

Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Band: 48 (1996)
Heft: 12

Rubrik: Kritik

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: 13.10.2024

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

Welcome to the Dollhouse

Regie: Todd Solondz
USA 1995

Dominik Slappnig

Wer ist Todd Solondz? Englischlehrer für russische Einwanderer in New Jersey und unglücklicher Absolvent der New Yorker Filmschule NYU. Jedenfalls bis vor zwei Jahren.

Nachdem er in der zweiten Hälfte der achtziger Jahre sein Studium mit dem Kurzfilm «Schatt's Last Shot» beendet hatte, erhielt er Angebote von Columbia und Twentieth Century Fox. Sein nächster Film «Fear, Anxiety and Depression» produzierte allerdings Polygram. «Es war ein Alptraum», erinnert sich Solondz. «Jede Entscheidung, die ich getroffen habe, war falsch.» Er wurde als Regisseur abgesetzt, ein anderer hat den Film zu Ende gedreht. «Ich habe mir den fertigen Film nie angesehen.» Die Demütigung sass zu tief. Nie wieder wollte er etwas mit der Filmindustrie zu schaffen haben.

Fortan unterrichtete Solondz russisch für Immigranten. Die Überraschung kam 1994, als ihm von einer Privatperson aus heiterem Himmel die Finanzierung seines nächsten Films in Aussicht gestellt wurde. Einzige Voraussetzung: Solondz brauchte ein Drehbuch, um zu beginnen.

«Welcome to the Dollhouse» ist das Produkt dieses Angebots. Eine schwarze Komödie über die Nöte der 11jährigen Dawn Wiener (Heather Matarazzo), die als mittleres dreier Kinder in einer jüdischen Familie in New Jersey heranwächst und vor allem leidet.

Die erste Szene des Films zeigt, wie unbeliebt Dawn ist. In der Mensa der Schule findet die Siebtklässlerin mit dem Tablet in der Hand keinen freien Platz. Schliesslich setzt sich Dawn widerwillig an den Tisch der zweiten Aussenseiterin. Eine ältere Schülerin fragt sie: «Bist du lesbisch?», und schon tönt es hämisch im Chor: «Lesbe! Lesbe!».

Zu Hause ergeht es ihr nicht besser. Ihr älterer Bruder ist ein Ekel und Prinzipreiter, der sich nur für Computer

und Schulkarriere interessiert. Dawns jüngere Schwester, offensichtlich Mamas Liebling, tänzelt im rosa Tütü im Garten herum und wird von allen Seiten gehätschelt.

Auch Dawn sehnt sich nach Liebe und Zuneigung. Doch sie hat keine Freunde und fühlt sich von ihren Eltern weniger geliebt als ihre Geschwister. In der Klasse gilt sie als Einzelgängerin. Was sie anpackt, geht meistens schief, und am Schluss steht sie erst noch als Sündenbock da. Denn wenigstens dafür scheint sie wie geschaffen. Mit ihrem kurzsichtigen Blick hinter der dicken Brille, der etwas vornübergebeugten Haltung, dem Babyspeck und den viel zu engen, grellen Kleidern, ist sie das hässliche Entlein par excellence.

«Welcome to the Dollhouse» ist ein Film über die ganz alltäglichen Grausamkeiten der Kinder. Dawn muss eine Fülle von Hieben und Gemeinheiten einstecken. Nach erniedrigenden Erlebnissen steht sie dann, oft allein gelassen, da oder rennt gegen die Kamera. In der Weitwinkelseinstellung wirkt sie noch verlorener, und die kurze Rockmelodie, die jeweils laut im Film ertönt, ist wie die ohnmächtige Wut, die in ihr hochsteigt.

Natürlich ist Dawn kein Unschuldengel. Was sie einsteckt, gibt sie an Schwächere weiter. Zum Beispiel wenn sie die Barbiepuppe ihrer Schwester mit einer Säge köpft, oder ihren einzigen treuen Freund am Telefon gemein abwimmeln lässt.

Das Leben geht weiter. Dawn verliebt sich unglücklich. Ausgerechnet in den viel älteren Mädchenschwarm und Sänger der Garagenband ihres Bruders.



Heather Matarazzo

Dann wird Dawns Schwester gekidnappt. Wieder einmal ist Dawn die Schuldige.

«Der Film ist eine Komödie geworden, weil es die einzige Form ist, mit den entsetzlichen Qualen der Jugend umzugehen», meint Todd Solondz. Dies ist ihm wunderbar gelungen. Die Pointen sitzen, die Dialoge sind kurz und witzig. Sein Film wurde am Sundance-Independent-Festival 1996 mit dem grossen Preis ausgezeichnet, Todd Solondz mit dem jungen Woody Allen verglichen.

In «Welcome to the Dollhouse» sind die Jahre der Kindheit zum Verzweifeln. Der Weg zum Erwachsenen ist grässlich lang und beschwerlich. Eine Möglichkeit, die Zeit der Leiden zu verkürzen, gibt es nicht. Am Schluss fragt Dawn ihren Bruder: «Ist die achte Klasse besser als die siebte?» Der antwortet trocken: «Nein, genau so schlimm.» ■

The Portrait of a Lady

Regie: Jane Campion

USA/Grossbritannien 1996

Judith Waldner

Ein Verehrer reist ihr von Boston bis Grossbritannien nach. Der andere bietet ihr an, nach der Heirat in ein Haus mit Burggraben zu ziehen. Oder auch in ein anders aus seinem Besitz, falls dieses ihrem Gusto nicht entsprechen sollte. Ihr schwindsüchtiger Cousin ist von ihr eingenommen, sein Zustand erlaubt ihm jedoch kein Liebeswerben. Ihre Freundin prophezeit, dass weitere Ehe-Angebote nicht zu knapp ins Haus schneien werden.

Die in England bei Onkel und Tante weilende Amerikanerin Isabel Archer (eine famose Nicole Kidman) ist wenig angetan ob der vereinnahmenden Zuneigung, die ihr entgegenschlägt, wenngleich der Wunsch, man möge sich ihrer annehmen, in ihrer Figur angelegt ist. Sie scheut zurück vor den Pflichten und Einschränkungen einer Ehe, will die Heldin ihrer eigenen Geschichte sein. Die junge Frau ist die Hauptfigur von Henry James Roman «The Portrait of a Lady» (1881), den die australische Regisseurin Jane Campion nun verfilmt hat.

Henry James, 1843 als Sohn wohlhabender Eltern in New York geboren und 1916 in Grossbritannien verstorben, hat für die Angelsachsen eine ähnliche Bedeutung wie beispielsweise Flaubert für Frankreich. Das Aufeinandertreffen der Neuen und der Alten Welt, von Nordamerika und Europa, war ebenso eines seiner Themen wie die Beschreibung der kosmopolitischen Geldaristokratie seiner Zeit. «Daisy Miller» (1887) ist die wohl bekannteste Erzählung aus diesem Themenkreis, zu dem auch der klassische Roman «The Portrait of a Lady» gehört. Seine Werke haben verschiedene Regisseure zu Leinwandadaptionen inspiriert, beispielsweise François Truffaut zu «La

chambre verte» (1978) oder James Ivory zu «The Europeans» (1979).

In Henry James' Roman «The Portrait of a Lady» gibt es keine durch und durch guten, die Moral der Menschheit verkörpernden und bewahrenden Menschen. Ebenso wenig existieren flach und krass gezeichnete Personen, die lediglich Übles im Sinne haben. «The Portrait of a Lady» ist somit weder ein Sittenroman noch daraufhin angelegt, eine bestimmte Gesellschaftsschicht zu kritisieren. Trotzdem fehlt ihm ein moralisches Engagement durchaus nicht: Es ist in der Handlung und den Dialogen angelegt

handlung insofern, als die anderen Personen und ihr Handeln stark auf sie orientiert sind. Ihr Cousin Ralph Touchett (Martin Donovan) versteht, dass Isabel weder den ihr aus Boston nachgereisten Caspar Goodwood (Viggo Mortensen) noch den Briten Lord Warburton (Richard E. Grant) zu ehelichen wünscht. Er verhilft ihr heimlich zu mehr Unabhängigkeit, indem er seinen Vater (Sir John Gielgud) – also Isabel Archers Onkel – auf dem Totenbett dazu motiviert, ihr ein Vermögen zu vermachen. Sie wird damit nicht nur freier, sondern auch eine sehr gute Partie.

Im Haus ihres sterbenden Onkels in England lernt sie Madame Serena Merle (Barbara Hershey), eine amerikanische Freundin ihrer Tante, kennen. Sie fühlt sich von der souveränen Frau angezogen, wirkt diese auf sie doch in jeder Hinsicht bewundernswert und perfekt. Isabel Archer, die das Leben und die Welt kennenlernen will, reist nach Italien und trifft dort – auf Veranlassung von Madame Merle – den ebenfalls aus den USA stammenden Gilbert Osmond (John Malkovich). Er ist Vater einer Tochter, die im Kloster aufgezogen wird.

Isabel ist fasziniert von diesem Mann, lässt sich aber nicht von ihrer geplanten Weltreise abhalten, die im Film übrigens lediglich kurz in schwarzweissen Bildern angetönt wird: Diese verfremdeten, traumähnlichen Sequenzen machen deutlich, dass sie Osmond unterwegs nicht vergessen hat. Dieser hat ihr in Italien eine Liebeserklärung gemacht, hat sie aber nicht wie frühere Bewunderer bedrängt oder mit etwelchen Versprechungen in eine Ehe gelockt. Isabel, die zuvor wenig Interesse an ihren männlichen Verehrern zeigte, hei-



Nicole Kidman, John Malkovich

und manifestiert sich nicht zuletzt auch in der Form. Eine vorschnelle Parteinahme ist also kaum möglich, und in Jane Campions Verfilmung ist die Situation in dieser Hinsicht ähnlich. Der Zugang zu den Figuren ist damit nicht leicht, eine Identifikation schwierig. Das – und die Unmöglichkeit, James ausführlichste Charakterisierungen mittels Dialogen filmisch umzusetzen – führt dazu, dass die Figuren des Films zum Teil nicht einfach fassbar, ihre Motivationen nicht immer klar durchschaubar sind.

Im Mittelpunkt des Geschehens steht Isabel Archer: Um sie dreht sich fast alles, sie bestimmt Struktur und Erzähl-



Nicole Kidman

ratet ihn bei ihrer Rückkehr – offensichtlich in der Erwartung, in dieser Ehe von Einschränkungen und Vereinnahmungen verschont zu bleiben. Vom Wiedersehen der beiden nach der grossen Reise, von ihrer Heirat, dem Tod eines kleinen Kindes und den ersten Monaten ihrer Ehe bekommt man, da der Film einen grösseren Zeitsprung macht, nichts zu sehen. Dass diese Monate alles andere als frei von Dramatik gewesen sein müssen, erschliesst sich später.

«The Portrait of a Lady» arbeitet mehrheitlich mit Grossaufnahmen. Dabei sind diese «Porträts» so strukturiert, dass die Personen – oft ist nur Isabel zu

sehen – selten in der Bildmitte, sondern auffällig Richtung Rand hin plaziert sind: Das Gleichgewicht scheint zunehmend fragil, die Mitte verloren. Beweist Jane Campion hier viel Geschick, wirken einige aus sehr schräger Perspektive aufgenommene Totalen, die wohl eine aus den Fugen geratene Welt implizieren sollten, eher plakativ. Ein Vorwurf, den man der übrigen gestalterischen Konzeption des Filmes nicht machen kann. Die Akzentuierung der Farben etwa erweist sich als sinnig, ihr gezielter Einsatz ist Ergänzung oder Vertiefung von Charakteren und Situationen. Kühles Blau und warmes Gelb herrschen vor, wobei bei-

spielsweise die Szenerie in Italien – vor allem die Sequenzen, die im Haus des Ehepaares Osmond/Archer spielen – durchgehend in bläuliches Licht getaucht ist: Sie wirkt wie von einer dünnen Eisschicht überzogen.

Der optische Eindruck entspricht der Situation: Isabel Archers Gatte, so wird immer deutlicher, ist innerlich kalt, ein humorloser und berechnender Egoist. John Malkovich spielt diese Figur sozusagen ohne Fehl und Tadel, allerdings ist diese Besetzung als nicht wirklich geglückt zu bezeichnen. In ihrem letzten Film «The Piano» überzeugte die Regisseurin mit der Fähigkeit, Rollen gegen das Image eines Schauspielers zu besetzen, dieses geradezu umzukrempeln: Der kantige Harvey Keitel zum Beispiel, der eine der männlichen Hauptrollen spielte, erschien überraschenderweise als sanft-romantischer Liebhaber. Ein ähnlicher «Überraschungseffekt» bleibt in «The Portrait of a Lady» hinsichtlich des von Malkovich gespielten Osmond aus – obwohl er gerade hier von Vorteil gewesen wäre. Das Image des Schauspielers wird grösstenteils bestätigt, die Figur hält sozusagen, was sie mit ihrem ersten Auftreten verspricht. Darin ist sicher ein Grund dafür zu sehen, dass Isabels Faszination, ihre plötzliche Einwilligung zur Heirat, an sich lediglich auf der Dialogebene nachvollziehbar wird. (Nota bene war ursprünglich William Hurt, der aber zögerte, als Osmond vorgesehen, Malkovich hätte Isabels Cousin Ralph Touchett spielen sollen.)

Für Gilbert Osmond ist Isabel Archer so etwas wie eine Ergänzung seines Interieurs. Darauf legt er offensichtlich viel Wert, seine Räume sind mit ausgesuchten Gegenständen ausgestattet. Alles steht an seinem Platz, wie auch seine Frau einen von ihm bestimmten Raum ausfüllen soll. «The Portrait of a Lady» besticht nicht zuletzt – nicht nur hinsichtlich Osmonds Einrichtung – durch eine sichere Hand in Sachen Einsatz von Gegenständen und Wahl der Dekors: Auf nie plakative Art und Weise werden damit Charakter der Handelnden und zwischenmenschliche Situationen auf den Punkt gebracht. Die Geschichte spielt zu einem grossen Teil ►

► in Innenräumen, die gerade in Italien durch wiederholte Kameraschwenks – von der Decke Richtung Boden – abgeschlossen wirken. Als Osmond Isabel seine Liebe erklärt, geschieht das nicht etwa in sonnendurchfluteter Umgebung, sondern in einem katakombenartigen, unter der Erde liegenden Gewölbe. Klaustrophobische Ehezustände werden damit angekündigt.

Redet man vom Dekor, müssen hier auch die sorgfältig konzipierten Kostüme, die sich für die Damen als eine Art Falle erweisen, erwähnt werden. Bei einem Tanzanlass sinken die zeitgemäss in Korsetts gezwängten Ladies wegen Sauerstoffmangels gleich reihenweise um. Und Isabel Archer – auf deren am Boden entlangschleifender Rocksäum der Blick des öftern fällt – wird, als sie bei einem Streit das Zimmer verlassen will, von ihrem Mann mit einem einzigen Schritt zu Fall gebracht. Erst in einer Szene ganz zum Schluss des Films rafft sie ihren Rock zusammen, um schneller über eine Wiese zu gelangen. Da hat sie ihren umständlichen Weg Richtung Selbstbestimmung längst unter die nun sozusagen befreiten Füße genommen.

«The Portrait of a Lady» ist, wie schon Jane Campions beiden letzten Filme, die Geschichte einer versuchten Befreiung und Selbstbestimmung. Gelang diese in «An Angel at My Table» (ZOOM 9/91) und «The Piano» (ZOOM 8/93), konnte man bei ihren Protagonistinnen zurecht von «starken Frauen» sprechen, ist das hier irritierenderweise weniger am Platz. Isabel Archers Instinkt hinsichtlich der Beurteilung anderer erweist sich, wenigstens von der Vernunft her betrachtet, als mangelhaft.

Als Osmond seine Tochter Pansy (Valentia Cervi) gegen ihre Gefühle für einen anderen mit einem früheren Verehrer von Isabel, dem in Italien weilenden Lord Warburton, verheiraten will, kommt es zu einem bösen Eklat zwischen ihm und seiner Frau. Isabel aber versucht, den schönen Schein zu wahren, hat nicht den Mut, ihr Scheitern und ihren grossen Irrtum zu bekennen: Sie veranlasst ihre Freundin wie ihren zu der Zeit ebenfalls in Italien weilenden und inzwischen todkranken Cousin Ralph, nach England



zurückzukehren. Trotzdem wird aus der jungen Amerikanerin in der Alten Welt kein klägliches, verbittertes Opfer. Sie provoziert kein Mitleid, zeigt einerseits Züge, die leicht masochistisch angehaucht zu nennen sind, behält andererseits ihren Stolz und eine Portion Eigensinn – im Film stärker als im Roman: Während die Vorlage Isabel das Martyrium ihrer Ehe hinnehmen lässt, haben Jane Campion und ihre Drehbuchautorin Laura Jones (mit der sie schon für «An Angel at My Table» zusammengearbeitet hat) ein Ende gewählt, das verschiedene Lesarten offen lässt.

Im Gegensatz zu «The Piano» ist dieser Film verhaltener, die angelegten

Dramen explodieren nicht in wuchtigen Emotionen: Hier bewahren die Figuren ihre Geheimnisse auf eine Weise, die zur vorschnellen Annahme führen könnte, sie hätten vielleicht gar keine. Ein grossartiges Darsteller(innen)-Ensemble haucht diesem ruhigen Melodrama über in der Realität nicht funktionierende Ideale, über die Grenzen menschlicher Freiheit, Leben ein. Mehr als zwei Stunden dauert die Literaturadaption, und trotz ihrer unspektakulären Inszenierung vergeht die Zeit im Kino wie im Flug. «The Portrait of a Lady» ist eine Art komplexe Versuchsanordnung, bestehend gestaltet, ein so vielschichtiger wie intelligenter Film. ■

Beautiful Thing

Regie: Hettie Macdonald
Grossbritannien 1997

Daniel Däuber

Jamie und Ste, zwei Teenager aus einer Sozialsiedlung im Süden Londons, besuchen die gleiche Klasse. Während Jamie (Glen Berry) Mühe hat, sich dort zu behaupten – vor allem den Turnunterricht schwänzt er deshalb regelmässig –, gehört der sportbegeisterte Ste (Scott Neal) zu jener Gruppe, die Jamie schikaniert. Dessen alleinerziehende Mutter hat Mühe, zu Jamie wirklich vorzudringen; über seine Gefühle und Probleme spricht er mit ihr nämlich nicht. Ste möchte nach der Schule am liebsten gar nicht nach Hause, warten dort doch nur sein jähzorniger älterer Bruder und der alkoholkrankte Vater, von dem er oft genug Schläge einstecken muss. Aus diesen Einzelsituationen entwickeln die beiden Jungen ein Gespür füreinander und kommen sich dabei schliesslich näher.

Was vorerst den Anschein einer weiteren jener «Studien» über die britische Unterklasse macht, führt die vom Theater herkommende Regisseurin Hettie Macdonald zu einer «Geschichte über die Macht der Liebe, die tief im Glauben an das Gute im Menschen verwurzelt ist». So klischiert auch das nun wieder klingen mag: «Beautiful Thing» jammert weder über die bestehenden sozialen Verhältnisse, noch gibt er sich romantisch verkitschten Gefühlsduseleien hin. Zu reali-

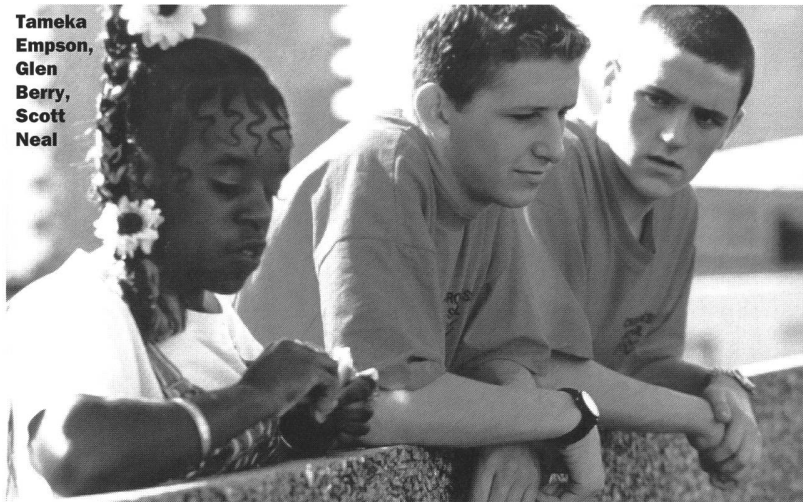
stisch sind die individuellen Biografien, von denen man vorerst vor allem Schmerz, Angst und das jeweilige Alleingelassensein mitbekommt. Nebst unspektakulären Einstellungen, die anfänglich das eher triste Umfeld zwischen Schule, Einkaufszentrum und Hochhaussiedlung der beiden Jungs abstecken, sorgen zwei beteiligte Frauen je länger desto mehr für Akzente.

Leah, die quirlige, vorwitzige Schwarze mit einem Hang für die Lieder der «Mamas and Papas», wurde von der Schule gewiesen und nervt nun Mutter und Nachbarn mit ihren überlauten Playback-Nummern. Für die Darstellerin Tameka Empson war das eine willkommene Gelegenheit, zu singen und ausgefallene Kleider zu tragen. Immerhin lässt sich Leah auch – zum Amusement des Publikums – von niemandem hänseln oder beleidigen; schlagfertig reagiert sie auf solche verbalen Angriffe. Mindestens ebenso redegewandt und mit einer gehörigen Portion Humor – wenn auch manchmal in ziemlich rauhem Ton – schlägt sich Jamies Mutter Sandra durchs Leben. Ihr grösster Wunsch, ein eigenes Pub zu führen, steht kurz vor der Verwirklichung.

«Sandra strotzt vor Lebenslust und Energie. Sie ist eine Frau voller Optimis-

mus, äusserst unabhängig, weiss was sie will und setzt alles ein, um es zu kriegen.» Soweit Linda Henry, welche die Figur der Sandra mit prallem Leben füllt. Von bestimmend autoritär (gegenüber Jamie) bis verliebt säuselnd (gegenüber ihrem Liebhaber, dargestellt von Ben Daniels) beherrscht sie sämtliche Tonarten zur Verstärkung ihrer Überzeugungskraft. Das Pub und ihr Freund sind es dann auch, die Sandra beinahe blind machen dafür, wie sich ihr Sohn und dessen Freund entwickeln. Ihre ähnlichen Situationen haben nicht nur Respekt und das Verständnis für den anderen gefördert, sie empfinden schliesslich sogar mehr als blosser Sympathie füreinander.

«Wenn du ein eintöniges, langweiliges Leben führst und plötzlich passiert etwas, das dir für einen kurzen Moment ein Glücksgefühl gibt, dann klammerst du dich mit aller Gewalt an diesen Moment. Und nach diesem Etwas suchen die Charaktere dieses Films – etwas Schönes, an das sich zu klammern lohnt.» Der bereits mehrfach ausgezeichnete Theaterautor Jonathan Harvey, der ursprünglich selbst an einer Schule in der Nähe einer Londoner Sozialsiedlung unterrichtete und sein Theaterstück für die Verfilmung adaptierte, gibt zwar zu, dass der Film von «sexuellem Erwachen handelt und einfühlsam beschreibt, was es heisst, jung zu sein und zum ersten Mal in den Sturm der Gefühle zu geraten.» Doch ihn als Schwulenfilm zu etikettieren, weist Harvey zurück: «Es geht nicht um das, was nach dem Lichterlöschen passieren kann, es geht ums Sichverlieben.» Und die Regisseurin Macdonald meint: «Das Stück entspricht dem Bedürfnis der Menschen, an einen Traum zu glauben. Dass sich Probleme lösen lassen, dass das Leben nicht immer trist sein muss.» Mama Cass, die von Leah kopierte Sängerin, unterstützt dieses Plädoyer zur persönlichen Entfaltung mit dem Ratschlag: «Mach, was du machen willst, und hör nicht darauf, was andere sagen!» ■



Tameka Empson, Glen Berry, Scott Neal

Double Happiness

Regie: Mina Shum
Kanada 1994

Zweifaches Glück

Daniel Däuber

Wollte man jene Regisseurinnen und Regisseure, die sich auf höchst vergnügliche, jedoch nie banale Art und Weise mit asiatischen Immigranten im Westen auseinandersetzen, eine Familienposition zuordnen, träfe auf Ang Lee der Vater zu, während Mina Shum seine Tochter wäre. Hatte Ang Lee nämlich die Situationen äusserst subtil beobachtet und mit feiner Ironie wiedergegeben, als er in «Hsi yen» (Das Hochzeitsbankett, ZOOM 10/93) einen jungen Chinesen in Amerika eine Partnerschaft mit einem Mann eingehen liess, kommt Mina Shums Film viel ungestümer daher. Die noch zu Hause wohnende 22jährige Jade (Sandra Oh) wird von ihren Eltern zwar wie Wai-Tung in Lees Film gegängelt und mit vereinbarten Treffen potentieller Ehepartner (immer chinesischer Abstammung) unter Druck gesetzt. Doch mit ihrer witzig-spontanen Art und nicht zuletzt mit der Schauspielerei hat sie sich ein Stück Freiheit aus der elterlichen Umklammerung herausgenommen.

Temporeich und äusserst humorvoll steckt die Regisseurin den Rahmen ab: die «heiratsfähige», westlich orientierte Tochter auf der einen, die traditionell eingestellten Eltern auf der anderen Seite. Die liebenswert quere Musik trägt das ihre dazu bei, dass Jade, eine moderne junge Frau der neunziger Jahre, glatt als sogenanntes *girlie* durchgehen könnte. Und vorerst macht «Double Happiness» auch den Anschein einer unbeschwerten Komödie; wie in Rob Reiners «When Harry Met Sally» (USA 1989) sprechen die Figuren eingeschobene Statements direkt in die Kamera, scheinen mit ihrem Humor überall den Kopf über Wasser zu behalten und wissen sich zudem in einer ökonomisch stabilen Lage. Doch zunehmend lässt die Filmemacherin mehr anklingen als nur das komödiantische Spiel mit enttäuschten Erwartungen und verheimlichten Tatsachen. Die Probleme, die sich bei Partnerschaften mit verschie-



denen kulturellen Herkünften ergeben können, der Druck der Eltern gegenüber ihren Kindern, sie mögen endlich (den standesgemässen Partner) heiraten sowie existentiell veränderte Lebensumstände, die mit traditionell patriarchalen Vorstellungen kompensiert werden, kommen zur Sprache. Mit dieser Hinwendung zu Ernsterem macht Mina Shum den komödiantisch dominierten Beginn nicht zunichte, sondern kennzeichnet den Humor als Teil einer Taktik zum Umgang mit der Wirklichkeit; daneben bietet er auch einen lockeren Zugang zu der komplexen Thematik an.

Jade lernt etwa den (weissen) Mark (Callum Rennie) kennen, der vorerst ziemlich unbeholfen um sie buhlt, welchen sie schliesslich aber den von den Eltern ausgewählten chinesischen Rechtsanwältin und Ärzten vorzieht. Klar, dass Mutter (Alannah Ong) und Vater (Stephen Chang) mit Jades Wahl nicht einverstanden sind, will man doch nicht noch ein Kind verstossen (wie den Sohn), weil es sich nicht an die Regeln hält («ich weiss, was gut für dich ist, weil ich viel mehr Erfahrung habe als du», so die Ermahnung des Vaters). Der zu Besuch weilende Onkel (Donald Fong), der sich – mindestens in den Augen sittenstrenger

Konservativer – auch als Aussenseiter entpuppt, dies aber nie zugegeben hat, um der Norm zu entsprechen, ermutigt Jade schliesslich, ihren eigenen Weg zu gehen. Es sei ein guter Weg, und sie wolle doch akzeptiert und wahrgenommen werden, nicht wie die Aussenseiter, welche totgeschwiegen würden.

Erfrischend, dass die in Hongkong geborene und in Kanada aufgewachsene Chinesin zum Schluss nicht die übliche (amerikanische) Familienversöhnung abspult, sondern bei Jades grossen Träumen von der Schauspielkarriere (und letztlich auch der Beziehung zu Mark) offenlässt, ob der Spagat zwischen eigenen Ansprüchen und der Einigung mit anderen gelingt. Insgesamt beweist sie, die übrigens auch für das Drehbuch verantwortlich zeichnet, dass sie ähnliches erlebt hat und ihr nun daran liegt, ihre Erlebnisse umzusetzen: «Ich habe eine ähnliche Entwicklung durchgemacht. Ich wollte das wirkliche Leben nicht dokumentieren, sondern die Essenz einfangen, und durch die Verwendung von expressionistischen Sequenzen im Film konnte diese Essenz entstehen.» Dass ihr dies auf äusserst amüsante Art gelungen ist, spricht weiter für ihren sympathischen, ersten langen Spielfilm. ■

Shine

Regie: Scott Hicks
Australien/Grossbritannien 1996

Judith Waldner

Wenn er jetzt gehe, wettet der so enttäuschte wie wütende Peter Helfgott seinen Sohn David an, wünsche er ihn nie mehr zu sehen. Ein Beispiel für einen Rabenvater, wie ihn die Wirklichkeit schlimmer nicht erfinden könnte? Nein, die Sache ist um einiges komplexer.

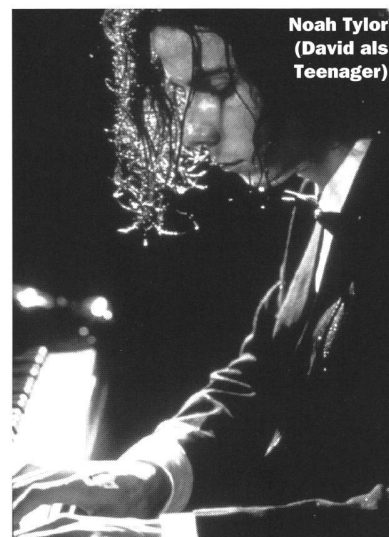
Familiensinn geht dem Traditionalisten Peter Helfgott über alles. Er wäre als unsympathischer Tyrann zu bezeichnen, wäre da nicht seine Vergangenheit, und verstünde es Armin Müller-Stahl nicht so trefflich, in der Darstellung dieser hart wirkenden Figur sensibel-verletzliche Facetten durchschimmern zu lassen. Peter Helfgott ist ein polnischer Jude und hat bei der Verfolgung seines Volkes im Zweiten Weltkrieg Heim und Angehörige verloren. Nun versucht er, seine in bescheidenen Verhältnissen lebende Familie zusammenzuhalten (deren weitere Mitglieder übrigens im Film nur am Rande vorkommen). Im Grunde liebt der strenge Mann seinen Sohn und möchte ihn am liebsten für ewig unter seinen Fittichen wissen.

David hat das Zeug zum Pianisten, das ist offensichtlich. Der Papa schleppt den linkischen Kleinen mit der grossen Brille zu lokalen Musik-Wettbewerben. Doch als Davids Talent auffällt, weigert er sich zuerst, ihn zum Unterricht ausser Haus zu schicken. Dann wird er auf Empfehlung von Isaac Stern zur Ausbildung in die USA eingeladen. Vater ist dagegen, David fügt sich. Schliesslich

gewinnt das Piano-Talent, inzwischen älter geworden, ein Stipendium fürs London College of Music und verlässt seine Familie, obwohl sein Vater ihm deswegen das Haus verbietet. In der britischen Metropole nimmt sich Professor Cecil Parkes seiner an. Erfolg stellt sich ein, David gibt ein Konzert, an dem er eine extrem schwierige Komposition von Sergej Rachmaninoff spielt. Doch das geht alles andere als glatt über die Bühne – allerdings nicht wegen mangelhaften Könnens des Jungpianisten.

«Shine» setzt einige Jahre nach Davids grossem Konzert ein, in einer regnerischen Nacht. Ein verwirrter, nasser, vor sich hinredender Mann wird nach einigem Hin und Her in eine Bar eingeladen, die eigentlich schon geschlossen hat. Es ist David, und nun wird die Geschichte seiner Jugend rückblickend erzählt. Als der Film dann gewissermassen in der Gegenwart ankommt, seine Kinder- und Jugendjahre bis zu jener Nacht des Barbesuchs aufgefächert sind, ist «Shine» allerdings nicht – wie man erwarten könnte – zu Ende, sondern folgt Davids Leben weiter. Wie er dazu kam, in höchster Verwirrung durch die nassen Strassen zu gehen, wie er zu einer Art Clown mit kaputter Seele wurde und wie es mit der Geschichte nach jener Nacht weitergeht, soll hier nicht erzählt werden, lebt «Shine» doch nicht zuletzt von überraschenden Wendungen.

Für die Geschichte von «Shine» hat sich Scott Hicks von der Biografie des australischen Pianisten David Helfgott inspirieren lassen, der sich übrigens für mehrere im Film vorkommende Stücke selber an den Flügel gesetzt hat. Sein Film ist kein bleischweres Drama um einen Kranken, der David geworden ist



Noah Taylor
(David als
Teenager)

und keine düstere Vater-Sohn-Geschichte. Vielmehr erzählt der Regisseur den Stoff in höchst unterhaltsamer, packender Weise. Konflikte werden nicht – wie im europäischen Kino häufig – ausgewalzt, aber auch nicht – wie im nordamerikanischen Kino oft – in einer schematisch-glaten Vordergründigkeit ertränkt. Da und dort holpert die Dramaturgie, streckenweise wird ganz schön auf die Tränenröhren gedrückt und die ganze Story kippt zeitweise in den Bereich des Märchenhaften. Doch wen stört das schon, wenn das ganze derart «menschelt» und so intelligent gemacht daherkommt?

Mehr als ein Scherflein zum Gelingen von «Shine» tragen die Musik (unter anderem von Liszt, Chopin, Beethoven und Rachmaninoff) sowie die hervorragenden Darstellerinnen und Darsteller bei. Überzeugend sind sie alle, herausragend sind Geoffrey Rush, der den erwachsenen David gibt, Armin Müller-Stahl als Vater und Sir John Gielgud als Professor Cecil Parkes. Scott Hicks Spielfilm, teilweise an Originalschauplätzen wie der Albert Hall in London gedreht, ist – soviel sei verraten – ein kleiner, aber feiner Film über den Triumph des Geistes sowie über den Sieg der Kunst und die Kraft der Liebe. ■



Geoffrey
Rush

The Hunchback of Notre Dame

Regie: Gary Trousdale, Kirk Wise
USA 1996

Der Glöckner von Notre Dame

Daniel Kothenschulte

Hätte Victor Hugo sie nicht 1831 in seinem Roman verewigt, vielleicht gäbe es die Kathedrale Notre Dame de Paris heute gar nicht mehr. Dem Zeitgeschmack galten die gotischen Hinterlassenschaften wenig, und der umstrittene Romancier gehörte zu den ersten, die sich für den Erhalt architektonischer Denkmäler einsetzte. 200 Jahre hatte man an der Kathedrale gebaut, vier Jahre immerhin dauerte die Produktion dieses abendfüllenden Zeichentrickfilms. Auch diese Kunstform galt den Aktionären des Disney-Konzerns vor zwei Jahrzehnten als nicht erhaltenswert. Wäre nicht damals «The Rescuers» (Bernard und Bianca – Die Mäusepolizei, 1977) ein unerwarteter Erfolg geworden, man hätte die Animationsabteilung wohl geschlossen.

Die Kathedrale und der Trickfilm – auf dem Reissbrett entworfen, minutiös geplant, erhebt sich in ihnen das Handwerk über die Natur. Disneys Zeichner führen wieder einmal in eine Kunstwelt, die jede Naturerfahrung an Erhabenheit über bieten möchte. Übertreibung und Grobheit warfen Hugos Zeitgenossen der gotischen Architektur vor, und so lässt sich auch der Abgrund beschreiben, über dem die Disney-Künstler balancieren – so waren zuletzt einige der spektakulärsten Perspektiven von «The Lion King» (1994) von Riefenstahls «Triumph des Willens» (1935) inspiriert. Quasimodos virtuose Luftsprünge über den Dächern von Paris aber vermitteln das reine, unbeschwerte Vergnügen an dem, was Animation im Idealfall sein kann: die Erfül-

lung der Utopie des Träumenden, schwerelos in seiner Unwirklichkeit umherzugleiten. So leichtfüßig wie sich einst Bambis Gefährte Klopfer über das Eis bewegte, turnt dieser Glöckner über der Stadt – ein Vergnügen, das weder



Lon Chaney noch Charles Laughton oder Anthony Quinn (den Film-Quasimodos von 1923, 1939 und 1956) vergönnt gewesen ist.

Die Abgründe sind anderer Art – etwa die Süßlichkeit der Farben, die sich ebenso wie die Broadway-Opulenz der Lieder ihrer Gefälligkeit nur allzu sicher ist. Dies ist das eigentliche Problem der neueren Disney-Zeichentrickfilme: Auch wenn in jedem ein neues technisches Kunststück zu bestaunen ist, scheint jeder Fortschritt nur im «Mehr» zu liegen. Während Disney selbst das

Erreichte stets hinterfragte und seinen Stil so stets erneuerte, beharren seine Nachfahren auf dem Zementieren des Erreichten. «So ein Song beendet vielleicht den zweiten Akt einer Broadway-Show, aber niemals einen meiner Filme»,

fuhr Disney einmal die Komponisten von «Mary Poppins» (1964) an. Eine Vorgabe, die für die Lieder von «The Hunchback of Notre Dame» 1996 nicht berücksichtigt wurde. Aus allen Kehlen schmettert es, und wenn auch einmal Renaissance-Instrumente erklingen, so gleich in hundertfachem Aufmarsch. Orgelmusik und Madrigalchöre lassen die visuelle Notre Dame vibrieren, aber keine Melodie ist dabei, die man gern im Kopf behalten möchte.

Das einzige Asketische an diesem Film ist seine Geschichte. «Im Herzen von Victor Hugos komplexem Märchen», sagte Produzent Don Hahn stolz, «haben wir eine einfache und hinreissende Geschichte gefunden.» Sie muss sich irgendwo in den zweihunderttausend Worten des Romans versteckt haben. Um Quasimodo geht es, den buckligen Glöckner, der sich das bewegte Treiben auf dem Marktplatz nur aus der Vogelperspektive ansehen darf. Sein Herr, der mächtige Richter Frollo – nur das Kostüm erinnert entfernt an Hugos Geistlichen – hält ihn dort gefangen. Als sich der Bucklige dennoch unter das Volk mischt, ist es beinahe um ihn geschehen. Zum «König der Narren» gekrönt und an den Pranger gestellt, rettet ihn erst eine bildhübsche Zigeunerin vor dem Pöbel.



Was Esmeraldas Schönheit anbelangt, sollte nicht unerwähnt bleiben, wieviel Mühe sie ihrem Animator machte: «Sie hat langes, dichtes Haar, einen Ohrring, der unentwegt herumwackelt, und ausserdem musste man ständig auf die Falten in ihrem Rock achten. Das war zeichnerisch eine grosse Herausforderung...» Reize, die auch den Gardkapitän Phoebus, der sie eigentlich verhaften sollte, nicht unbeeindruckt lassen. So rät er ihr, den Schutz der Kirche für sich zu reklamieren. Natürlich verliebt

sich auch der arme Quasimodo unsterblich in Esmeralda, deren Herz indes für Phoebus schlägt. Nach einem Fluchtversuch wird sie vom ebenfalls eifersüchtigen Frollo auf den Scheiterhaufen geworfen. Rettung ist nur aus den stürmischen Turmhöhen zu erwarten.

Nun gelten Geschichten wenig im Animationsfilm, auf die liebevolle Ausschmückung kommt es weit mehr an. Auch wenn es, abgesehen von Esmeraldas Ziege, im ganzen Film keine Tiere gibt, braucht man nicht auf die charakte-

ristischen Randfiguren zu verzichten: Einige lebendige Steinskulpturen, die Laverne, Victor und Hugo heissen, stehen Quasimodo zur Seite, hatte es doch im Roman einen Hinweis darauf gegeben, dass der Glöckner die Gargoyle-Figuren gar für seine Geschwister hielt. Wieviel charmanter waren dagegen die belebten Hausgegenstände in «The Beauty and the Beast» (1991), jenem Meisterstück des Regieduos Trousdale/Wise, das vor fünf Jahren die Wiedergeburt des grossen Trickfilms einläutete.

«The Hunchback of Notre Dame» ist diesem Vorbild erkennbar verpflichtet, und bei aller Kritik ist er besser als alles, was seither im Studio entstanden ist. Das Reich des Glöckners, dieses in solch beeindruckender Totalität heraufbeschworene Paris eines ganz und gar nicht finsternen Mittelalters, gehört zu den unvergesslichen Kinowelten. Die scheinbar unbegrenzten Facetten der verschiedenen Lichtwirkungen relativieren die Penetranz der Farben und sorgen mitunter für grandiose Momente: Dann jongliert Quasimodo tatsächlich zwischen den schier unendlichen Wolken-Ebenen seines Himmels über Paris, dann thront er wirklich über dem brodelnden Fegefeuer wie jener tragische Engel, den Hugo einst beschwor. ■



Around the Block

Regie: Alain Klarer
Schweiz/Frankreich/USA 1996

Daniel Däuber

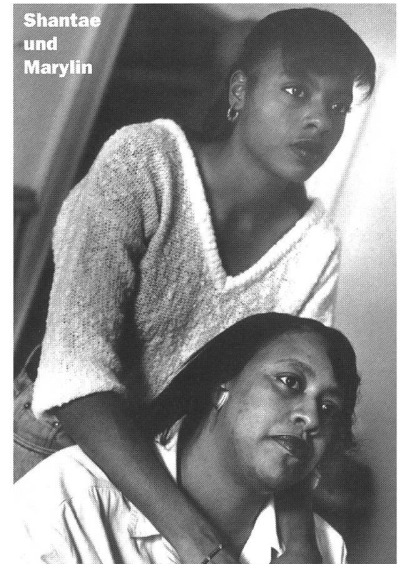
«**M**an sagte mir, dass mein Sohn getötet worden war. Und zu dem Zeitpunkt, als ich ihn verlor, war ich auf Drogen. Es war bei weitem das Schlimmste, was mir je in meinem Leben zugestossen ist, ihn zu verlieren. Aber auf der anderen Seite brachte mich der Schock zurück in die Realität. Und etwas später kam ich in den Entzug.» **George Perez**

Nicht wie sonst Bilder von zerstrochenen Armen, weggetretenen Süchtigen oder chaotischen Schlafplätzen dominieren Alain Klarers Dokumentarfilm über (ehemalige) Drogenabhängige; bei ihm stehen neun New Yorkerinnen und New Yorker im Mittelpunkt, die den Ausstieg geschafft haben. Mit zwei Ausnahmen sind sie alle nämlich schon seit längerer Zeit (bis zu mehreren Jahren) drogenfrei – *clean* –, weshalb ihr Rückblick auf ihre persönliche Drogenhölle umso beängstigender klingt – und nicht etwa verharmlosend, im Sinn von «es gibt eine Heilung». Joe erzählt davon, wie schnell man wieder im Kreislauf der Abhängigkeit gefangen ist, Marilyn macht sich noch heute schwere Vorwürfe, ihre Tochter im Kleinkindesalter aufs Größte vernachlässigt zu haben, Barbara stellt ernüchtert fest, wie sich ihr Leben bloss noch zwischen Geldautomat, Dealern und Bett abgespielt hat. Mit dem My-

thos, vor allem unterprivilegierte Schwarze opferten ihr Leben dem Stoff, räumt «Around the Block» auch auf; von den zwei knapp Volljährigen über die leitende Bankangestellte, den ehemaligen Basketball-Star bis hin zum Videokünstler oder zu einer Sängerin reicht das Spektrum.

Konventionell wird der Film, als die neun (einzeln) von ihrem Leben während und nach der Abhängigkeit erzählen oder im Alltag begleitet werden. In meist gleichförmigen Nahaufnahmen hält die Kamera auf die Erzählenden, von denen sich schnell die Wortgewandten und Mitteilungswilligen herauskristallisieren. Dabei gehen etwa die Szenen, als Joe um die Aufnahme in die Entzugsklinik bettelt, Melinda in Tränen ausbricht, weil sie der Schmerz des Vergangenen übermannt, oder George Perez an jene Strassenecke zurückkehrt, an der sein Sohn wegen einer Auseinandersetzung im Zusammenhang mit Drogen erschossen wurde, am meisten unter die Haut. Das vermeintlich reuevolle Geschwätz von Melinda und Joe oder dessen penetrante Nervosität, weil er verfolgt werde, lassen hingegen eine manchmal zu lasche Haltung des Regisseurs vermuten. Ein bestimmteres, fordernderes Verhalten von Seiten Klarers hätte

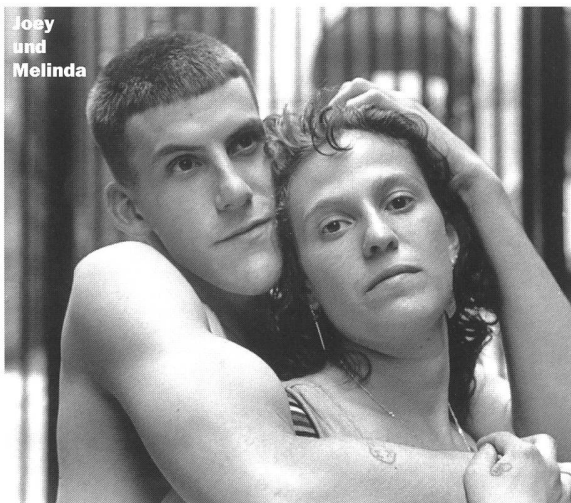
möglicherweise auch die Stilleren mehr «aus dem Busch geklopft» und die gar Redseligen etwas gebremst. Denn so positiv das Ganze klingt – sogar dem zur Zeit der Dreharbeiten im Methadon-Programm stehenden jungen Paar wird schliesslich ein positives «Abgangszeugnis» ausgestellt –, beschleicht einen doch das Gefühl, um die



Shantae und Marilyn

andere Hälfte der Wahrheit betrogen worden zu sein. Stimmen aus dem Umfeld werden erstens nur vereinzelt und zweitens bloss dann laut, wenn sie in das Konzept des Films passen. Immerhin kontrastiert das junge Paar die ungewohnt hoffnungsvolle Perspektive, die den Eindruck erwecken könnte, von der Droge wegzukommen sei ein Klacks. Denn obschon sie mit dem Drogenersatz Methadon auf dem Weg sind, vom schlimmsten wegzukommen, droht auch hier noch die Gefahr einer Abhängigkeit – oder sogar der Rückfall.

Die Musik mit ihren zurückhaltenden Motiven sorgt ganz unaufdringlich für Farbe in dieser Begegnung mit Menschen, die den Kampf gegen ihre Sucht aufgenommen haben und täglich weiterkämpfen, und fügt zudem die Einzelteile auf der akustischen Ebene zu einem Ganzen zusammen. Insgesamt hat Klarer seinen Anspruch wohl eingelöst; seinen Fragen, wann die Grenze überschritten und ob Sucht nicht Ausdruck des Wunsches sei, ein Gefühl zu fassen, den Augenblick zu bannen, und wann sie sich zur einzig möglichen Art zu existieren und zu funktionieren reduziere, gehen die Porträts zweifellos nach. ■



Joey und Melinda

The First Wives Club Regie: Hugh Wilson USA 1996

Der Club der Teufelinnen

Judith Waldner

Wie rächt man sich effektiv? Die (Halb-)Prominenz hat es in der Hinsicht einfach: Aus der Szene tauchen regelmässig Bücher über die Schwächen und Misstaten von einst Geliebten und nun Verachteten auf, welche diese mehr oder weniger gnadenlos in den Schmutz zu ziehen pflegen. Ein Publikum dafür findet sich leicht; zu vermuten, dass diese Publikationen eine Art «Legitimationshilfe» darstellen: So mies wie den beschriebenen Personen, denkt man da als Herr oder Frau Normalverbraucher, geht es einem ja glücklicherweise nicht.

Die drei Damen, um die sich Hugh Wilsons «The First Wives Club» dreht, haben nicht im Sinn, ihre Ex-Ehemänner via Bestseller abzukanzeln oder zu entblößen; schliesslich ist auch nur eine von ihnen zur Prominenz zu zählen. Ihre Rachepläne zielen einerseits aufs gesellschaftliche Ansehen ihrer Gatten, andererseits auf deren pralle Geldbeutel. Die drei Frauen, alle über vierzig, waren gemeinsam auf dem College. Dann haben sie sich aus den Augen verloren, nun treffen sie sich bei der Beerdigung einer Freundin aus früheren Tagen wieder. Diese hat Selbstmord begangen – wegen eines Mannes. Erst ist beim Wiedersehen alles schöner Schein, dann kommt langsam, aber sicher die bittere Wahrheit ans Licht: Brenda (Bette Midler), Elise (Goldie Hawn) und Annie (Diane Keaton) sind alle in einer ähnlichen Situation wie die eben Beerdigte: Brenda hat ihrem Gatten zu einer Ladenkette verholten; Annie hat ihren Ehemann beim Aufbau einer Werbeagentur unterstützt; Elise ist Schauspielerin und hat ihrem Mann den Weg als Produzent geebnet. Die Ehemänner der drei haben sich alle einer jüngeren Geliebten zugewendet.

Nun ist nicht Trübsal blasen angesagt und auch kein verständnisheisches Jammern. Brenda, Elise und Annie beschliessen, es ihren unmöglichen Kerlen heimzuzahlen. Unmöglich sind die Abtrünnigen nämlich wirklich, nicht in

erster Linie, weil sie ihre Frauen verlassen haben, sondern hinsichtlich ihres Benehmens: Brendas Mann entblödet sich nicht, mit seiner reichlich dämlichen Geliebten bei der jüdischen Bar-Mizwa-Feier seines Sohnes aufzutauche. Annies Ehemann schlägt viel verbalen Schaum und liiert sich hinterrücks mit der Therapeutin seiner Frau. Der einstige Göttergatte von Elise hat im Sinn, von ihr in Zukunft happige Unterhaltszahlungen zu kassieren.

zung ist also gesorgt.

In Hugh Wilsons Film geht es nicht darum, beziehungsmässige Höhen und Tiefen feinfühlig aufzeigen. Die Figuren sind glaubwürdig, doch wenig differenziert charakterisiert – das ist legitim, ist «The First Wives Club» doch kein zelluloides Beziehungsdrama, sondern eine Komödie. Schön, dass sich hier ein paar hollywoodsche Ladies aufmachen, von Opfern zu erfolgreichen Täterinnen zu werden, wenngleich man sich ge-



So könnte also die Post abgehen in Sachen Rache, doch die ganze Chose kommt nur langsam auf Touren. Das liegt weniger daran, dass sich die drei so erfrischend unterschiedlichen Frauen untereinander immer wieder zusammenraufen müssen, sondern an einer streckenweise unstimmgigen Dramaturgie. Längen schleichen sich ein, die Geschichte kommt zuerst nicht recht vom Fleck, um dann plötzlich soviel Aktion aufs Mal aufzutischen, dass man zeitweise geradezu die Übersicht zu verlieren droht. Dabei sind die Ideen der drei Verlassenen intelligent und amüsant, und auf ihrem Weg zur erfolgreichen, süssen Rache stellen sich etliche wirklich komische Situationen ein – für Unterhal-

wünscht hätte, dass das ganze noch ein Stück böser wäre, als der vorliegende Film.

«The First Wives Club» liess in den USA die Kinokassen kräftig klingeln und dies sicher nicht nur wegen der zugkräftigen Namen der drei bestechend agierenden Hauptdarstellerinnen. Der Zusammenhalt und die Taten der drei Damen dürfte so manches gebrochene weibliche Herz ergötzen. Und die kathartische Entlastung dürfte funktionieren: Wenn die Situation für viele Frauen in ähnlicher Situation in der Realität nicht rosig ist, ist hier zumindest die Möglichkeit gegeben, sich zwecks Kompensation des eigenen Übels am Erfolg der weiblichen Trios auf der Leinwand zu freuen. ■

Markus Jura Suisse

Regie: Edgar Hagen
Schweiz 1996

Der verlorene Sohn/Le fils prodigue

Gerhart Waeger

Als er mit seinen Dreharbeiten begann, musste der Dokumentarfilmer Edgar Hagen damit rechnen, dass er den Mann, den er porträtieren wollte, gar nie vor die Kamera bekommen würde. Im Vergleich zur Meisterschaft, die Richard Dindo in der filmischen Beschreibung von nicht mehr lebenden Personen erreicht hat, wäre Hagens Porträt des Aussteigers Markus Jura Suisse dabei wohl flach herausgekommen. Dies nicht zuletzt deshalb, weil Markus ja noch am Leben ist und überall im Schweizer Jura seine Spuren hinterlässt – Spuren, die entfernt an die Graffiti des Zürcher Sprayers Harald Naegeli erinnern.

Im Gegensatz zu den künstlerisch gestalteten Spraybildern Naegelis bleibt sich das meist nur faustgrosse Logo von Markus immer gleich: drei konzentrische Kreise um einen Punkt und um das Ganze herum das jeweilige Datum. Mit Vorliebe plaziert Markus diese Signaturen auf Plakate, Schaufenster, Lifttüren und amtliche Tafeln. Und wenn er auf eine frischgestrichene Ladenwand stösst, schreibt er auch gerne einmal seinen vollen Namen darauf. Anders als Naegeli, der anonym blieb, solange es ging, steht Markus zu dem, was er tut, und zu dem, der er ist: ein radikaler Verweigerer, ein Aussenseiter um jeden Preis, der jeglichen Zwang verweigert – nicht zuletzt auch jegliche Form von Geld.

Hagen hatte mit dem Sonderling zwar bereits Kontakt aufgenommen, doch keine bindende Zusage für dessen Mitwirkung am Film erhalten. «Wir wussten auch gar nicht, wo er war», sagt er heute. «Wir hofften, Markus irgendwo anzutreffen: autostoppend auf der Strasse, schlafend auf einem Dachstock, bei Frau und Familie, die er einst verlassen

hatte, in einem Gefängnis oder einer psychiatrischen Anstalt, wo er ab und zu irrtümlicherweise eingesperrt wird, weil die Obrigkeit es nicht gewohnt ist, dass einer Fragen aufwirft, sich diese Fragen selber zu Herzen nimmt und daraus auch noch die entsprechenden Konsequenzen zieht.»

Diese Konsequenzen waren radikal: Markus Schneider – so hiess er, als er noch ein leidlich erfolgreicher Kunstma-



ler war – verliess Frau und Kinder sowie sein Atelier, um fortan ein Leben in Armut zu führen. Dies erinnert ein wenig an den Ausbruch Gauguins aus der Zivilisation. Anders als diesem geht es Markus jedoch nicht um die Entwicklung neuer künstlerischer Ausdrucksformen, sondern um die Durchsetzung einer Lebensform, die neben unverkennbar neurotischen Zwängen durchaus auch urchristliche Züge trägt. Die Widersprüche in seinem Leben kann Markus am besten selber erklären. Und so war es ein Glück, dass er sich schliesslich doch noch vor die Kamera bequemt. Dank seiner menschlichen Ausstrahlung und der Intelligenz, die man seiner Argumentation nicht absprechen kann, hat Hagens Film erst eine gültige Form gefunden: Er ist ein Kaleidoskop von persönlichen Erklä-

rungen des Porträtierten, von Gesprächen, die dieser mit andern Leuten führt, von emotional gefärbten Meinungen, die andere über Markus abgeben, und nicht zuletzt auch von Bildern der einsamen Juralandschaften und der Stadtviertel von La Chaux-de-Fonds, die Markus geprägt haben.

«Der Film ist eine moderne Variante der Geschichte vom verlorenen Sohn geworden», erklärt Hagen. «Der Protagonist geht hier nicht, um am

Schluss wieder zurückzukehren. Hier ist vielmehr ein einziges Kommen und Gehen. Auch wird am Schluss nicht ein Fest gefeiert, weil sich der verlorene Sohn wieder ins Räderwerk einspannen lässt. Das Fest wird in kleinen Portionen gefeiert über den ganzen Film hinweg, denn der Protagonist hat das Räderwerk gar nie verlassen: Er ist das Sandkorn im Getriebe.» So stimmig Hagens Film als Ganzes geraten ist, so gesucht er-

scheint diese Erklärung des Titels, der falsche Erwartungen weckt. Hingegen fällt auf, wieviel Sympathien Markus in der Bevölkerung – von der Zigeunerin bis zum Polizeidirektor – entgegengebracht werden. Und Markus selbst sagt einmal: «Durch mich spüren sie etwas Uraltes in sich. Darum haben mich alle gern, obwohl sie mich hassen.» All dies erinnert weniger an das biblische Gleichnis, das für den Titel herhalten muss, als an den rätselhaften Gast in Pasolinis Meisterwerk «Teorema», der durch seine blosse Präsenz das Leben der Menschen verändert, die ihm begegnen. Mit seinem provokativen Verzicht auf jeglichen Besitz erscheint Markus Jura Suisse in Hagens Film als eine Extremfigur, die im Durchschnittsschweizer das schlechte Gewissen ansprechen will. ■

	Kinofilm	Soundtrack	Film-Lesestoff	Video
 Michel Bodmer	Antonia's Line (Marleen Gorris) Schöne, mit liebenswerten und skurrilen Gestalten bevölkerte (post-)feministische Utopie, deren selbstironischer Witz sie vor dem Politkitsch bewahrt.	Kansas City (Hal Willner) Unverkrampte, swingende Rekonstruktion des Kansas-City-Jazz, die musikalisch einlöst, was Altman filmisch nicht ganz gelingen will.	Das Internet Nicht nur eine ungeheure Menge Daten, sondern auch Lustvolles und Vergnügliches zu allen Aspekten des Kinos lässt sich jederzeit erschmökern bzw. ersurfen.	Seven (David Fincher; Laserdisc, Box-Edition) Technisch perfekte und mit vielen Zusatzinfos ergänzte Edition des wohl beklemmendsten Thrillers des Jahres. Video muss nicht billig sein...
 Daniel Däuber	Microcosmos (C. Nourissany/M. Pérennou) Ein grosses Erlebnis mit ganz kleinen Darstellern, eine Hommage an die Natur und ihre Dekors, Kostüme und <i>special effects</i> .	Girl 6 (Prince) Fast schon eine «Best of»-Kollektion (plus 3 neue Songs) des Musikers, um den es stiller geworden ist.	Elemente jüdischer Tradition im Werk Woody Allens (Thomas J. Kinne) Akademisch breit aufgefächerte Studie; ausführlich, gründlich und dennoch spannend.	Eine Fülle diverser Kinos, ein TV-Gerät mit einem Überangebot (versteckte Filmperlen inklusive) und ein Videorecorder: Wer braucht da noch Kauf- und Mietvideos?
 Carola Fischer	Antonia's Line (Marleen Gorris) Endlich ein Frauenfilm, der nicht ideologisch, anklagend oder weinerlich daherkommt, sondern Selbstbewusstsein, Sinnlichkeit und Humor ausstrahlt.	Movie Killers (Diverse) Unschlagbarer Mix, der nur aus Highlights besteht: von «Pulp Fiction» bis «Trainspotting», von «Assassins» bis «Twin Peaks». Feeling good with Nina Simone.	Johnny Depp: A Modern Rebel (Brian J. Robb) Weil Alter nicht vor Fan-Tum schützt!	Pride and Prejudice (Simon Langton) Fernsehsechsteiler der BBC nach dem Roman von Jane Austen, mit dem überzeugendsten und heissersehntesten Heiratsantrag der Filmgeschichte, dargeboten von Colin Firth.
 Mathias Heybrock	Conte d'été (Eric Rohmer) Frei von Besserwisseri oder Altherrenphantasie ist Rohmers Blick auf die Probleme junger Menschen präzise wie kein zweiter.	The Key for X (Diverse) Unter anderen liessen sich «Danzig» und die «Meat Puppets» von der Sci-Fi-Kultserie «The X-Files» (Akte X) zu Songs inspirieren.	Ich bin ein Schaf (Herbert Achternbusch) Deutschlands bester Filmemacher ist zugleich Maler und Schriftsteller – und Schaf. Seine Bücher handeln immer auch vom Kino.	SFW (Jeffrey Levy) Stephen Dorff als einziger Überlebender eines live übertragenen Massakers: Rauh und lakonisch erzählt dieses Director-to-Video-Produkt vom Aufstieg und Fall eines Medienhelden wider Willen.
 Pierre Lachat	Secrets and Lies (Mike Leigh) Familien, wie sie sind: absurd und unersetzlich		Learning from Hollywood (Hans Dieter Schaal) Bilder, Bilder, Bilder...	
 Michael Lang	Breaking the Waves (Lars von Trier) Das (vorläufige) Meisterstück des von Formen, Bildern, Tönen und Musik besessenen europäischen Filmers.	75 Jahre Ufa – die goldenen Tonfilm Melodien (Diverse) 32 Schlager aus dem Unzeitgeist der dreissiger und vierziger Jahre des deutschen Films. Doppel-CD mit Albers, Rölk, Rühmann, Dietrich usw. Total original.	Zeitschriften	TV-Programm nach filmischen Delikatessen und Raritäten durchforsten. Recorder programmieren. Ab ins Kino!
 Robert Richter	Drifting Clouds (Aki Kaurismäki) Heiterer Sarkasmus ist noch immer die beste Haltung für Menschen im freien Fall.	A Tickle in the Heart (Epstein Brothers) Musikalisches Pflänzchen aus Mitteleuropa im amerikanischen Humus: Ein Kitzeln in den Ohren.	Schwarzweiss und Farbe – DEFA-Dokumentarfilme 1946-92 (G. Jordan/R. Schenk) Stöbern in einem Kapitel Filmgeschichte, das die neuen Herren zum Alteisen gekippt haben.	
 Matthias Rüttimann	Dead Man Walking (Tim Robbins) Erschütternd, wahrhaft und zutiefst menschlich. Ein überzeugendes Nein zur Todesstrafe.	Trainspotting (Diverse) Den letzten Kick verleiht dem Film die Musik.		Mein Kampf (Erwin Leiser) Damit wir eine verbrecherische Zeit und ihr Gewissen nie vergessen.
 Dominik Slappnig	Casino (Martin Scorsese) Die Tragödie einer Ehe noch nie so eindrücklich miterlebt.	Trainspotting (Diverse) Vielfältiges Hörerlebnis von Rock bis Hip-Hop.	Rosebud: The Story of Orson Welles (David Thomson) Braucht es wirklich noch eine weitere Orson Welles-Biografie? Das aussergewöhnliche Buch beantwortet die Frage.	The Usual Suspects (Bryan Singer) Was passieren kann, wenn man einen kleinen, hinkenden Ganoven unterschätzt.
 Gerhart Waeger	Nelly & Monsieur Arnaud (Claude Sautet) Ein Film der Aussparungen und Andeutungen, der seine Spannung aus den Worten, der Mimik und Gesten der drei Hauptfiguren bezieht.	Ausser bei Musikfilmen ist der Soundtrack für mich ein Teilaspekt der Gesamtdramaturgie, den ich nicht gesondert anhören mag.	Qu'est-ce qu'on attend? (Bertrand Tavernier) Taverniers Tagebuch des Jahres 1992 ist das fesselnde Zeugnis eines Mannes, dessen Denken auf allen Ebenen um den Film kreist.	Videos von Kinofilmen sind für mich Erinnerungshilfen an gehabte oder Informationen über verpasste Kinoerlebnisse.
 Judith Waldner	Breaking the Waves (Lars von Trier) Intensiv, formal bestechend, dastellerisch famos und total polarisierend: ein Film, der kaum jemanden kalt lässt.	Casino (Diverse) Leider fehlen einige Songs aus Scorseses Film, trotzdem: Ohne die Durchhänger anderer Soundtracks, jedes Stück ein Ohrenschmaus	Clint Eastwood trifft Federico Fellini (Georg Seesslen) Eine Essaysammlung als vielfältige cineastische Reise, anregend und spannend.	Jane Austen's Greatest Novels (Div. Regisseure) Intelligent und unterhaltend, in der Box «Six Classic BBC Adaptions»: «Emma», «Sense and Sensibility» und vier andere Adaptionen fürs Pantoffelkino (auch einzeln erhältlich).