden Reiz verloren und verkommt, endlos wiederholt, zum Klamauk. Dass dieser müde *running gag* den – allerdings geistreichen – Schlussakkord des Films vorbereitet, ist ein kleiner Trost, aber keine Entschuldigung für einen Film, der sein Potential verschenkt. ■



Tim Roth,
Quentin
Tarantino

Wallace & Gromit – A Close Shave

Regie: Nick Park, Peter Lord u. a.
Grossbritannien 1983-96

The Aardman Collection II

Judith Waldner

Zwei Uhr nachts. Gromit, der Hund, sitzt im Bett und strickt. Wallace, sein zweibeiniger Kumpel und Halter, schlummert tief. Da erhebt sich vor ihrem Haus ein unheimliches Gedröhn. Ein Camion steht knatternd vor einer roten Ampel, ein seltsames Blöken ist zu vernehmen. Einem kleinen Schaf gelingt es, sich aus dem Laderaum des haltenden Lasters davonzustehlen. Aus der Fahrerkabine blickt ein düsteres Augenpaar in den Rückspiegel. Wird der Fahrer herausstürzen, das arme Schaf verfolgen? Er öffnet die Türe, wird aber von einer Person auf dem Beifahrersitz zurückgehalten. Das Schaf findet Zuflucht im Haus von Wallace und Gromit und ist damit – vorläufig – in Sicherheit.

Thrillermässig aufgemacht ist die hier beschriebene Szene, der Anfang des neuen «Wallace & Gromit»-Abenteuers aus den 1972 gegründeten Aardman Animation Studios in Grossbritannien. Vor zwei Jahren sind die zwei Plastilinfliguren auch in der Schweiz bekannt geworden, haben sich die Herzen des Kinopublikums im Sturm erobert: Die Trickfilmrolle, die neben den «Wallace & Gromit»-Geschichten «A Grand Day Out» und «The Wrong Trousers» auch andere kurze Animationsfilme enthalten hat, war ein Leinwandernfolg.

Auch «A Close Shave», das neueste, rund 30minütige Abenteuer von Wallace und Gromit, wird zusammen mit anderen Animationsfilmen aus dem Hause Aardman gezeigt. Vier davon stammen von Peter Lord, einem der Gründerväter des Studios: In «Wat's Pig» werden zwei Brüder bei ihrer Geburt gewaltsam getrennt und finden Jahre später unter kru-

den Umständen wieder zusammen. «My Baby Just Cares Form Me» ist eine bestechend einfache Umsetzung von Nina Simones gleichnamigem Hit: Ein völlig verliebter Kater himmelt eine Katzendame an, die als Barsängerin auftritt. In «War Story», dem dritte Plastilinfliguren-Film von Lord im Programm, erinnert sich ein Londoner Feuerwehrmann an den Zwei-



fach verschwinden, als hätte sie der Erdboden verschluckt...

Aus dieser Ausgangslage entwickelt Nick Park ein fulminantes, witziges Abenteuer. «A Close Shave» besticht – wie schon die früheren zwei «Wallace & Gromit»-Filme – durch aberwitzige Einfälle und liebevolle Details. Die Figuren bewegen sich in einem Dekor, das an die fünfziger Jahre erinnert, dabei aber keinesfalls verstaubt wirkt: Räume, Gebäude und Strassenschluchten sind naturalistisch anzusehen und sorgfältig gearbeitet – wie zum Beispiel die himmelblaue Tapete mit Hundeknochen-Muster in Gromits Zimmer. «A Close Shave» ist um einiges wilder als der oscargekrönte Vorgänger «The Wrong Trousers». Wo dort der unumstrittene Höhepunkt eine fulminante Verfolgungsjagd auf einer Spielzeugeisenbahn

war, jagt nun ein Höhepunkt den nächsten, wodurch kleine Einzelheiten ein wenig in den Hintergrund geraten.

Den unwiderstehlichen Charme von Nick Parks Plastilinfliguren-Filme macht zweifellos eines aus: dass der Regisseur seine Geschichten wie Kinospielefilme inszeniert. So gesehen ist «A Close Shave» eine Mischung aus Actionfilm, Thriller und Lovestory – musikalisch effektiv unterstützt –, eine Reminiszenz an bekannte Filmklassiker auch. Gegenwärtig arbeitet Nick Park am Buch eines abendfüllenden Filmprojekts. Natürlich sind die Figuren wiederum aus Plastilin (im Kern der meisten versteckt sich eine Metallkonstruktion), doch diesmal werden es nicht Wallace und Gromit sein, die die Hauptrolle spielen. Ob Park später wieder einen Film mit den zwei realisieren will, steht gegenwärtig in den Sternen. ■

ten Weltkrieg. In «Early Bird» schliesslich managt ein Radiomoderator die Sendung während seiner Morgentoilette.

Auch diesmal ist das Abenteuer von Wallace und Gromit der Höhepunkt der Animationsfilmrolle. Die zwei haben inzwischen eine Fensterreinigungsfirma eröffnet, und wiederum muss der clevere, rührende Hund fast alles alleine machen. Denn Wallace, der kaum je über seine Nasenspitze hinaussieht, hat sich in eine Kundin verliebt: Er säuselt mit der Ladenbesitzerin Wendolele Ramsbottom herum, während Gromit die Scheiben poliert. Die Dame ist zwar angetan von Wallace, doch leider, leider ist sie in dunkle Machenschaften verwickelt, wenn auch nicht ganz freiwillig: Seltsamerweise stapeln sich in ihrem Laden Knäuel in allen Farben, obwohl die Wolle rationiert ist und dauernd Schafe ein-

The Brothers McMullen

Franz Ulrich

Regie: Edward Burns
USA 1995

Kaum ist ihr Mann unter dem Boden, verabschiedet sich Mutter McCullen noch auf dem Friedhof von ihrem Sohn Barry, um nach Irland zu dem Mann zu fliegen, den sie seit 35 Jahren liebt. Geheiratet hat sie den Falschen, einen Alkoholiker und prügeln-den Despoten. Barry muss ihr versprechen, nicht den gleichen Fehler zu begehen, sondern sich genau zu überlegen, mit wem er sein Leben verbringen wolle. Denn für Katholiken gelte der Entscheid für immer.

Aber Barry (Edward Burns) liegt nichts ferner als eine Heirat. Er ist ein illusionsloser Zyniker und Realist, ein eingefleischter Junggeselle und angehen-der Schriftsteller, der frei und ungebunden sein will. Als seine Freundin Ann (Elizabeth P. McKay) von Heirat spricht, fragt er sarkastisch, wen sie denn heirate, und ob er auch zur Hochzeit eingeladen sei. Klar, dass sie ihn rausschmeisst. So ist er gezwungen, vorübergehend ins Haus seines älteren Bruders Jack zu ziehen.

Jack (Jack Mulcahy) ist glücklich verheiratet, hat einen guten Job als Trainer eines High-School-Basketballteams und ist mit sich und der Welt zufrieden. Als jedoch seine Frau Molly (Connie Britton) an ihrem 30. Geburtstag den Wunsch nach einem Kind äussert, fühlt er sich (noch) nicht bereit dazu, gerät innerlich mehr oder weniger in Panik

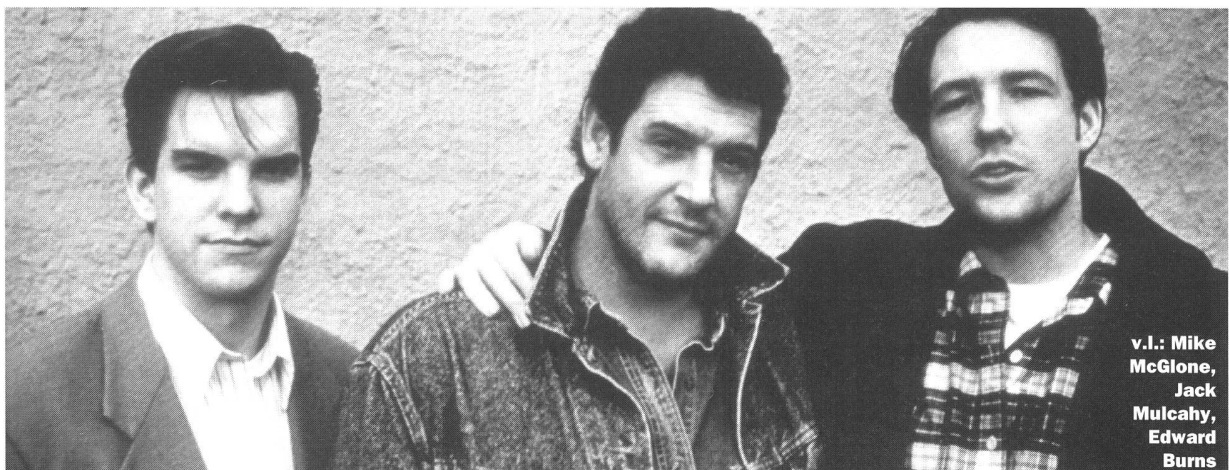
und wird prompt das «Opfer» von Anns zielstrebigem Verführungskünsten.

Auch der Benjamin der Brüder, Patrick (Mike McGlone), wohnt bei Jack und Molly. Weil er von den dreien die «katholische Moral» noch am ernstesten nimmt, gerät er ständig in Gewissenskonflikte, denn er hat eine jüdische Freundin, Susan (Shari Albert). Deren Vater bietet ihnen eine Wohnung und Patrick eine gute Stelle, damit sie heiraten können. Patrick bekommt kalte Füsse und schiebt religiöse Gründe vor, um sich von Susan zu trennen. Aber Susan ist schwanger, und Patrick steht vor einem schwierigen Problem: Soll er die Mitverantwortung für das Kind übernehmen und heiraten, einer Abtreibung zustimmen oder abhauen?

«Ich bin in einer katholischen Familie gross geworden und habe meine Schulzeit in katholischen Schulen verbracht. Ich wusste, das würde mein Weltbild beeinflussen, und ich wollte zeigen, wie die Umgebung, in der man aufwächst, uns für den Rest des Lebens prägt, manchmal mit zerstörerischen Folgen. Ich wollte nicht die Sicht eines Geistlichen übernehmen, sondern vielmehr den Humor zeigen (jedenfalls von aussen betrachtet), den eine bestimmte Verwirrung mit sich bringt. (...) Im Film sind die drei Brüder in verschiedenen Phasen ihrer Beziehung. Ich wollte zei-

gen, was sie in Entscheidungssituationen tun und wie sie untereinander darüber reden. Unter Brüdern sagt man sich Dinge, die man sich unter Freunden nicht sagt. Die Gespräche, die ich in der Familie hatte, gehören zu meinen besten Erinnerungen» (Edward Burns im Presseheft). Der Film lebt denn auch ganz von den Gesprächen zwischen den Brüdern: Die Dialoge sind exzellent, spritzig und witzig, flüssig und lebendig, nie verkrampft, dogmatisch oder gar verletzend.

Ein Minimalbudget zwang den Autor, Regisseur und Produzenten Edward Burns zu Einschränkungen: keine aufwendige Kameraarbeit, Beschränkung auf wenige Schauplätze (meist vor und im Haus seiner Eltern, die die Produktion auch sonst tatkräftig unterstützten), Übernahme einer der Hauptrollen (Burns ist als Barry rundum überzeugend). Seinen ersten langen Film haben diese Produktionsbedingungen keineswegs beeinträchtigt, im Gegenteil: Entstanden ist ein intimer, sehr intensiver und doch spielerisch leichter Film über drei Brüder und ihre Probleme mit Gott und der Welt, mit Frauen, Sex und Liebe. Dank der psychologisch stimmigen Darstellerleistungen nimmt man regen Anteil an den Verwirrungen der Brüder, die – schliesslich handelt es sich um einen Film und nicht um das «wirkliche» Leben – am Ende ihr Glück (wieder-)finden. ■



v.l.: Mike
McGlone,
Jack
Mulcahy,
Edward
Burns

Mighty Aphrodite

Regie: Woody Allen
USA 1995

Pierre Lachat

«Aber sicher», bestätigt Woody Allen bereitwillig, «in alten Zeiten hätte diese wahrhaft verblüffende Posse um verlorene Identitäten, abhanden gekommene Beziehungen und aufgelöste oder gar nie zustandegekommene Familien, um Menschen auf der Suche nach Vater und Mutter, nach ihrem wahren Ich und ihrer wahren Abkunft eine Tragödie mit tragischem Ausgang ergeben.» Das stimmt wohl. Noch Freud mit seinem Gusto für die griechische Mythologie und deren zeitlose Tragweite hätte seine Freude daran, wie in Allens neuem Film «Mighty Aphrodite» die Helden – der Stadtneurotiker Lenny (Woody Allen) und das warmherzige Flittchen Linda (Mira Sorvino) – zum Schluss das Kind des jeweils andern haben, allerdings ohne etwas davon zu wissen. Sophokles oder sonst ein alter Grieche hätte den dreist genialen Dreh ersinnen können oder müssen.

Und all jene, die mit den Sagen und Dramen der Alten Welt noch etwas anfangen können, werden sich freuen, in «Mighty Aphrodite», der dem machtvollen und per saldo eher segensreichen Wirken der Liebesgöttin gewidmet ist, einem veritablen Tragödienchor zu begegnen, kostümiert und maskiert, im historischen Rahmen eines antiken sizilianischen Amphitheater. Auf fast klassische Weise, in rhythmisierter Sprache und mit choreografierten Gebärden, kommentiert das Ensemble die (zwerchfell)erschütternde Handlung. Doch tut es das nicht, ohne mehr und mehr in Selbstparodie zu verfallen und zuguterletzt noch fast eine Musicalnummer auf die Bühne zu legen.

Filme, in denen Woody Allen auch selber auftritt, können nun einmal nicht von ganz und gar ernster oder gar tragischer Art sein. Denn der Komiker weiss

es nur zu gut: «Gerade dann, wenn ich mich mit dem grössten Nachdruck um Seriosität bemühe – von abgründiger Bedeutung zu schweigen –, gerade dann belustigt das mein Publikum zutiefst.» Eine verwickelte Angelegenheit, die vor Zeiten im Blut geendet hätte und in unsern Tagen vermutlich Advokatenfutter zuhauf abgäbe, löst sich bei Allen in einer heiteren, gelassenen Hinnahme der



Woody Allen, Helena Bonham Carter

entgeisternden Tatsachen des Daseins. Alles geht gründlich schief, doch es fügt sich – vielleicht viel später – dann doch noch zurecht: auf eine Weise, die man sich zuerst bloss noch nicht denken kann.

«Linda und Woody, also sie und ich», sagt Allen (als Autor), «wir sind offenbar dazu bestimmt, einander zu verpassen. Oder, noch genauer und noch schlimmer: Wir werden nie wissen, dass wir einander gar nicht hätten verpassen müssen und es trotzdem einfach so gekommen ist – doch was soll's? Das Leben ist nicht zu stoppen. Es wird sowieso zu einem einzigen wunderbaren Genuss, hat man es einmal verstanden, ihm die tragische Dimension auf kaltem Weg zu entziehen, was allerdings nicht einfach ist. Und die Farce ist dafür das beste, vielleicht sogar das einzig geeignete Instrument.»

Wenn Woody und Linda dazu be-

stimmt sind, einander zu verpassen (mindestens scheinbar), und wenn die Sache keine gute Wendung nehmen kann (mindestens vorerst), dann deswegen, weil er durchzwängt, was er nicht durchzwängen dürfte. Ganz der gewöhnliche Sterbliche, hin- und hergerissen zwischen Schiss und Hochgefühl, wagt er einen Akt der Tollkühnheit, um nicht zu sagen der Hybris. Mit seiner Angetrauten (Helena Bonham Carter) adoptiert er einen kleinen Knaben, kann es dann aber nicht lassen, ganz gegen die geltenden (und eben gar nicht so dummen) Regeln nach der leiblichen Mutter zu forschen. Und zwar tut er es mit Erfolg, denn er stösst auf Linda, eine prallbusige, vollhüftige Professionelle (ausgerechnet) und obendrein Darstellerin in Pornofilmen, kurzum: eine kleine Aphrodite, eine Göttin der käuflichen Liebe in Lack und Leder, eine Olympierin aus dem Massagesalon! Statt die

Finger von der salonunfähigen, aber verderblicherweise sehr tochterhaft anrührenden Person zu lassen, jubelt er sich ihr als falscher Laufkunde unter. Der Chor ist ausser sich, möchte den Verblendeten zur Umkehr bewegen, beschwört vergeblich den Zorn der Götter.

Unbeirrbar folgen aber die Dinge ihrem unsinnigen Lauf, alles wird entsetzlich wahr, doch mit dem Witz der Verzweiflung erträgt's letztlich der moderne Mensch, darin geübt, nur noch dank Galgenhumor zu überleben. Das war den alten Griechen noch fremd: diese Vertauschbarkeit von Ernst und Unernst. «Comedy is tragedy plus time», hiess es in einem älteren Film Allens. Alles ist bloss eine Frage des genügenden zeitlichen Abstands. Sophokles und seinesgleichen waren sich selbst zu nah und im Weg. Woody lacht bei Bedarf aus der Distanz über den eigenen Jammer. ■

Sense and Sensibility Regie: Ang Lee USA 1995

Judith Waldner

Vor achtzehn Jahren kam der in Taiwan geborene Ang Lee in die USA, studierte zuerst an der Universität von Illinois Theaterwissenschaften und später an der New Yorker Tisch School Film. Vor «Sense and Sensibility» hat der Regisseur drei bemerkenswerte Langspielfilme realisiert: 1992 «Pushing Hands», im nächsten Jahr «The Wedding Banquet» und wiederum ein Jahr später «Eat Drink Man Woman». Die ersten beiden spielten in den USA, der letzte in Taiwan. Alle drei haben die taiwanische Gesellschaft, die Zerrissenheit zwischen Tradition und Moderne thematisiert.

Mag es auf den ersten Blick auch irritieren, dass Ang Lee mit «Sense and Sensibility» einen durch und durch englischen Stoff verfilmt hat, zeigt sich bald der Sinn der Wahl. In der Adaption eines Romans von Jane Austen (1775 – 1817) findet Lee nämlich die in seinen vorhergehenden Filmen angesprochenen und aufgegriffenen Themen wieder – Familie, das mühselige Ablegen starrer Konventionen, Konflikte zwischen den Generationen –, wenn auch Umgebung und Zeit diesmal ganz andere sind.

Im Mittelpunkt des gegen Ende des 18. Jahrhunderts spielenden Films stehen

zwei Schwestern: die zurückhaltende, verschlossene Elinor (Emma Thompson) und die spontane, lebenslustige Marianne Dashwood (Kate Winslet, bekannt geworden durch Peter Jacksons «Heavenly Creatures», 1994). Mr. Dashwood, der Vater der zwei jungen Frauen, stirbt. Nach gültigem Recht geht sein Erbe an John, seinen Sohn aus erster Ehe. Ihm hat Mr. Dashwood auf dem Totenbett das Versprechen abgenommen, für seine zweite Gattin und deren Töchter Elinor, Marianne und ihre kleine Schwester Margaret finanziell zu sorgen. Das passt aber Fanny, der geldgierigen Angetrauten Johns, ganz und gar nicht in den Kram. Sie sorgt dafür, das lediglich der Pflichtteil ausbezahlt wird und die Frauen aus ihrem stattlichen Haus ausziehen müssen.

Zwar gehört das Damenquartett darauf nach wie vor zum Kreis des englischen Landadels, ist aber quasi mittellos. Das wirkt sich auf die amourösen Chancen von Elinor und Marianne alles andere als positiv aus – dabei wäre eine Ehe eigentlich eine Überlebensfrage. Elinor verliebt sich ausgerechnet in den linkisch-charmanten Edward (Hugh Grant), den Bruder von Fanny. Diese sorgt dafür, dass er umgehend aus Elinors Blickfeld entschwindet, weil eine solche Bezie-

hung natürlich nicht standesgemäss wäre. Edward reist also nach London ab, nicht recht wissend, ob die verstanddominierte Elinor ihm lediglich freundschaftlich zugetan ist, oder ob ihr Herz tatsächlich von Amors Pfeil getroffen wurde. Letzteres wäre ihm sowieso nicht so ganz recht, hat er doch – so stellt sich später heraus – vor Jahren schon einer anderen Frau die Ehe versprochen. Sein steifes Pflichtbewusstsein gestattet es ihm darum nicht, seinen Gefühlen für Elinor freien Lauf zu lassen, und die Verliebte lässt Edward zutiefst enttäuscht von dannen ziehen.

Der romantischen, gefühlsbetonten Marianne geht es in Sachen Liebe auch nur am Anfang besser als ihrer Schwester Elinor. Sie lässt den ein wenig älteren, sympathischen Verehrer Colonel Brandon (Alan Rickman) links liegen und wendet sich dem leichtlebigen Springinsfeld Lord Willoughby (Greg Wise) zu. Doch nach einer kurzen Zeit des Glücks zerbricht die Idylle. Es stellt sich heraus, dass Willoughby eine unrühmliche Vergangenheit aufzuweisen hat, die der Beziehung zwischen ihm und Marianne gnadenlos und gründlich einen Strich durch die Rechnung macht.

Jane Austens Roman «Sense and Sensibility» ist 1811 erschienen und nach Robert Z. Leonard Verfilmung «Pride and Prejudice» (USA 1940) erst die zweite Leinwandadaption eines ihrer Werke. Die Pfarrerstochter hat selber zu der von ihr mit Zuneigung, aber auch mit kritischer Ironie beschriebenen Schicht gehört. In ihren Büchern erzählt sie von Besuchen, Fahrten aufs Land oder in die Stadt, von geselligen Anlässen, Liebeshindernissen, amourösem Bangen und handfesten finanziellen Sorgen. Das ist kaum spektakulär, dass es aber alles andere als langweilig ist, beweist Ang Lees Verfilmung einmal mehr.

Das sich sehr nah an der Vorlage bewegende Drehbuch hat die als Elinor glänzend agierende Darstellerin Emma Thompson verfasst – und man darf ihr



Emma Thompson

dafür ein Kränzlein winden! «Sense and Sensibility» bringt ein vielschichtiges Bild der «besseren» englischen Gesellschaft der damaligen Zeit auf die Leinwand. Wunderbarerweise hat man nie das Gefühl, eine Geschichte erzählt zu bekommen, die ihre Aktualität verloren hat, vielmehr erweist sich der Stoff als überraschend aktuell und zeitlos. Der für mehrere Oscars nominierte Film geht, anders als viele Kostümschwanen, in die Tiefe, bringt aber auch witzige und amüsante Szenen auf die Leinwand. Die beeindruckenden Bilder der englischen Landschaft sind ein Augenschmaus, genau wie die gelungene Ausstattung, die Inszenierung und die vorzüglichen Darstellerinnen und Darsteller.

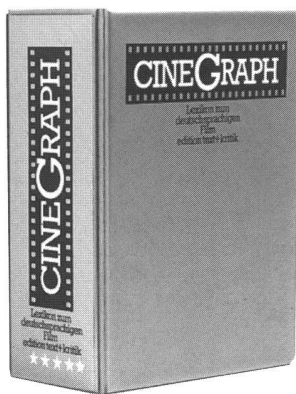
«Sense and Sensibility» erzählt von einer Sommeridylle, deren Lieblichkeit im wahren wie im übertragenen Sinn des Wortes immer wieder von düsteren Wolken überschattet wird – und ist dabei ein wahrer Lichtblick. Die Story thematisiert Werte wie Treue und Ehrlichkeit,

**v.l.: Kate Winslet,
 Emilie François,
 Emma Thompson,
 Greg Wise**



im Vordergrund steht die Frage, wie Verstand und Gefühl unter einen Hut zu bringen sind. Elinor erkennt, dass Vernunft und Kopflastigkeit allein das Leben bald wie ein ödes Jammertal aussehen lassen. Ihre Schwester Marianne macht die Erfahrung, dass blosse Schwärmerei

und Romantik die Seele ganz schön martern können. Beide müssen ein Gleichgewicht finden und die Verbindung von Verstand und Gefühl gelingt letztlich nicht nur ihnen: Auch die hervorragende Romanverfilmung schafft es, Kopf und Herz anzusprechen – und diese Balance zu finden, war immer schon das Geheimnis von großem Kino. ■



Vergriffen: Nachdruck
zum Subskriptionspreis

Hans-Michael Bock (Hg.)

CINEGRAPH
Lexikon zum
deutschsprachigen Film

Loseblattwerk, zur Zeit etwa 6.500 Seiten in fünf Ordnern
Subskriptionspreis
bis 30. September 1996
DM/sfr 275,-/öS 2.092,-
 ab 1. Oktober 1996
 DM/sfr 345,-/öS 2.625,-

CINEGRAPH erschließt die Geschichte des deutschsprachigen Films durch Biografien der beteiligten Regisseure, Schauspieler, Autoren, Produzenten, Kameraleute, Architekten, Techniker und Publizisten.

Dieses Werk berücksichtigt das Filmschaffen im Deutschen Reich, der Bundesrepublik Deutschland und der Deutschen Demokratischen Republik ebenso wie jenes in Österreich und in der Schweiz; berücksichtigt wird auch das wichtige Kapitel der Film-Emigration.

CINEGRAPH bietet Fans, Filminteressierten, Historikern, Journalisten, Produzenten und Filmemachern stets neueste Informationen.

Der vollständige Nachdruck des Grundwerks einschließlich der 26. Lieferung erscheint voraussichtlich im Juni 1996; für jeden Filmfreund eine besondere Gelegenheit, dieses Standardwerk jetzt günstig zu erwerben.

»CineGraph ist unentbehrlich für jeden, der sich für die Geschichte des deutschsprachigen Films interessiert.«

(Wilhelm Roth,
 Frankfurter Rundschau)

»CineGraph arbeitet am kulturellen Erbe der Bilderwelten in unseren Köpfen.«

(Gerhard Bechtold, Filmfaust)

»CineGraph ist eine der wichtigsten filmhistorischen und -publizistischen Taten der deutschen Nachkriegsgeschichte, ein work in progress, das immer vollkommener wird.«

(epd-Film)

»Die Loseblattsammlung entwickelt sich zum bedeutendsten Kompendium deutscher Filmgeschichtsschreibung.«

(Hans Helmut Prinzler)

Verlag
edition text + kritik
Levelingstraße 6a
81673 München