Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 50 (1998)
Heft: 5

Rubrik: Kritik

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 12.07.2025

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

Boogie Nights

Regie Paul Thomas Anderson
USA 1997

Michael Lang

Der blutjunge Eddie Adams (Mark Wahlberg) aus dem San Fernando Valley gehört gewiss nicht zur Jeunesse dorée der kalifornischen Gesellschaft der späten siebziger Jahre. Er lebt mit seiner Mutter in einfachen Verhältnisses, drückt tagsüber nur ungern die Schulbank und verdient sich nächtens in einer Disco als Geschirrspüler ein paar Dollar zusätzliches Sackgeld. Doch resignieren mag er nicht, denn irgendwie steckt auch in ihm der unerschütterliche Glaube an den grossen *american dream*. Eddie weiss, dass er eine Qualität besitzt, die ihn machtvoll, erfolgreich und reich machen könnte. Aber welche?

Die Antwort liefert ihm ein Gast im Nachtklub, der distinguiert und abgeklärt wirkende, Tiparillo rauchende Jack Horner (Burt Reynolds). Er ist ein stadtbekannter Regisseur, der allerdings nicht in Hollywood glänzt, sondern einige Meilen weiter weg Pornofilme inszeniert. Horner ist dauernd auf der Suche nach neuen Darstellerinnen und Darstellern für seine Produktionen. Und weil er sich – als ambitionierter, gelernter Filmemacher von echtem Schrot und Korn – für einen Künstler hält, müssen seine Stars nicht bloss über schöne Körper verfügen, sondern immer auch über eine gewisse Begabung für darstellerisches Abbilden und ein Minimum an Stil. Horner träumt nämlich davon, dass in seinen Filmen (neben den dominierenden, einschlägigen Sexszenen) stets auch eine Story erzählt wird, die das Publikum über die triebhafte Befriedigung hinaus fesselt, bis das Licht im Kinosaal wieder angeht.

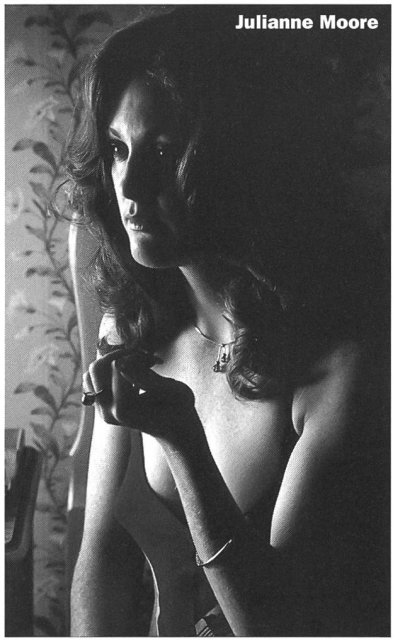
Der agile, knackige Eddie scheint ihm nun für solche Aufgaben bestens geeignet zu sein. Nachdem er den Burschen eine Zeitlang beobachtet hat, animiert er ihn eines Tages mit dem Satz «Ich habe das Gefühl, dass hinter deinen Jeans etwas Wunderbares darauf wartet, herausgelassen zu werden!» Was damit gemeint ist, kapiert der vife Eddie schnell. Schliesslich ist ihm die beeindruckende Übergrösse seiner Männlichkeit selber auch schon aufgefallen. Warum also nicht Kapital daraus schlagen, zumal der väterlich-joviale Horner ein durchaus sympathischer Kerl ist! Eddie stellt sich also ohne Prüderie für den Job zur Verfügung.

Als Partnerin für das erste Lichtspiel steht ihm, welche Ehre, Horners Lebensgefährtin Amber Waves (Julianne Moore) zur Verfügung, die ihr Dasein als Hausfrau und Mutter gegen den Status einer gefragten, allerdings kokainsüchtigen Pornoqueen eingetauscht hat. Was der standfeste Eddie und die phantasievolle Amber vor der Kamera abliefern, rührt sogar die abgebrühten Profis fast zu Tränen. Und somit spricht nichts dagegen, dass aus Eddie der gefragte Pornohengst Dirk Diggler wird, von dem bald auch Horners Financier, «The Colonel» (Robert Ridgley), hell begeistert ist.

Dies ist die Basis für «Boogie Nights», den zweiten Spielfilm des 27jährigen Paul Thomas Anderson. Er erzählt vom schnellen Aufstieg, vom schmuddeligen Glanz und vom schleichenden Zerfall und Untergang eines Sexdarstellers und seiner Gefährtenschaft in den Niederungen eines zwielichtigen professionellen Umfelds. Porträtiert wird, wenngleich etwas gar oberflächlich, der spannende Übergang der Sexfilm-Industrie aus den fast schon idyllischen siebziger Jahren (mit ihren zeittypischen, pseudoartistisch-emotionalen Sex-Genrefilmen) ins Jahr 1984. Damals begann der Videoboom, der dem Pornofilm immer härtere, perversere und vor allem schneller und billiger produzierte Stoffe abverlangte, die über eine «gynäkologische» Schau selten hinausreichten.

Andersons Film führt das Publikum hinein in die heute geradezu naiv und muffelig erscheinenden siebziger Jahre, als der «freien Liebe» noch bedenkenlos exzessiv gehuldigt wurde, alle Tabus gebrochen wurden, der Konsum von Drogen jeglicher Art noch mehr Spiel zu sein schien als eine Gefahr für Geist und Körper, geschweige denn ein soziales Problem. Anderson ist ein genauer Beobachter, es gelingt ihm vortrefflich, die elektrisierende Atmosphäre jener Jahre einzufangen über eine sorgfältige Ausstattung, über die Musik und stimmige Dialoge.

Heather Graham


Julianne Moore

Burt Reynolds
Mark Wahlberg

In «Boogie Nights» wird am Exempel der tristen Pornoszene gezeigt, dass sich hinter dem flippigen Schein gesellschaftliche und moralische Abgründe auftun. Und es wird die gerne alibihaft aufgestellte Behauptung demaskiert, dass das gnadenlose Sexgeschäft etwas mit echter Liebeslust zu tun hat. Gerade weil Anderson in seinem Film über die Pornographie niemals mit pornographischen Szenen Effekthascherei betreibt und auf ein kluges Understatement setzt, gelingt es ihm, die Seelenkälte, die gefühlsmässige Verödung, den erbarmungslosen Verdrängungskampf des Milieus zu sezieren.

Wer sich dabei, dramaturgisch oder stilistisch, an Robert Altmans Filme wie «The Player» und «Nashville» oder an Quentin Tarantinos «Pulp Fiction» erinnert, liegt nicht falsch. Anderson kennt offensichtlich seine Pappenheimer, imitiert, zitiert und verschlüsselt gekonnt. Aber man darf ihm nicht vorwerfen, dass er spekulativ von der Kollegenschaft kopieren würde. «Boogie Nights» verrät vielmehr eine erstaunlich reife, eigene Handschrift und das stupende Talent, Charaktere plausibel und respektvoll zugleich zu zeichnen. Imponierend etwa das comichafte «Rollergirl» (Heather Graham), das auch beim wildesten Filmsex die Rollerskates anbehält wie ein Maskottchen. Oder Little Bill (William H. Macy), der als Beleuchter in seinem Job alles erlebt hat, keine Berührungsängste zu kennen scheint und doch an den Seitensprüngen seiner Frau zerbricht. Das Schauspielerensemble ist drehbuchmässig exzellent ausgerüstet und geführt (Burt Reynolds, Mark Wahlberg und Julianne Moore sind in bestechender Form), bis in die Nebenrollen hinein; dort setzt Alfred Molina als total durchgedrehter Drogenmafioso zudem noch einen Glanzpunkt.

«Boogie Nights» basiert übrigens auf dem tragischen Lebensschicksal des vielleicht legendärsten Pornodarstellers aller Zeiten, John C. Holmes, der 1988 an den Folgen einer Aids-Erkrankung verstorben ist. Autor Anderson hat aber die bizarre und unverwechselbare Holmes-Chronik richtigerweise nur sehr frei interpretiert, von belastenden authentischen Hintergründen freigemacht und damit zugunsten einer allgemeingültigen Darstellung entpersonalisiert. Nun ist in «Boogie Nights» mehr Spielraum für die nicht minder komplexe, fiktive Figur des Dirk Diggler. Er steht während weniger Jahre im Rampenlicht, kämpft als ein Don Quichotte gegen die Windmühlen im Pornoland, wo zwischen verführerischem Glamour und beinhartem, zerstörerischem Konkurrenzdruck nur ein schmaler Grat verläuft. In den Schmuddelkulissen, das muss Dirk schmerzlich erkennen, lauert schon der nächste Supermann, der über ein noch imposanteres Ding verfügt und vor allem jünger ist.

Obwohl man Andersons Film eine gewisse Überlänge (153 Minuten) vorhalten muss, bleibt das Fazit dennoch positiv: Entstanden ist nämlich wohltuenderweise kein voyeuristischer Film über das Pornobusiness, sondern ein beachtlich aufschlussreiches Sittengemälde, in dem reportageähnliche Passagen und entspannend ironische oder komödiantische Momente eine inspirierende, unterhaltsame, diskussionswürdige Symbiose eingehen. ■

Taxi

Regie: Carlos Saura
Spanien 1996

Christoph Rácz

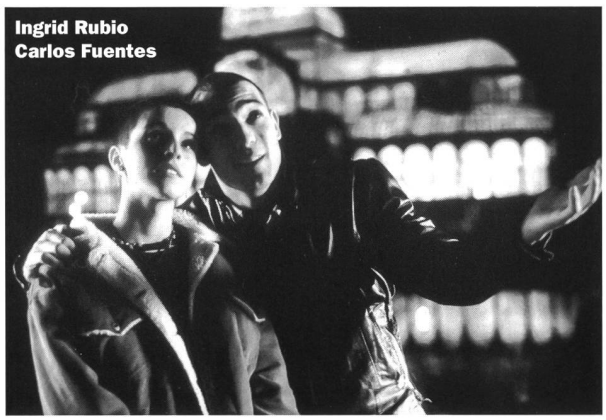
Der spanische Regie-Altmeister Carlos Saura, der einem grossen Publikum vor allem durch hervorragende Tanzfilme wie «Bodas de sangre» (1981) und «Carmen» (1983) bekannt wurde, hat auch zahlreiche sozialkritische Filme gedreht. In Werken wie zum Beispiel «La caza» (1965), «Mama cumple cien años» (1979) oder «¡Dispara!» (1993) setzte er sich auf komplexe Weise mit den Autoritäten der spanischen Gesellschaft, mit Familie, Kirche, Staat und Militär auseinander und kritisierte die faschistische Diktatur General Francos. Teilweise aus der Notwendigkeit heraus, die staatliche Zensur zu umgehen, entwickelte Saura einen verschlüsselten Stil, metaphernreich und surrealistisch, in den er bisweilen ätzende Kritik versteckte. Bevorzugt im Mikrokosmos der grossbürgerlichen Familie spiegelte er Heuchelei und Gewalt, Machismo und Unterdrückung in kunstvoll aufgebauten Filmerzählungen.

Mit «Deprisa, deprisa», einem äusserst realistisch und gradlinig inszenierten Film, überraschte und verstörte er 1980 einen Teil seines Publikums. Die dokumentarisch wirkende Alltagsgeschichte einer Jugendgang im proletarischen Milieu schien in reiner Zustandsbeschreibung steckenzubleiben, «verbarg» aber ihre Ursachenkritik unauffällig und doch offensichtlich in den unverstellten Bildern einer unwirtlichen Lebenswelt.

Einer ähnlich schnörkellosen Darstellung scheint nun wieder Sauras Film «Taxi» verpflichtet: Er spielt innerhalb einer Bande rechtsradikaler Taxifahrer in Madrid, die auf ihren nächtlichen Touren tödliche Jagd auf Farbige, Schwule und Drogensüchtige machen – auf all jene, die in der verzerrten Wahrnehmung der kleinbürgerlichen *taxistas* an den Übeln der postmodernen Gesellschaft Schuld sind: an Arbeitslosigkeit, Drogenhandel, dem Zerfall der Autoritäten. Umstandslos konfrontiert gleich der Beginn mit dem geradezu professionell erledigten Nachtwerk der Bande. Reme (Agata Lys), einziges weibliches Mitglied, nimmt scheinbar grosszügig eine verladene Drogensüchtige mit. Doch anstatt zum gewünschten Ziel fährt Reme zu einem per Funk vereinbarten Treff mit Velasco (Angel de Andres Lopez) und Niño (Paco Maestre) auf einem hohen Viadukt. Blitzschnell wird die junge Frau aus dem Wagen gezerrt und auf die Autobahn hinuntergeworfen.

Während dieser Mord geschieht vergnügt sich Velascos Tochter Paz (Ingrid Rubio) bei virtuellen Gewaltspielen in einem Laserdrome, wo sie zufällig auf Dani (Carlos Fuentes), ihren Freund aus Kindertagen (und zudem der Sohn von Reme) trifft. Damit hat Saura auch die Protagonisten der Liebesgeschichte vorgestellt. Der Konflikt zwischen den Generationen kann beginnen. Denn bald finden sich Dani, der keine andere Möglichkeit sieht, und Paz, die wegen nichtbestandener Prüfungen das Gymnasium aufgab und nun vom Vater zur Arbeit gedrängt wird, als Taxifahrer-Lehrlinge wieder. Während der junge Mann vom Drahtzieher Calero (Eusebio Lazaro) in die Machenschaften der Rechtsradikalen verwickelt wird, begreift die unkorrumpierbare junge Frau nur langsam, was um sie herum vorgeht. Und noch langsamer, noch später beginnt Dani schliesslich zu begreifen, dass er sich entscheiden muss zwischen Gewalt oder Liebe.

Auf diesen simplen Gegensatz läuft Sauras Film tatsächlich hinaus – und daran scheitert er auch. Sein Scheitern liegt aber nicht nur am eindimensional angelegten Drehbuch, das ausnahmsweise nicht vom Regisseur selber stammt. Der junge Autor Santiago Tabernero hat zahlreiche Klischees und Ungereimtheiten benötigt, um seine Geschichte über die Runden zu bringen. Zusätzlich betont aber Sauras Schauspielerführung diese Klischees noch. Und die Physiognomien der ausgewählten Darsteller passen wie ausgeschnitten in die schablonisierten Rollen. Saura will nicht analysieren, will keinen Zustand festhalten, keine Verhaltensweisen aufzeigen. Vielmehr hat er sich angesichts der zunehmenden Gewalt und Fremdenfeindlichkeit unter Jugendlichen offenbar dazu hinreissen lassen, ein plakativ-naives Glaubensbekenntnis an die Unschuld, die ursprüngliche Gewaltlosigkeit und Liebesfähigkeit der Jugend zu drehen. ■


Ingrid Rubio
Carlos Fuentes

Elles

Regie: Luís Galvão Teles
Luxemburg/Belgien/F/CH/Portugal/Spanien 1997

Judith Waldner

Drei Uhr nachts. Zeit, aus den Federn zu kriechen. Linda (Carmen Maura) kennt in dieser Hinsicht kein Erbarmen. Weil sie keine Lust hat, neben ihrem Geliebten Gigi (Joaquim de Almeida) aufzuwachen, stellt sie jede Nacht den Wecker, und er muss ihre Wohnung in tiefer Dunkelheit verlassen.

Linda und Gigi arbeiten bei der gleichen TV-Station. Sie plant eine Sendung über Frauen, die älter als 40 sind, und hat die Idee, ihre Interviewpartnerinnen zu ihren drei geheimsten Wünschen zu befragen. Zuerst weiht sie ein paar Freundinnen in ihr Projekt ein und macht gleich Probeaufnahmen. Das ist einer der wenigen Szenen von «Elles», in denen die Hauptfiguren – fünf Frauen zwischen 40 und 50 – gemeinsam zu sehen sind: Neben Linda ist da Eva (Miou-Miou), eine verwitwete Literaturprofessorin, die ihr Kind allein aufzieht. Einer ihrer drei Wünsche wäre es, ein Buch zu schreiben. Vorerst verschenkt sie eines, und zwar an Louis (Morgan Perez), einen ihrer Studenten. Dieser ist unübersehbar verliebt in sie, was Eva ziemlich irritiert, ist sie doch über 20 Jahre älter als ihr Verehrer. Kommt dazu, dass Louis nicht irgendein Student ist, sondern der Sohn von Evas Freundin Barbara (Marthe Keller).

Während Eva sich zögernd und mit Vorbehalten auf eine Beziehung mit Louis einlässt, käme so etwas für Barbara überhaupt nicht in Frage. Die in sich gekehrte Frau liebt nämlich ausschliesslich einen: den von ihr geschiedenen Edgar (Didier Flamand), der sich längst anderen Frauen zugewandt hat. Kein Wunder, dass der Lebenshimmel von Barbara mehrheitlich von düsteren Wolken überzogen ist. Sie ist somit nicht nur ganz anders als Eva, sondern auch das pure Gegenteil der schrillen Branca (Guesch Patti), Schauspielerin, Chansonnette und Mutter einer Teenagertochter. Wenn's um Männer geht, weint diese nämlich keinem viele Tränen nach, steht ihr der Sinn doch zuallererst nach Amüsement.

Die fünfte im Frauenbund schliesslich heisst Chloé (Marisa Berenson) und ist Besitzerin eines Kosmetikstudios. Sie hat weder Kinder noch einen Mann und – das zeigt sich im Lauf des Films – mit dem sogenannt starken Geschlecht sowieso nichts am Hut. Damit wären die amourösen Angelegenheiten der Hauptfiguren von «Elles» skizziert. Sie spielen zwar eine nicht zu übersehende Rolle im Leben der fünf Ladies, doch definieren sich diese keineswegs primär über die Beachtung, die ihnen von männlicher Seite entgegengebracht wird. Die fünf sind, bei aller charakterlicher Unterschiedlichkeit, beruflich engagiert, selbständig und erfolgreich.

Guesch Patti
Marisa Berenson

Der in Luxemburg lebende Portugiese Luís Galvão Teles erzählt keine Geschichte im üblichen Sinn, sein Film ist vielmehr eine Art Puzzle, zeigt ein paar wenige Wochen im Leben seiner Figuren. Um Alltäglichkeiten, die allerdings nie banal wirken, dreht sich «Elles», um mehr oder weniger grosse Sorgen. So zeigt sich etwa, dass Barbaras diffuses Unwohlsein und ihre Angst vor dem Tod nicht aus der Luft gegriffen sind. Doch nicht nur sie sieht sich mit Tatsachen konfrontiert, die ihre Sicht aufs Leben ändern, sondern alle fünf Hauptfiguren, wobei die Konsequenzen unterschiedlich drastisch ausfallen.

«Elles» ist eine Koproduktion von sieben europäischen Ländern. Verderben jedoch allzuviele Köche nicht selten den Brei, so trifft das geflügelte Wort hier nicht zu. Ein Wermutstropfen ist allerdings auszumachen: Obwohl «Elles» unoffensichtlich in Lissabon spielt, wird durchwegs französisch gesprochen. Ein Umstand, der zu Beginn irritiert, doch nicht überbewertet werden sollte! Teles' Film ist nämlich routiniert gemacht, besticht durch poetischen Tiefsinn, eine stimmige Atmosphäre und ein eindrückliches Darstellerinnenensemble. Geschickt sind die Handlungsstränge, die einzelnen Geschichten und Erlebnisse der Damen, von denen notabene keine im Vordergrund steht, verwoben.

Je länger je klarer schält sich das zentrale Thema von «Elles» heraus: Die Unmöglichkeit, die Zeit anzuhalten, die Vergänglichkeit. Gigi hat Linda verlassen und eine Beziehung mit einer sehr viel jüngeren Frau angefangen. Diese meint zu Linda: «Meine Mutter sagt, sie seien ein Vorbild für alle Frauen ihres Alters», und glaubt, ihr damit ein Kompliment zu machen. Die Szene zeigt: Manchmal werden die Ladies auf ganz schön frustrierende Art und Weise mit ihrem Alter konfrontiert. «Elles» bietet keine psychologisierende Analyse weiblicher Befindlichkeiten, der Regisseur erzählt auf amüsante und zugleich ernste – aber nie bleischwere – Art und Weise. Und eigentlich hat Teles' Film über die Kunst des Überlebens in Zeiten, in denen die Falten tiefer und die Sorgen zahlreicher werden, nur einen Fehler: dass er nach etwas mehr als 90 Minuten zu Ende ist. Gerne sähe man den fünf Damen mit ihren Stärken und Schwächen, ihren Hochs und Tiefs ein wenig länger zu. ■

Leneged enayim maaraviot

Under Western Eyes

Regie: Joseph Pitchhadze
Israel 1996

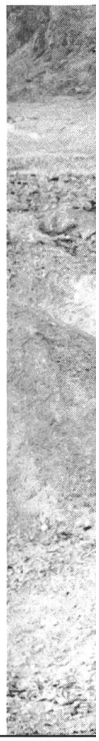
Christoph Rácz

Aus heiterem Himmel greift sich Chefagent Wolf während des Wartens im Auto zwei Zigaretten. «Diese hier ist Mr. X und jene ist Mr. Y», meint er zu seinem Assistenten Carmi und demonstriert ihm, dass es für Mr. X aussichtslos sei, Mr. Y einzuholen, obwohl X schneller sei. Denn sobald X zum Standort von Y komme, so sei dieser eben schon wieder weitergerannt, und dasselbe beim nächsten Ort, undsoweiter – wie es Aristoteles im Bewegungsparadoxon von Achilles und der Schildkröte erläuterte.

Der illusionslose Wolf (Ezra Kafri) und der ständig singende Carmi (Carmel Betto), dieses etwas seltsame Agentenpaar, erinnert nicht von ungefähr ans absurde Theater. Der israelische Regisseur Joseph Pitchhadze mit Jahrgang 1965 liess sich für seinen ersten Spielfilm aus zahlreichen Quellen inspirieren. Die Kameraführung erinnert an das *cinéma vérité* und auch in der Erzähldramaturgie spiegelt sich die französische *nouvelle vague* der sechziger und siebziger Jahre, während die Mischung aus lakonischer Coolness und existentialistischer Verzweiflung der Figuren den Einfluss eines Jim Jarmusch verrät.

Pitchhadze erzählt eine ganz alte Geschichte: jene vom Sohn auf der Suche nach seinem Vater. Der junge Architekt Gary Razumov (Eyal Schehter) kehrt aus dem selbstgewählten Exil Berlin nach Israel zurück, um seinen Vater zu beerdigen. Doch Izak (Gidon Shemer) lebt, wie Gary von seinem Freund Igor (Yehuda Lazarovitch) erfährt. Izak konnte aus dem Gefängnis fliehen, wo er wegen Spionage für die Sowjetunion einsass. Nun treten Wolf und Carmi auf den Plan und machen Gary klar, wer ihn nach Tel Aviv lockte: Der Geheimdienst Mossad erwarte, dass er die beiden Agenten zu seinem Vater führe. Gary kann später Mikro-Kassetten, die sein Vater besprochen hat, an den Agenten vorbeischmuggeln. Diese «Briefe» erst bewegen ihn, die Suche tatsächlich aufzunehmen.

Zusammen mit der Schauspielerin Tom (Liat Glick), mit der ihn eine trauerumwehte Liebesaffäre verbindet, versucht er, die Agenten abzuhängen und Izaks Spuren zu folgen. «Under Western Eyes» wird zum *road movie*, das von Tel Aviv in die Negev-Wüste hinausführt. Der Kontrast zwischen städtischer Enge und natürlicher Weite und die Begegnung mit seltsamen Zeitgenossen wirken befreiend auf Gary, der beginnt, auf seine Gefühle zu hören. In der Stadt nimmt er vorwiegend Zerfall wahr – durch seinen mitgebrachten Auftrag, für ein Berliner Institut die Beispiele modernen Bauens im «Bauhaus»-Stil zu inventarisieren, für den Tel Aviv berühmt ist. In der Wüste findet er die Freiheit, sich mit der eigenen Geschichte auseinanderzusetzen. Die Suche nach dem Vater wird für ihn zur Reise zurück in seine Vergangenheit, zu längst vergessen geglaubten Szenen und zu einem traumatisierenden Erlebnis, das die Familie auseinanderriss. Beides, die Wahrnehmung zerfallender «Bauhaus»-Gebäude und Garys Erinnerungen, findet sich eingestreut in den Handlungsverlauf als kurze, farbige Super-8-Filmfragmente. ▶



«Heute geht es darum, wirklich zu leben»

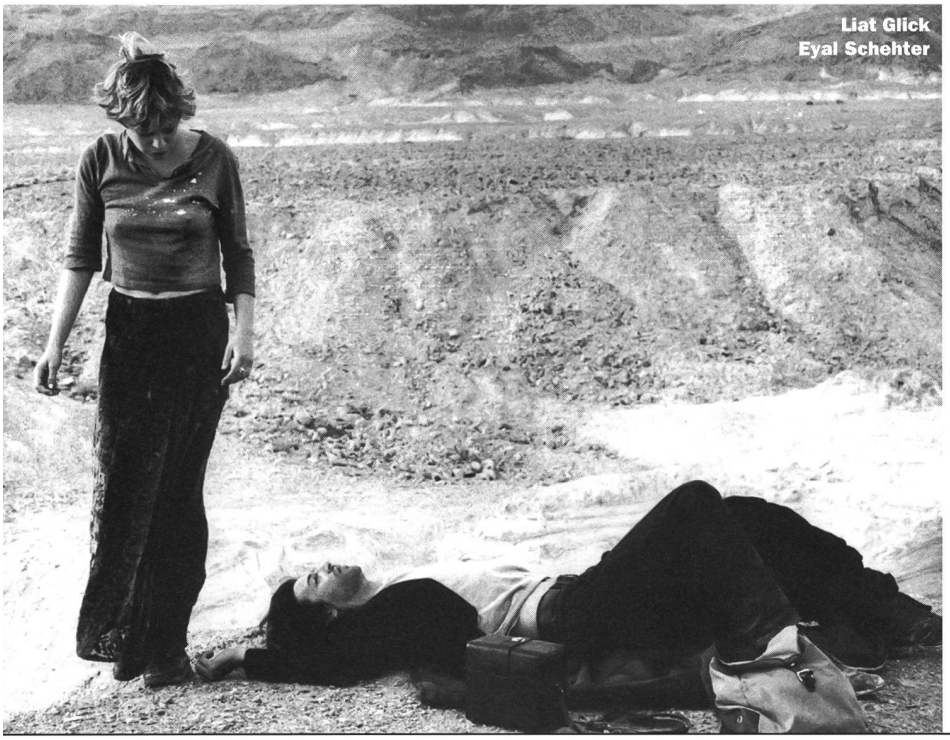
Der junge israelische Regisseur Joseph Pitchhadze, 1970 mit seinen Eltern aus Georgien kommend eingewandert, über junge Israelis, deren filmische Entwürfe und Lebensvisionen.

Christoph Rácz

«Leneged enayim maaraviot» ist ihr erster Langspielfilm, der aber auf viel filmische Erfahrung schliessen lässt. Was haben Sie davor gemacht?
Ich studierte Film- und Fernsehregie an der Universität von Tel Aviv und drehte während meines Studiums vier Kurzfilme. Mein Abschlussfilm «Bad Days» lief an verschiedenen Festivals und gewann auch Preise. Danach arbeitete ich drei Jahre «filmabstinent» als grafischer Designer und schrieb parallel am Buch zu diesem Film, dessen Dreharbeiten 1995 begannen.

Er zeigt – bereits vor den unrühmlichen Affären der letzten Jahre – den israelischen Geheimdienst Mossad in wenig schmeichelhaftem Licht. Hatten Sie Probleme mit der Zensur?
«Leider» hatten wir keine Probleme mit der Staatsgewalt wegen unserer Darstellung des Mossads. Andererseits gab es Leute im Publikum, die mit der Zeichnung dieser Agenten nicht einverstanden waren.

Ihr Film wurde also vom israelischen Publikum kontrovers aufgenommen?
Ja, aber mehrheitlich seiner Form wegen. Der Film ist für das israelische Kino ungewöhnlich, weil die Filmsprache wichtiger ist als soziale oder politische Ansichten: Ich wollte reines Kino machen. Unsere Filmgeschichte setzte sich lange Zeit vorwiegend aus Propa-

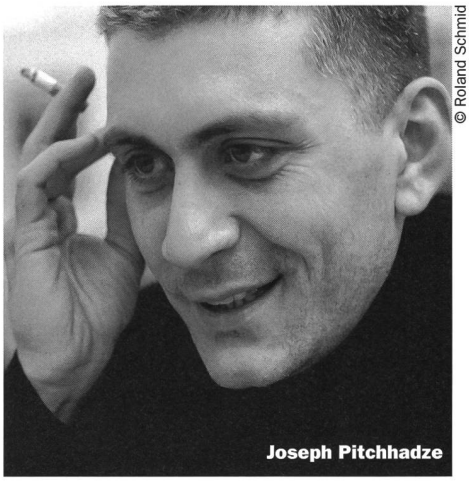

Liat Glick
Eyal Schehter

Stadt und Wüste, städtische Zivilisation und Natur, Ideologie und Freiheit des Denkens, alte und junge Generation: Die Gegensätze, die Pitchhadze in seinem Film aufeinanderprallen lässt, präsentiert er etwas plakativ. Sein Film wirkt umso stärker auf der formalen Ebene. Die Darstellerinnen und Darsteller, allen voran Theaterschauspielerin Liat Glick und der in Israel berühmte Ezra Kafri, verstehen es allerdings ausgezeichnet, den leicht spröden Figuren Leben einzuhauchen. Auch der Rocksänger Eyal Schehter gibt hier überzeugend seinen Einstand als Hauptdarsteller in einem Spielfilm. Trotz einzelnen erzähllogischen Ungereimtheiten macht Pitchhadzes Gestaltungswillen aus der entfernt einem Roman von Joseph Conrad nachgezeichneten Geschichte den Film insgesamt zu einem vielversprechenden Regiedebüt. ■

gandawerkzeugen und Identifikationsangeboten für die einwandernden Juden zusammen. Erst in den neunziger Jahren wurden die Filme persönlicher, und junge Regisseure begannen, nach einer «israelischen Filmsprache» zu suchen. Nur wenn ein Film auf eigenen Erfahrungen beruht, erreicht er meiner Meinung nach überall auf der Welt sein Publikum.

Haben Sie deshalb Gary als apolitische Figur gezeichnet, der aus Israel geflohen ist, als die politischen Konflikte seine Familie auseinanderreissen?
Gary wird bei seiner Rückkehr mit verschiedenen politischen und sozialen Vorstellungen konfrontiert, und auch die Wahl von Garys Exilstadt Berlin verband ich mit bestimmten sozialen Vorstellungen, wegen Berlins Verbindungen zur «Bauhaus»-Architektur.

Gary sagt einmal: «In Berlin ging's mir gut, die Stadt war kalt, gesichtslos, anonym». Ist diese Verbindung von Kälte mit der Architektur der klassischen Moderne, dem «Bauhaus»-Stil, nicht etwas eindimensional?


© Roland Schmid
Joseph Pitchhadze

«Bauhaus» steht nicht nur für Architektur, sondern für einen strikten Lebensentwurf. Keine Stadt der Welt hat so zahlreiche Gebäude im «Bauhaus»-Stil wie Tel Aviv. In dieser Striktheit sehe ich eine Parallele zum Zionismus, der auch von der idealistischen Vorstellung ausgeht, aus dem Nichts etwas aufzubauen, Menschen mit verschiedensten Biografien in kurzer Zeit in einen Staat zu integrieren. Juden, die nach Israel kommen, sind doch zuerst einmal Einwanderer und nicht Heimkehrer.

Das illustrieren Sie ja deutlich mit der Nostalgie der russischen Juden. Igor singt ein wehmütiges Lied von Wladimir Wissotskij.
Die Nostalgie der Russen ist schlicht ein Aspekt der israelischen Wirklichkeit. Die russische Immigration liess während der grossen Einwanderungswelle die israelische Bevölkerung in wenigen Jahren von 3,5 auf 4,5 Millionen ansteigen. Meine Kritik gegen das israelische Establishment zielt gegen diese Vorstellung der raschen und radikalen Assimilierung, die aus den Eingewanderten neue «Instant»-Personen machen will.

In Ihrem Film ist die junge Generation mit ihrer individuellen Situation beschäftigt und kümmert sich nicht mehr um idealistische Vorstellungen oder politische Ideen.
Ich glaube, dass die zweite und dritte Generation der Immigranten sehr komplexe Probleme hat, die klar aus den Problemen der ersten Generation resultieren. Auf einen einfachen Nenner gebracht: Wenn mein Vater nicht weiss, wer er ist, wie kann ich das denn wissen? Dieser Konflikt hat sich verschärft, denn wir haben den Staat Israel erkämpft – heute geht es darum, wirklich zu leben. Kämpfen und leben sind zwei völlig unterschiedliche Dinge. ■

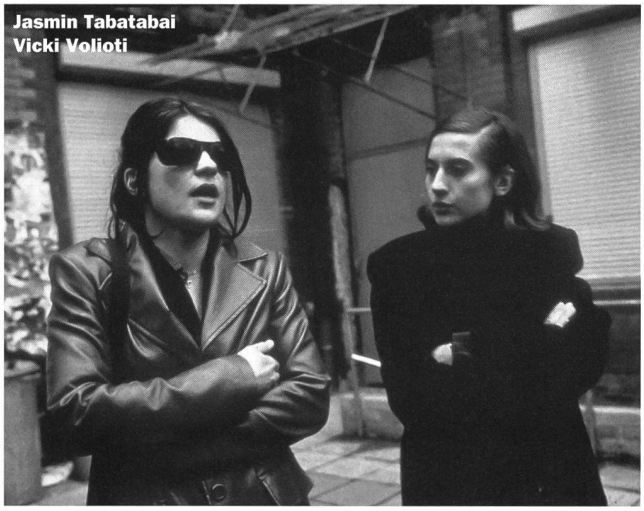
Verspielte Nächte

Regie: Angeliki Antoniou
Deutschland/Griechenland 1997

Carola Fischer

Auf dem Plakat wird «eine Geschichte um Liebe, Sucht und schnelles Geld» versprochen. Das klingt nach Thrill, Action und Erotik oder wenigstens nach deftiger Fernsehkost wie dem TV-Movie der Woche eines deutschen Privatsenders. Aber «Verspielte Nächte» ist aller Etikettierung zum Trotz kein Thriller im Spielermilieu, sondern ein zum Krimi aufgepepptes familiäres Beziehungsdrama.

Im Mittelpunkt stehen die zwei Töchter eines griechischen Gastarbeiters, die – in Berlin aufgewachsen – dem Vater in die unbekannte Heimat folgen mussten, als dieser sich vom Ersparten die eigene Taverne leisten konnte. Das verhasste «Servieren von Tsatsiki» wird in den Gesprächen der Schwestern zur Metapher für verlorene Zeit. Helena (Jasmin Tabatabai), die Rebellin, ist aus dem väterlichen Herrschaftsgebiet ausgebrochen und nach Berlin zurückgkehrt, um Tänzerin zu werden. Die brave Maria (Vicky Volioti) ist geblieben und hat auf ihren Lebenstraum, Meeresbiologin zu werden, verzichtet. Der Tod des Vaters – der Film setzt mit seinem Begräbnis ein – ist Marias Befreiung. Sie fährt nach Berlin, um Helena aufzusuchen. Der Empfang ist frostig, und Maria findet bald heraus, warum. Helena ist nicht mehr die Tänzerin, die sie zu sein vorgibt, sondern arbeitet als professionelle Zockerin in einem illegalen Spielsalon. Sie und ihre Freundin, die kokainsüchtige Stripperin Eva (Sharon Brauner), nehmen auch schon mal einen gutbetuchten Spieler mit nach Hause, um ihn mit fiesen Tricks um sein letztes Geld zu bringen. So landet eines ihrer Opfer im Koma im Spital, und darüber ist der Spielhöllenboss mächtig sauer. Aber bald darauf lässt die Polizei den Club sowieso hochgehen. Das kommt für den Zuschauer nicht weiter überraschend, denn die Polizei war über die Vorgänge im Salon bestens informiert – und zwar nicht erst, seit sich der verdeckt arbeitende Ermittlungsbeamte an Maria rangemacht hat. Dieser wusste über Helenas Lebenswandel ohnehin besser Bescheid als die ahnungslose Maria, und so ist seine Figur nur eine der vielen Ungereimtheiten, des löchrigen Krimi-Plots. Abgesehen vom malerisch verruchten und verrauchten Schauplatz gibt dieser Handlungsstrang nicht viel her.


Jasmin Tabatabai
Vicki Volioti

Was bleibt, sind die zwei Protagonistinnen und ihr Konflikt. Helena und Maria, die «schlechte» und die «gute» Tochter, sind zwei Entwürfe vom Reissbrett. Und damit kämpfen die Schauspielerinnen auch den ganzen Film lang: Sie müssen sich mit staubtrockenen Dialogen und einer sehr eindimensionalen Charakterisierung herumschlagen. Jasmin Tabatabai löst das Problem, indem sie einen Abklatsch ihrer «Bandits»-Heldin (1997) serviert: Sie ist motzig und cool, und es fällt schwer, hinter dieser Punkfassade eine beseelte Tänzerin zu vermuten, die an ihren eigenen hohen Ansprüchen gescheitert ist. Die Annäherung der beiden Schwestern vollzieht sich in nicht immer einsichtigen Sprüngen. Ausgerechnet als Eva im Drogenrausch fast abkratzt, verlässt Helena sie mit dem Hinweis, sie müsse zu Maria, weil sie «eklig» zu ihr gewesen sei. Als ob sie das nicht schon dauernd gewesen wäre! Ungereimtheiten und Behauptungen sind die Schwächen dieses Drehbuchs, die durch die unbeholfene und uninspirierte Inszenierung nicht aufgewogen werden. Warum Helenas Tanzpartner so hartnäckig um ihre Mitarbeit wirbt, ist letztlich genauso rätselhaft wie Helenas Stimmungsumschwung gegenüber Maria.

Die griechische Filmemacherin Angeliki Antoniou lebt seit 1983 in Berlin, wo sie die Deutsche Film- und Fernsehakademie besuchte, nachdem sie vorher in ihrer Heimatstadt Athen ein Architekturstudium absolviert hat. Die starken Familienbeziehungen der Südländer, die patriarchalische Struktur, die Dominanz der Väter, das sind die von der Biografie vorgegebenen Themen der Regisseurin, die sich ihr Filmstudium gegen den Willen ihrer Eltern erkämpfen musste. «Ich habe die familiäre Rolle mitgespielt, solange ich konnte. Aber mich aus diesen familiären Strukturen zu befreien, war meine einzige Möglichkeit, mich selbst zu verwirklichen.» In ihrem Spielfilmerstling «Donusa» (ZOOM 9/92), der eine tragische Liebesgeschichte auf einer ägäischen Insel erzählt, ist es Antoniou gelungen, eine dichte Atmosphäre aufzubauen und den Zuschauer zu fesseln. «Verspielte Nächte», so offensichtlich auf Betroffenheit angelegt, lässt unberührt. Auch ein paar visuelle Einfälle, wie die nächtlichen Kamerafahrten durch die grandiose Baustelle am Berliner Alexanderplatz, hauchen diesem kleinformatigen Pseudokrimi keine Kinoseele ein. ■

Mercury Rising

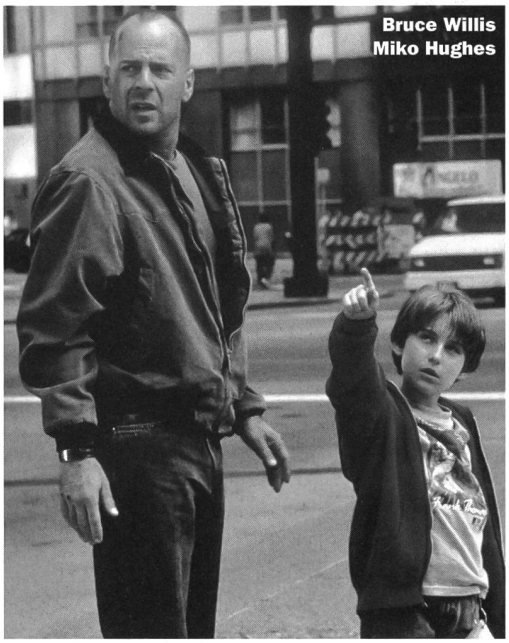
Regie: Harold Becker
USA 1998

Michel Bodmer

Man nehme: ein hilfloses Kind, das in eine mörderische Intrige stolpert («Witness», «War Games», «Terminator 2»), einen unangepassten Gesetzeshüter («Die Hard I – III» usw.), der eine behördliche Verschwörung aufdeckt («Clear and Present Danger», «Conspiracy Theory»), würze mit einer Prise Mitgefühl für Behinderte («Rain Man», «Lorenzo's Oil» usw.) und fertig ist die Formel für den politisch korrekten Thriller.

FBI-Undercover-Agent Art Jeffries (Bruce Willis) versucht beim verbockten Bankraub einer Spinner-Miliz, die Situation zu entschärfen. Als der FBI-Einsatzleiter dennoch den Angriff befiehlt, sterben alle Milizionäre, auch Arts knabenhafter Schützling James. Art protestiert handfest gegen das Waco-mässige Massaker und fällt in Ungnade. Inzwischen stösst der autistische neunjährige Simon (Miko Hughes) in einem Rätselmagazin auf eine bizarre Zeichenfolge. Als *savant* erkennt er spontan die verborgene Botschaft und wählt eine Lösungs-Telefonnummer. Statt zur Redaktion des Hefts führt sein Anruf zur National Security Agency. Die hat den milliardenteuren neuen Geheimcode Mercury entwickelt, der den USA und ihren Alliierten neue Sicherheit garantieren soll. Um den *geek factor* (die unberechenbaren Tüftelfähigkeiten irgendwelcher Freaks) zu testen, wurde eine Mercury-Probe ins Rätselmagazin gesetzt. Nun hat Simon den Code geknackt.

NSA-Projektchef Kudrow (Alec Baldwin) ist der Schutz zahlloser Geheimagenten wichtiger als ein – obendrein kaum lebensfähiges – Kind, und er ordnet Simons Liquidierung an. Simons Eltern werden ermordet, doch der Junge entkommt. Art Jeffries, ahnungslos auf den Vermisstenfall angesetzt, findet Simon und spürt, dass der scheinbare Freitod der Eltern getürkt ist. Als er merkt, dass man auch Simon umbringen will, taucht er mit ihm unter. Mit Hilfe seines schwarzen FBI-Freunds Tommy (Chi McBride) und der wildfremden Stacey (Kim Dickens), die er in einem Restaurant anquatscht, gelingt es Art, diversen Killern zu entrinnen und von einem NSA-Mann die Hintergründe der Anschläge zu erfahren. Er droht, Kudrow blosszustellen, wenn dieser den Mercury-Code nicht opfert und Simon verschont. Aber Kudrow erweist sich als unbelehrbarer Machtmensch.


Bruce Willis
Miko Hughes

Harold Becker, Regisseur von «Sea of Love» (1989) und «City Hall» (1996), bewegt sich als solider Handwerker stets im Rahmen der Gesetzmässigkeiten des Genres. Seine Stärken sind die Schauspielerführung und ein Gespür für das Potential seiner zum Teil kaum bekannten Darsteller. Ein netter und behutsamer Bruce Willis gibt den Action-Helden, der für einmal seine Gegner nicht einfach niedermäht, sondern um die Rettung von Menschenleben und ethischen Grundwerten besorgt ist. Umgekehrt erscheint Alec Baldwin, der etwa in «The Hunt for Red October» (1990) einen ähnlich gewalt- und systemfeindlichen Helden wie Art Jeffries verkörperte, hier als dessen antipathischer Gegenspieler: ein Schreibtischtäter, der für seine Realpolitik über die Leichen «minderwertiger» Subjekte gehen will.

Wie schon als grössenwahnsinniger Arzt in «Malice» (1993) mutiert der elegante Baldwin unter Beckers Regie zum Alptraum-Yuppie: Leicht angefettet und total süffisant, hätte er die explizit behindertenfeindlichen Dialoge, die ihm die Drehbuchautoren Lawrence Konner und Mark Rosenthal in den Mund legen, gar nicht nötig, um sich den Hass des Publikums zu sichern. Ähnlich wie Jack Nicholson in «A Few Good Men» (1992) markiert Baldwin in wenigen Szenen plausibel die Figur jenes für die Story notwendigen Widerlings in einer Machtposition, der in der sentimentalen Fiktion abgeschossen werden darf, in der nüchternen Wirklichkeit freilich den Ton angibt. Kinderdarsteller Miko Hughes verkörpert den Autisten Simon eindrucksvoll, ohne ihn – wie Dustin Hoffman in «Rain Man» – zum Kabinettstück zu degradieren.

Etwas dick aufgetragen wirkt die «Wir sind alle behindert»-Botschaft des Films, die den kaum gesellschaftsfähigen Agenten und den autistischen Jungen zu Seelenverwandten erklärt. Einmal mehr droht der Behinderte als blosser therapeutischer Katalysator für die Emanzipation bzw. Läuterung der «normalen» Hauptfigur instrumentalisiert zu werden, wie dies etwa auch in «Rain Man», «Senza pelle» (1994), «Sling Blade» (1996) und «Le huitième jour» (1996) der Fall war. Immerhin drückt Becker rechtzeitig auf die Kitschbremse: Die potentielle Bilderbuch-Kernfamilie Art & Stacey & Simon bleibt dem Zuschauer erspart. ■

The Gingerbread Man

Regie: Robert Altman
USA 1998

Ralf Schenk

Was denn nun? Robert Altman, der grosse alte Mann des – zumindest im Geiste – unabhängigen amerikanischen Kinos lässt sich auf eine ziemlich durchschaubare, gegen Ende haarsträubend simple Kriminalgeschichte ein? Wollte er, der Regisseur des kühn verschachtelten, grandiosen «Short Cuts» (ZOOM 1/94)und des ausufernden Modemixes «Prêt-à-porter» (ZOOM 3/95), beweisen, dass er noch immer in der Lage ist, ein ganz und gar kommerzielles Opus mit Einführung, Mitte und Schluss zu inszenieren – so wie in seinen Anfängen? Oder brauchte er schlicht das Geld?

Wie auch immer: «The Gingerbread Man» ist, nimmt man nur die Story, ein arg durchschnittlicher Film. Bestseller-Autor John Grisham, der die Originalvorlage schrieb, gab sich weder bei der Handlung noch bei der psychologischen Durchdringung der Figuren grosse Mühe. Spätestens seit der Zeit des *film noir* gehört das, was er diesmal zu bieten hat, zu den typisch hollywoodschen Krimi-Ingredienzien: Ein gutbetuchter Bürger, Anwalt seines Zeichens, verliebt sich in eine schöne Frau; die Femme fatale bringt ihn vom rechten Weg ab; er verstrickt sich immer tiefer in deren Geheimnisse, bis er begreift, zu welch schändlichem Spiel er von ihr missbraucht wird. Auf dem Weg zur «Erleuchtung» verliert er, was ein angesehener Mann eben verlieren kann: sein berufliches Renommee, seine gesellschaftliche Reputation, seine Kinder; seine Ehe war allerdings schon vorher geschieden. Und mehrfach segelt er knapp am Tode vorbei.

Das alles wäre kaum der Rede wert, gäbe es nicht den Versuch der Regie, über eine bewusst quälend lange Dauer eine Atmosphäre der Unsicherheit und Angst aufrecht zu erhalten. Robert Altman erweist sich darin als Meister; er gönnt dem Zuschauer kein Aufatmen; sein Film birst vor szenischen Motiven der Bedrohung und der Gewalt. So konstituiert er ein in sich geschlossenes Universum, in dem sich die Natur an den Verfehlungen des Menschen zu rächen scheint: «The Gingerbread Man» schwankt auf dem sumpfigen Boden Savannahs, aus dem das merkwürdige Fieber einer allumfassenden Morbidität hervorbricht. Dazu regnet es ständig, es ist dunkel, und ein heraufziehender Hurrikan suggeriert nicht weniger als den Untergang dieser Welt. Das Exterieur als Spiegel der Seelenlandschaft; der Trip in die Düsternis als filmisches Experiment.

Kenneth Branagh

In diesem Höllental bewegt sich Kenneth Branagh als Anwalt Rick Magruder: zunächst ganz selbstsicher, dann immer mehr im Strudel der Ereignisse verschwindend. Schon die erste Einstellung deutet die Einsamkeit der Figur an: Die Kamera zeigt in einer Totalen aus der Luft die versumpfte Landschaft und nähert sich dem Auto, in dem der Anwalt telefoniert – trotz permanenter Geschäftigkeit ein verlorener Mann in einer verlorenen Südstaatengegend. Später werden die symbolischen Bilder direkter, platter, vordergründiger. Je mehr der Zustand des Geheimnisvollen verlassen wird und die Intrige ihren rationalen Kern offenbart – es geht schlicht um Grundstücke, viel Geld und eine gefährdete Erbschaft –, um so banaler werden auch die filmischen Mittel. Im grellen Finale kapituliert Altman dann endgültig vor Grishams Kolportage. «The Gingerbread Man» schliesst politisch und moralisch überaus korrekt; wie im Märchen haucht das abgrundtief Böse seinen Geist aus, und der zum Mitschuldigen gewordene Bourgeois, der nun selbst, wenn auch nur in Notwehr handelnd, einige Menschen auf dem Gewissen hat, wird auf ewig an seiner Läuterung arbeiten müssen: seinen Kindern ein guter Vater sein, nicht mehr fremdgehen und sich auch sonst in einen ordentlichen Burschen verwandeln.

Vielleicht aber ist das alles ironisch gemeint und der ganze Film eine Parodie? Nicht zuletzt eine Nebenfigur spräche für diese These: die des Vaters der Femme fatale. Ein offenbar wahnsinniger Mann; Altman verpasste dem Darsteller Robert Duvall jedenfalls arg zerfetzte Kleidung und wirres Haar. Zudem liess er ihn und seine ebenso irren, einer ominösen Sekte angehörenden Kumpel im Walde hausen. Töteten sie nicht die Katze der Tochter und neigen sie nicht überhaupt zu Gewalt? Die Auftritte solcher diabolischer Tunichtgute können wohl in der Tat nur parodistisch sein. Oder? ■

Chinese Box

Regie: Wayne Wang
Frankreich/Japan/USA 1997

Thomas Binotto

Wenn sich ein hochkarätiges Quartett wie Regisseur Wayne Wang, Drehbuchautor Jean Claude Carrière und die Schauspieler Jeremy Irons und Gong Li zusammentun, dann sind die Erwartungen an das Resultat der gemeinsamen Arbeit entsprechend hoch. Diese Erwartungen werden durch die erklärte Absicht der Filmemacher zusätzlich gesteigert, denn nichts weniger als der labile Zustand Hongkongs in der Zeit der Rückgabe an China, in der ersten Jahreshälfte von 1997 also, soll in «Chinese Box» anhand einer symbolhaften Liebesgeschichte aufgezeigt werden.

Der englische Journalist John (Jeremy Irons) lebt und arbeitet seit 15 Jahren in Hongkong. Hier hält ihn vor allem seine heimliche Liebe zur Nachtclubbesitzerin Vivian (Gong Li). Als er Vivian endlich seine Zuneigung offenbart, scheint es in mehrfacher Hinsicht zu spät. Einerseits hofft nämlich Vivian immer noch, dass ihr langjähriger Geliebter Chang (Michael Hui), ein einflussreicher Geschäftsmann, sie heiratet. Andererseits erfährt John kurz nach seiner Liebeserklärung, dass er unheilbar an Leukämie erkrankt ist und nur noch wenige Monate zu leben hat. Diese niederschmetternde Diagnose verrät John jedoch niemandem – auch Vivian nicht. Stattdessen stürzt er sich mit einer Videokamera «bewaffnet» noch einmal mitten in das pulsierende Leben Hongkongs und beginnt, dessen ganz alltägliches Chaos festzuhalten. Besonders Jean (Maggie Cheung) mit ihrem entstellten Gesicht fasziniert ihn.

Schon im Vorspann wird deutlich, was «Chinese Box» sein will: eine Schachtel in einer Schachtel in einer Schachtel ... Vordergründig geht es zwar um die tragische Liebesgeschichte zwischen einer Hongkongchinesin und einem Engländer. Sehr bald wird jedoch deutlich, dass damit die «Ehe auf Zeit» zwischen England und Hongkong gemeint ist. Und ganz zutiefst geht es natürlich um das menschliche Urdrama schlechthin, um Leben, Liebe und Tod. Auch optisch wird diese Verschachtelung offensichtlich: Hongkong, gesehen durch die Videokamera, hinter der ein todkranker Engländer steht. Dieser wiederum wird selbst zum Zuschauer seiner eigenen Bilder. Das Ganze hält ein aus Hongkong stammenden Regisseur fest, und der wiederum entfaltet für uns Europäer die ganze Beziehungsgeschichte im Kino.

Michael Hui
Jeremy Irons
Gong Li

Spätestens jetzt wird klar, dass es sich bei «Chinese Box» um einen metaphorischen Film handelt. Vivian ist Sinnbild für Hongkong, der Stadt zwischen Chinesen (Chang) und Engländern (John). Und weil ein Sinnbild allein offenbar nicht ausreicht, gibt es noch ein zweites für Hongkong – Jean. Sie ist das Gegenbild Vivians. Ihre Liebe zu einem englischen Jungen wurde von dessen Eltern hintertrieben und abgewürgt, die junge Frau in einen Selbstmordversuch getrieben. Jean symbolisiert jenes Hongkong, das sich für England entschieden hat, jedoch von England nie wirklich als Partner akzeptiert, in letzter Konsequenz zurückgewiesen und damit entstellt wurde. Immer wieder filmt John fasziniert aufgeschlitzte Fische, deren Herz noch pulsiert. So wie er selbst noch lebt, aber bereits vom Tode gezeichnet ist. Und so, wie Hongkong von den Engländern ausgenommen an die Chinesen zur endgültigen Schlachtung übergeben wird. Nein, diese chinesische Schachtel entfaltet sich nicht, sie überquillt und platzt aus allen Nähten, weil der Bastelbogen schludrig gezeichnet und zusammengeklebt wurde.

So interessant das Vorhaben ist, die labile Situation Hongkongs in einer Parabel zu verdichten, so sehr scheitert «Chinese Box» letztlich in jeder Beziehung. Man wird an (schlechte) Kunstmärchen erinnert – Märchen, die vor Symbolen und Tiefsinn nur so strotzen, weil ein Autor nicht begriffen hat, wie Märchen funktionieren. Als Fabulierkunst nämlich, die, zu archetypischen Beispielgeschichten verdichtet, ihren Symbolgehalt lediglich unterschwellig mittransportiert. Und genau das misslingt in «Chinese Box» gründlich. Autor und Regisseur sind so sehr damit beschäftigt, Metaphern unterzubringen, dass sie darüber vergessen, eine glaubwürdige Geschichte zu erzählen. Und so kommt schliesslich weder eine berührende Liebesgeschichte noch eine radikal stilisierte Parabel heraus. Jeremy Irons beispielsweise schlurft derart lethargisch und passionssüchtig durchs Bild, dass man ihm den Versager und Todgeweihten auch ohne Leukämie abnehmen würden. Seine Leidenschaft für die Videokamera ist reines Zufallsprodukt und auch so ins Bild gesetzt. Und wenn ihm – dem sterbenden England in persona – schliesslich die eigenen Videobilder auf das leidende Antlitz projiziert werden, wenn er zuletzt im Hafen von Hongkong ausgestreckt seiner Todesstunde harrt – die Lenden in Hongkong, der Geist schon auf dem Weg in die Heimat – dann sollte man wohl vom Tiefsinn erschüttert sein und wird doch nur vom Kitsch geschüttelt.

Schade um die Talente, die vergeudet werden. Schade vor allem um ein Thema und eine Idee, die für einen guten Film reichlich Stoff bieten – wenn man sie nur sorgfältiger in die Box packen würde. ■

Spuren verschwinden
Nachtrag ins Europäische Gedächtnis

Regie: Walo Deuber Schweiz 1998

Franz Ulrich

Der erste lange Dokumentarfilm von Walo Deuber («Klassezämekunft», 1988, Chefredaktor der Teleclub-Kino-Sendung «Close Up», 1992 – 1995) wirkt wie eine Fahrt zu einem vergessenen Planeten. Dieser liegt im einstigen Galizien, der historischen Landschaft nördlich der Karpaten, heute aufgeteilt auf Polen, Rumänien, Weissrussland und die West-Ukraine. In dieser Region Mitteleuropas (wer wie ich im Kalten Krieg aufgewachsen ist, als der Eiserne Vorhang in den Köpfen zur Ostgrenze Europas wurde, musste seit dem Zusammenbruch der Sowjetunion sein bisheriges Bild von der Geographie dieses Erdteils gründlich revidieren) entstand seit der Verfolgung der Juden im Mittelalter, die sie zur Flucht nach Osten zwang, der grösste je zusammenhängend existierende jüdische Lebensraum mit rund fünf Millionen Angehörigen. Die Sprache dieser aschkenasischen Juden war Jiddisch, eine Mischung aus Mittelhochdeutsch (über 80 Prozent), Hebräisch und anderen Idiomen. Hier entstand im 18. Jahrhundert der Chassidismus, eine Bewegung von Frommen (Chassidim), deren Begründer der Rabbi Israel ben Elieser, genannt Baal Schem Tov, war. Diese an religiösen und kulturellen Traditionen reiche jüdische Welt wurde im Zweiten Weltkrieg durch den Nazi-Genozid mit seinen Millionen von Opfern zum grössten Teil vernichtet. Nach 1945 sorgte der antisemitische Terror Stalins mit Deportationen und der Verfolgung und Liquidation von Kulturschaffenden dafür, dass die Wahrheit über die Shoah verdrängt, die Überlebenden zum Schweigen verurteilt wurden.

«Spuren verschwinden» lässt die Erinnerung an diesen jüdischen Kosmos an der Nahtstelle zwischen West- und Osteuropa und dessen Untergang auf zwei Ebenen wieder lebendig werden. Texte, gelesen von Wolfram Berger und Dinah Hinz, lassen Bilder von Landschaften, Orten und Menschen dieser verschwundenen Welt entstehen, konserviert in literarischer Form. Es ist ein Verdienst dieses sorgfältig und mit Respekt vor den Lebenden und Toten gemachten Films, eindrücklich (wieder) ins Gedächtnis zu rufen, wieviel bedeutende Autorinnen und Autoren aus der jüdischen Kultur des einstigen Galizien stammen: Rose Ausländer, Isaak Babel, Paul Celan, Wassilij Grossmann, David Kahane, Joseph Roth, Bruno Schulz und andere.

Auf einer zweiten Ebene erinnern sich Überlebende der Shoah an ihr ganz persönliches Schicksal, an die grauenhaften Ereignisse, an die Ermordeten und ihre Leiden. Walo Deuber und sein Team haben diese Zeitzeugen in der Ukraine aufgesucht, sind mit ihnen zu den Massengräbern, den Gedenkstätten, den einstigen Gettos und Konzentrationslagern und zu den zerstörten Synagogen gegangen. Eine alte Frau – sie ist inzwischen gestorben – drückt ihren Schmerz mit brüchiger Stimme in Liedern aus. Eine andere berichtet, offenbar überhaupt zum ersten Mal in ihrem Leben, wie sie als kleines Mädchen eine Massenerschiessung erlebte, ihre ganze Familie verlor und sich allein retten konnte. Die Verbrechen und Greuel, die diese Menschen erleben mussten, bleiben letztlich unfassbar. Ganze Dörfer wurden «judenrein» gemacht, in Berditschew wurden an einem einzigen Tag 15'000 Juden erschossen, in Kiew über 33'000 ermordet. Häufig mussten die Opfer ihre Gräber selber ausheben, in die sie nach ihrer Erschiessung fallen sollten. Im schärfsten Kontrast zu den Leiden der Opfer steht die Stimme eines Täters: Ein Gestapo-Mann, 1963 in Stuttgart zu lebenslanger Haft verurteiltt, notierte in sein Tagebuch den Ablauf solcher Massenhinrichtungen, an denen er beteiligt war: emotionslos, sachlich, mit entsetzlicher Kälte. So also sah es aus Tätersicht aus – der Atem stockt einem noch immer.

Auf dem Hintergrund der zeitlos wirkenden ukrainischen Landschaft und begleitet von Klezemer-Weisen, der authentischen jüdischen Musik dieser Region, und Werken Dmitrij Schostakowitschs entsteht zwischen den literarischen Texten und den Berichten von Überlebenden und anderen Zeitzeugen ein Dialog (vielleicht sogar eine Art Wechselgesang?), durch den Facetten einer weitgehend verschwundenen Kultur und ihrer Menschen der Vergessenheit entrissen werden. Dramaturgisch problematisch scheint mir, dass die erste halbe Stunde ausschliesslich Texten gewidmet ist: Da öffnet sich immer wieder die Schere zwischen Bildern und Texten, die gegenüber den späteren, unmittelbar – sozusagen direkt über den Bauch – wirkenden Berichten verblassen. Dennoch: «Spuren verschwinden» ist ein wichtiger Beitrag der Erinnerung an eine dunkle Epoche der europäischen Geschichte, die nicht vergessen werden darf. ■

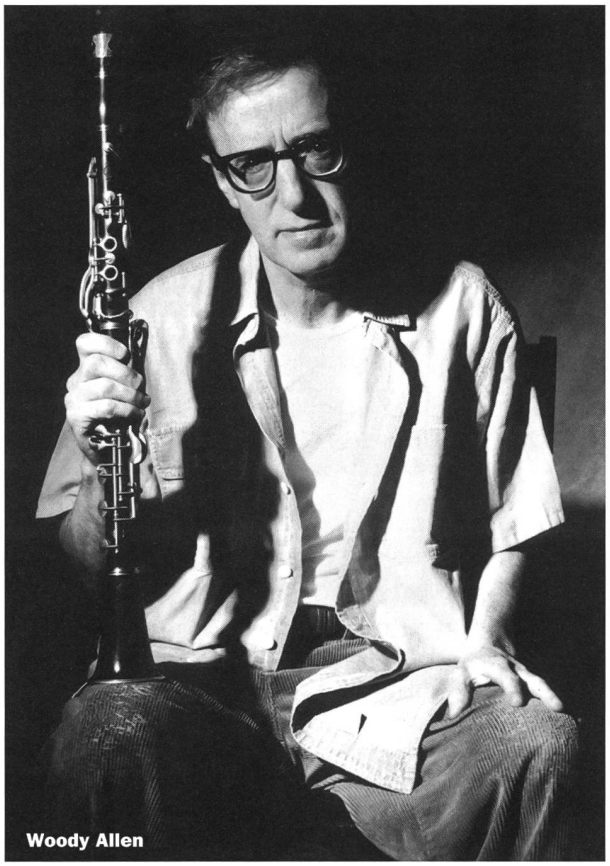
Wild Man Blues

Regie: Barbara Kopple
USA 1997

Judith Waldner

62 ist er mittlerweile, und nach wie vor entzückt er seine Fangemeinde regelmässig mit neuen filmischen Delikatessen. Die Rede ist von Woody Allen, dessen jüngstes Werk «Deconstructing Harry» (ZOOM 4/98) zur Zeit in den Schweizer Kinos läuft. Allen ist nicht nur von der Siebten Kunst begeistert, er spielt auch mit Verve Klarinette und ist ein grosser Fan des New-Orleans-Jazz. Herumgesprochen hat sich, dass er mit seiner Band jeweils am Montag im New Yorker «Michael's Pub» auftritt.

Vor rund zwei Jahren ging der Tausendsassa als Musiker auf Europatournee. Begleitet wurde er unter anderem von seiner Schwester und Beraterin Letty Aronson sowie von Soon Yi Previn, damals seine Geliebte, heute seine Ehefrau. Auf der musikalischen Seite waren speziell für die Tournee engagierte professionelle Musiker mit von der Partie. Auch in Genf ist die Band aufgetreten, wobei das Medienecho in der Deutschschweiz überraschend klein war. Wer das einzige Schweizer Konzert verpasst und keine Gelegenheit für einen Besuch in «Michael's Pub» hat, kann Allen jetzt Klarinette spielend auf der Leinwand bewundern.


Woody Allen

Die renommierte amerikanische Dokumentarfilmerin und zweifache Oscargewinnerin (1977: «Harlan County», 1991: «American Dream») Barbara Kopple hat ihn und seine Band durch Europa begleitet und die Tournee auf Zelluloid gebannt. Dabei ist «Wild Man Blues» kein eigentlicher Musikfilm, vielmehr hat die Regisseurin Allen in den verschiedensten Situationen beobachtet. So sieht man ihn im Flugzeug, in Hotelzimmern, an Empfängen, bei Vorbereitungsgesprächen oder auf der Bühne. Klar ist, dass nicht der New-Orleans-Jazz, sondern Woody Allens Person der Publikumsmagnet für die Konzerte war. Auch in Barbara Kopples Film steht der US-Star im Mittelpunkt des Interesses. Die anderen Musiker kommen kaum je ins Bild oder zu Wort, was sich mit der Zeit als ein wenig bedauerlich erweist. Die Regisseurin hat das Konzept, primär auf Allen zu fokussieren, in jeder Hinsicht durchgezogen: So fehlt es an Äusserungen von Letty Aronson und Soon Yi Previn zwar nicht, doch sind sie immer an Situationen gebunden, in denen eine der Frauen das Wort an Allen richtet.

«Wild Man Blues» pendelt zwischen privaten und öffentlichen Szenen, wobei die Balance geschickt gehalten wird. Der Film wirkt nie aufdringlich oder voyeuristisch, allerdings erfährt man auch nichts wirklich Fundiertes oder Aufsehenerregendes über den Privatmann Woody Allen. Letztlich gelingt es der Regisseurin über weite Strecken bestenfalls, die persönliche Welt eines öffentlichen Stars zu streifen – wohl gerade weil sie, wenn es um Privates geht, kaum jemanden auf von ihr gestellte Fragen antworten lässt, sondern primär mit der Kamera beobachtet.

Der Medien-Rummel um die Konzerte wird mit fortschreitender Tournee grösser und grösser, vor allem, wenn die Band im gleichen Land in mehreren Städten auftritt. Immer mehr Honoratioren, die hoffen, etwas vom Glanz des Stars möge auf sie überspringen, strömen herbei. Allen wird mit Plaketten und Ehrenmedaillen eingedeckt, die er – zurück in New York – bei seinen über neunzigjährigen Eltern abliefert. Diese Szenen gehören zu den gelungensten des Films; köstlich etwa, dass sich Allens Vater in erster Linie für die Qualität der Gravuren interessiert und nicht für die Gründe, warum sein Sohn die mehr oder weniger ehrenvollen Trophäen erhalten hat.

Barbara Kopples technisch und handwerklich tadelloser Film besticht in erster Linie durch die Begeisterung, mit der Allen die Klarinette bläst, durch seine treffenden, oft trockenen Sprüche, durch seinen Humor und seine Ironie – auch im Umgang mit der Presse. Deutlich wird, dass er tatsächlich ein ausgesprochen witziger Mann ist. Und er erscheint als einer, der am New-Orleans-Jazz unglaublich viel Spass hat, dem der allgemeine Trubel um seine Person hingegen eher missfällt. Beides glaubt man ihm. ■

Washington Square

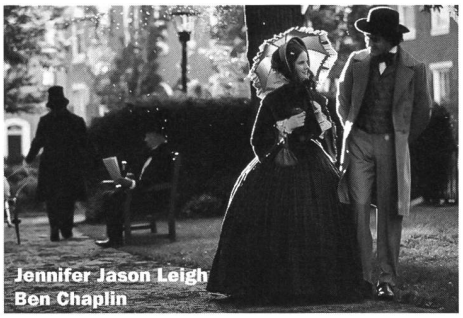
Regie: Agnieszka Holland
USA 1997

Daniel Kothenschulte

Wie kann man wissen, dass eine Liebe echt ist? In Henry James' Roman «Washington Square» ist das die zentrale Frage. Von einer Gesellschaft des Widerspruchs zwischen innerer Empfindung und äusserer Erscheinung erzählte der grosse Romancier des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Eine Welt der stillen Geheimnisse hinter vollendeten Fassaden widerspricht natürlich aller kinematographischen Schaulust und ist doch gerade deshalb eine Herausforderung. Wie soll ein Schauspieler Gefühle im Zustand ihrer Unterdrückung ausdrücken? Martin Scorsese hat in «The Age of Innocence» (ZOOM 11/93) genau das Gesellschafts-Tableau gezeichnet, vor dem auch «Washington Square» anzusiedeln ist.

Catherine (Jennifer Jason Leigh), die unscheinbare Tochter eines vermögenden Arztes (Albert Finney), sieht sich den Avancen eines charmanten jungen Gentleman ausgesetzt. Doch während ihr Vater auf grausame Weise darauf beharrt, im unvermögenden Bewerber einen Erbschleicher zu sehen, kann er die wachsende Liebe seiner Tochter nicht aufhalten. So nimmt er sie mit auf eine ausgedehnte Europareise, ausgegeben als Bewährungsprobe und gemeint als Marter. Doch während die neuerworbene Weltläufigkeit an Catherines Gefühlen nichts ändert, erscheint der Geliebte bei ihrer Rückkehr merklich verändert. Er hatte auf einen Sinneswandel des Vaters gehofft. Eine enterbte Catherine jedoch hat für ihn an Attraktivität verloren. Die Verschmähte jedoch lebt weiter: unabhängiger als zuvor, wenn auch um den Preis einer emotionalen Verhärtung.

Als William Wyler mit «The Heiress» (1949) seine Version des Themas drehte, romantisierte bei aller Bitterkeit noch jene Verklärung die Szenerie, die das klassische Hollywood nun einmal für das Ambiente der amerikanischen Gründerzeit hegte. Man braucht nur die natürliche Attraktivität einer Olivia de Havilland mit der spröden Sperrigkeit zu vergleichen, die Jennifer Jason Leigh ausstrahlt. Agnieszka Holland macht im Porträt dieser erst Schüchternen, später dann Verhärmten keine Konzessionen: Dieser Person noch Liebreiz abzugewinnen, macht ihren Verehrer in der Tat verdächtig. Keine Figur lässt uns Holland in ihrer düsteren Interpretation des Stoffes wirklich ans Herz wachsen. Das ist einerseits imponierend, andererseits natürlich auch eine mögliche Erklärung für den Misserfolg des Films an der amerikanischen Kinokasse. Hollands Talent liegt seit jeher im psychologischen Realismus. Sie lässt ihre Charaktere auf bestechende Weise erscheinen, zeigt wie sie sich fühlen – aber bedeutet dies nicht notwendigerweise die Entfernung von Henry James und seinen undurchdringlichen Fassaden?


Jennifer Jason Leigh
Ben Chaplin

Auch wenn in originaler Ausstattung an historischen Orten gedreht wurde, wirken die Charaktere auf befremdliche Weise wie aus unserer Zeit – ein Anachronismus in historisierendem Ambiente, der schon Hollands «Total Eclipse» (F/GB 1995) scheitern liess. Der Verleih bringt die unglückliche Modernisierung der Frauenfigur auf den Punkt, wenn er auf das Plakat druckt: «Um sich selbst zu finden, war sie bereit, alles zu geben.» So weit geht Holland zwar nicht in ihrer Interpretation des Stoffes als weibliche Selbstfindungsgeschichte, doch ein Vorbild ist allgegenwärtig. Aus «Washington Square» sollte offenbar eine neue Version von Jane Campions «Piano» (ZOOM 8/93) werden – bis hin zu einem überflüssigen Klavierstück, das Komponist Jan Kaczmarek zum Leitmotiv ausbaute. Es erklingen postmoderne *minimal-music*-Akkorde in einem Salon, dessen kostbare historische Einrichtung mit zwei Millionen Dollar versichert war.

Hollands Historismus setzt dafür immer da an, wo man ihn am wenigsten braucht: Dann lässt sie Catherine melodramatisch dem Geliebten nachlaufen und wie auf Kommando in den Schlamm stürzen. Es ist wie in einer «La Traviata»-Aufführung, die seit Jahren auf dem Spielplan irgendeines Opernhauses steht. Gerade weil die Regisseurin immer wieder vorzügliche Darstellerleistungen in den Kammerspielszenen erreicht – ihr bester Film, «Olivier Olivier» (Frankreich 1992), besitzt in diesem Sinne wirkliche Grösse – fallen die rein visuell angelegten Szenen aus dem Kontext. Eine wirre Kamerafahrt in der Eröffnungssequenz passt so wenig ins Gesamtbild wie jene aufdringlich an die Malerei des Realismus mahnende Szene einer Bergbesteigung.

Von William Wylers dem Roman recht weit entfernter Version hält sich Holland in sicherer Distanz. Bemerkenswerterweise besteht der grosse Schauspieler-Regisseur des klassischen Hollywood, der auffällige Regie-Einfälle nicht ausstehen konnte, den Vergleich gerade in dem wenigen, das er hinzufügte: Mit einem verzweifelt gegen die Tür pochenden Montgomery Clift als verschmähtem Mitgiftjäger endet «The Heiress». Bei Holland sieht die Wiederbegegnung anders aus: In einer seltsamen Idee von Selbstfindung hat Catherine das geerbte Herrenhaus in eine Puppenstube verwandelt, auf deren Teppichen niedliche Kleinkinder krabbeln. Während die zu Unabhängigkeit gereifte Erbin also ihren spät heimkehrenden Verehrer abweist, zeigt ein kleines Mädchen ihr Zahnlücken-Lächeln. Das malerische Vorbild stammt jetzt nicht mehr aus dem Realismus des 19. Jahrhunderts. Es ist eine Kaffeetasse von Sarah Kay. ■

The 92 Minutes of Mr. Baum

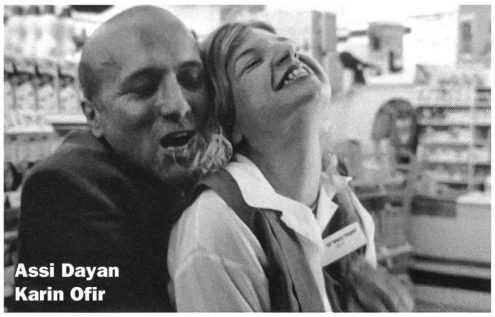
Regie: Assi Dayan
Israel 1997

Michael Lang

Micky Baum ist zwar nicht mehr jung, leicht beleibt, nur durchschnittlich glücklich verheiratet. Aber als Vater einer Tochter und eines Sohnes sowie als Importeur von Sonnenbrillen geht es dem Mittelständler aus Tel Aviv ganz gut, und ein schöner Teil des Lebens scheint noch vor ihm zu liegen. Doch weil ab einem gewissen Alter auch ein Mann seinen Gesundheitszustand regelmässig überprüfen lassen sollte, besucht er den Hausarzt, der ihn mit einer ungeheuerlichen Diagnose überrumpelt: Mit seinem Leben soll es in genau 92 Minuten vorbei sein. Warum? Der Mediziner hat einen extrem aggressiven Tumor geortet, der jegliche therapeutische Behandlung unwirksam macht. Nun steht Baum da wie der sprichwörtlich begossene Pudel und fragt sich: Was soll geschehen, wer soll informiert werden? Nachdenken hilft nichts, zumal die Lebensminuten schnell wegschmelzen.

So präsentiert sich die Ausgangslage von «The 92 Minutes of Mr. Baum», einer Tragikomödie des israelischen Regisseurs, Drehbuchautors und Darstellers Assi Dayan. Der Film bildet (mit «Life According to Agfa», ZOOM 3/94 und «The Electric Blanket», 1994) den letzten Teil einer Trilogie über Dayans filmische Suche nach dem Sinn des Lebens. Was er nun in «Mr. Baum» abhandelt, ist die Chronik einer zeitgenössischen israelischen, urbanen Männerbiografie im Schnelldurchlauf. Wir sehen den unglücklichen Micky im Stadtverkehr fahrend, die Digitalanzeige der Autouhr drohend vor Augen, das Handy griffbereit. Verzweifelt versucht er, mit den Liebsten Kontakt aufzunehmen, um sie zu benachrichtigen, vielleicht Trost zu erheischen oder wenigstens Ablenkung. Doch wer mag schon eine derart absurd klingende Story glauben? Die Gattin Dalia (Rifka Noiman) jedenfalls nicht, denn als Fernsehjournalistin ist sie voll beschäftigt und empfiehlt dem Gatten zynischerweise einen letzten Kinobesuch. Der Sohn wiederum steckt in einem soldatischen Manöver in der Wüste und philosophiert per Telefon über den Tod an sich. Bleibt noch der Männerfreund und Geschäftspartner Shaike (Nathan Zehavi), ein lebenspraller Kerl, dem der Sinn keinesfalls nach Diskussionen über den Tod steht, sondern nach Sex mit der neuen Geliebten.

Micky Baum stellt fest, dass die vom Leben Gestressten von einem kurzfristig angekündigten Tod nichts wissen wollen, eine Erkenntnis, die zur totalen Resignation führen könnte. Doch Dayan (Drehbuchautor und zugleich selbstironischer Hauptdarsteller) lässt das nicht zu, obwohl die Sache – im wahrsten Sinne des Wortes – todernst ist. Wehleidigkeit und düstere Gedankenspiele kommen also nie auf, dafür hat die quere Komik eine Chance und macht damit die tragischen Konturen um so deutlicher. Die Episoden aus dem Dasein eines gewöhnlichen Menschen in einer existentiellen Ausnahmesituation werden immer wieder von skurrilen Traumsequenzen unterbrochen: Baum stellt sich sein eigenes Begräbnis mit den reuigen Hinterbliebenen vor, die, auf einem Friedhofgelände herumirrend, sein Grab nicht finden.


Assi Dayan
Karin Ofir

Dayan sagt, er habe bei den Recherchen Menschen gefragt, was sie mit den 92 letzten Lebensminuten anfangen würden, und er habe keine vernünftigen Antworten erhalten. Denn: «92 Minuten sind zu kurz, um Selbstmord zu begehen oder eine Weltreise oder Liebe zu machen. 92 Minuten sind aber auch eigentlich zu kurz, um – wie im Film ausgeführt – den grössten Teil dieser Zeit im Verkehrsstau oder in Vorzimmern zu verschwenden.» Dieses Dilemma löst Dayan plausibel, wenngleich nicht ganz mit der Klasse eines Woody Allen, der ihm durchaus Vorbild sein könnte. Aber «Mr. Baum» funktioniert, weil mit einfachen dramaturgischen Mitteln die finalen Momente eines sympathischen Anti-Helden konsequent skizziert werden. Eines Mannes, der sich bis zuletzt über den dümmlichen Freund der heissgeliebten Tochter ebenso ärgern muss wie über seinen japanischen Businesspartner. Was Dayan thesenartig postuliert, ist simpel: Sogar wer dem Tod ins Auge blickt, kann sich dem alltäglichen Wahnsinn nicht entziehen.

Wer hinter Micky Baum den realen Assi Dayan vermutet, dürfte nicht ganz falschliegen. Der Sohn des israelischen Kriegshelden und Politikers Moshe Dayan gilt in seinem Land als Systemkritiker. So radikal wie im brillanten Drama «Life According to Agfa», wo er rassistische Tendenzen in der israelischen Armee entlarvte, zeigt sich Dayan allerdings nicht mehr. Er verzichtet auf die frontale Provokation, rückt dafür sich selber als verletztes (und verletzliches) Individuum ins Bild. Den Rückzug ins Persönliche könnte man als Kapitulation eines rebellischen Geistes auslegen, doch wer genau zusieht und zuhört spürt, dass die egozentrische Position mehr sein könnte: Eine raffinierte Tarnung, eine verfeinerte Form des Protestes an den aktuellen sozialen- und politischen Verhältnissen. ■