

Elle : Paul Verhoeven

Autor(en): **Stadelmaier, Philipp**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino**

Band (Jahr): **59 (2017)**

Heft 360

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-863173>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

mit, rauchen Haschisch, trinken Alkohol, flüchten aus der Enge der schulischen Anforderungen und des Bündner Tals. Die Welt der Erwachsenen in den frühen neunziger Jahren ist auf Norm, Funktionieren und Verantwortung begrenzt, sie lässt der jugendlichen Welt- und Weitsicht keinen Raum.

Während Martin sein Tagebuch schreibt, filmt Ivo Zen auf Super-8. Für beide ist es überlebenswichtig. Oft ist Martin der Protagonist von Ivos Filmen. Er torkelt benebelt durchs Bild, als sei er bereits in einer anderen Sphäre. Als er in einem frühen surrealistisch-existenzialistisch angelegten Kurzfilm nackt vom Sprungbrett in einen Pool springt und sich sichtlich unter Einfluss von Drogen am anderen Ende aus dem Wasser kämpft, wirken die profanen Anweisungen des Kameramanns – «usecho, usecho» –, als könnten sie ihn gar nicht erreichen. So weit weg scheint er sich von der Realität entfernt zu haben.

Es ist das Oszillieren zwischen der authentischen Suche nach dem verlorenen Freund im Hier und Jetzt und dem Abtauchen in eine frühere, abgehobenere Welt der Jugendlichen, die eine ergreifende Intimität entstehen lässt. Die ungelentk vorgelesenen Tagebucheinträge tragen zur emotionalen Glaubwürdigkeit bei. Die Musik und die zu einer Traumarchitektur montierten Super-8-Aufnahmen verdichten sich zur Stimmung einer ganzen Generation. In manchen Einstellungen erinnert Martin an Kurt Cobain: ein fragiler junger Mann mit feinen Gesichtszügen, der an seinen eigenen Ansprüchen leidet. Ihm fehlt eine Vision.

Zusammen mit einem alten Freund wandert der Filmemacher «ins Niemandland», zur Wasserscheide, wo das Wasser auf der einen Seite ins Mittelmeer fliesst, auf der anderen schliesslich die Nordsee erreicht. Es scheint ein treffendes Bild für Martins Abdriften in eine andere Welt. Während Martin immer mehr den Halt verliert, finden seine Freunde das Leben im Studium, im Filmemachen, in der Kunst oder Architektur.

Tereza Fischer

→ **Regie:** Ivo Zen; **Buch:** Ivo Zen, Hercli Bundi; **Schnitt:** Tania Stöcklin; **Kamera:** Ulrich Grossebacher; **Ton:** Ivo Schläpfer, Mike Lawson; **Musik:** Ilja Komarov, Trixa Arnold. **Stimmen:** Flurin Giger (Martin), Henrik Zimmermann (Ivo), Kaleo La Belle (Ivo, englisch). **Produktion:** Mira Film; Hercli Bundi. Schweiz 2016. **Dauer:** 78 Min. **CH-Verleih:** Vinca Film

Elle



Schwer zu sagen, ob Isabelle Hupperts Stöhnen zu Beginn des Films Lust oder Schmerz ausdrückt. Schwer zu sagen, ob Elle nur Thriller ist oder nicht doch auch eine schwarze Komödie.

Paul Verhoeven

Elle, der neue Film von Paul Verhoeven, basierend auf Philippe Djians Roman «Oh ...», wird mit einer denkwürdigen Szene eröffnet. Michèle liegt auf dem Boden ihres Wohnzimmers, auf ihr ein schwarz gekleideter Mann mit Strumpfmütze, der sie vergewaltigt. Das alles sehen wir aus der Perspektive einer Katze, die unbeeindruckt zuschaut. In den Augen des Tiers wirkt die Szene auf seltsame Art neutral. Nachdem der Täter gegangen ist, steht Michèle dann auch einfach auf, räumt die Scherben weg. Sie sagt niemandem ein Wort. Es ist so, als sei nichts gewesen.

Diese Vergewaltigung war nicht ihre erste. Ihr Vater gelangte einst zu Berühmtheit, indem er eine Reihe von Kindern umbrachte. Damals ging auch ein Foto von ihr um die Welt, aufgenommen kurz nach dem Verbrechen, als sie ihm helfen musste, Dinge zu verbrennen: ein Kind, überzogen von Blut und Asche. Noch heute fauchen ihr manchmal Fremde «Mörderin» ins Gesicht. Michèle ist stigmatisiert durch dieses Bild, das sie ebenso zum Opfer wie zur Täterin macht. Als Chefin einer erfolgreichen Videospielefirma, die auf Monster, Sex und Splatter spezialisiert ist, lebt sie im wahrsten Sinn des Wortes vom Horror dieses Bildes. Sie lebt sogar gut davon. Sie ist wohlhabend.

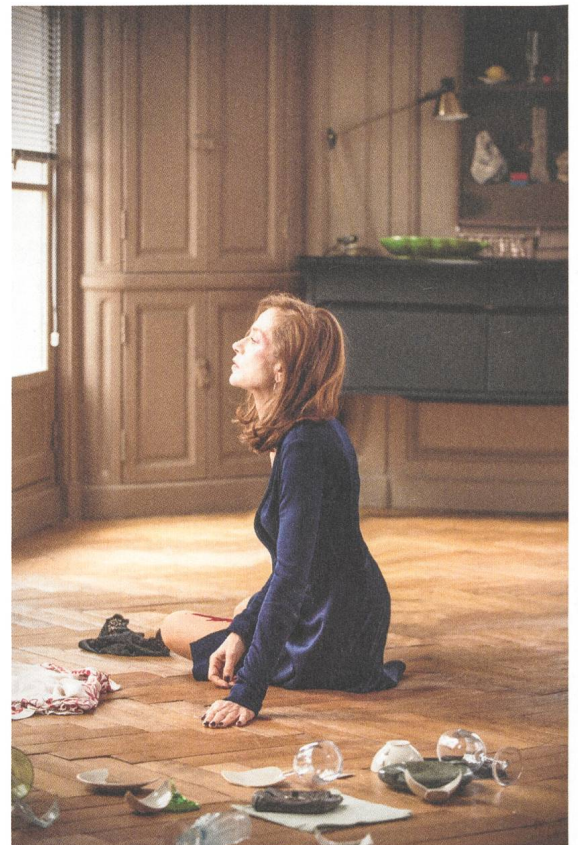
Michèle wird noch etliche Schläge mehr einstecken in diesem Film. Aber sie lässt sie auch zu oder teilt sie aus. Die initiale Vergewaltigung wird zweimal in Flashbacks wiederholt; beim zweiten Mal stellt Michèle sich vor, wie sie den Angreifer umbringt, indem sie ihm einen spitzen Gegenstand in den Kopf hämmert.



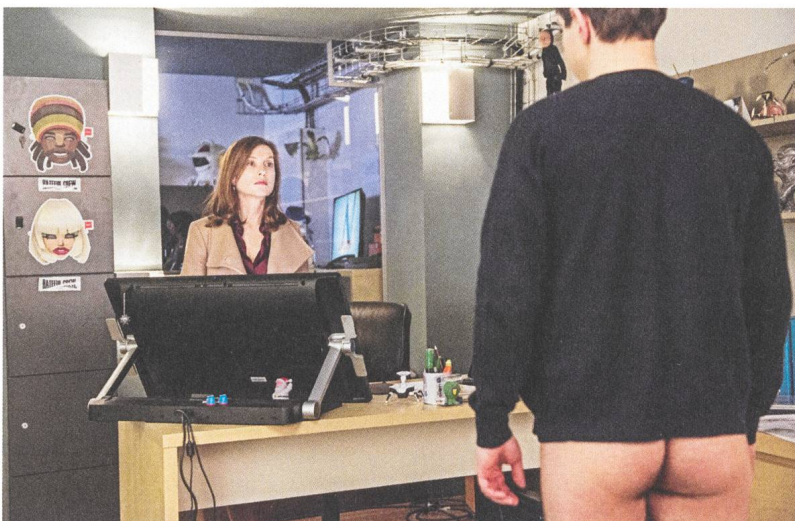
Zaunkönig Ivo Zen und Ivan Beer



Zaunkönig An der Wasserscheide



Elle Michèle will kein Opfer sein.



Elle «Wenn er mir gefällt, entlasse ich dich nicht.»

Die Vergewaltigung selbst wiederholt sich ebenfalls, wobei Michèle ihm beim ersten Mal mit einer Schere die Hand zersticht und sich beim zweiten Mal sogar auf die Sache einlässt. Auch die Arbeit ist ein Ort mehr oder weniger manifester sexueller Gewalt: Die chauvinistischen Computernerds stellen sich vor, ihre Chefin wie eine Schabe zu zertreten, oder imaginieren sie als ein Opfer in einem ihrer Splattergames. Als sie einen ihrer Mitarbeiter dabei erwischt, zwingt sie ihn, die Hosen runterzulassen: «Wenn mir dein Schwanz gefällt, wirst du nicht gefeuert.» Wenn es um Männer geht, kennt sie wenig Gnade: Sie demoliert ihrem hilfsbereiten Exmann das Auto und verrät den Mann ihrer besten Freundin und Mitgeschäftsführerin, mit dem sie eine Affäre hat.

So erscheint von Anfang an die Vergewaltigung in den Augen der Katze nicht als traumatischer Akt, sondern neutrales Ereignis in einem schon immer von Gewalt geprägten Leben. Michèle mag Opfer sein, wendet aber selbst Gewalt an, ohne je einen moralischen Vorsprung zu haben. Die (moralische) Debatte, ob das alles jetzt feministisch sei oder nicht, kann man sich schenken. Denn wir befinden uns im Kino von Paul Verhoeven.

Verhoevens Welt kannte stets nur ein einziges Gesetz: das Gesetz des Sichtbaren. Am klarsten formuliert ist dieses Gesetz in *Hollow Man* (2000): Der unsichtbar gewordene Mann hatte die voyeuristische Gier, besser zu sehen, ja alles zu sehen, was man sonst nicht konnte (Frauen in intimen Momenten zu beobachten), während an seinem eignen Körper Dinge transparent wurden, die man sonst nicht sehen konnte (alles unter der Haut: Muskeln, Blutbahnen et cetera). Es gibt keinen wirklich blinden Fleck in Verhoevens Kino, keine Tiefe, kein Bild hinter dem Bild. Darin unterscheidet er sich von einem Regisseur, dem er dennoch sehr ähnelt: Brian de Palma. Beide haben in der Nachfolge des Urvoyeurs Hitchcock einen ähnlichen Fetisch des «Bildes», das sie bis aufs Gerippe auspressen, während Verhoeven anders als De Palma damit kein Versteckspiel um eine verborgene Wahrheit betreibt. (Die Ausnahme wäre *Basic Instinct* (1992), wobei selbst hier die Frage, ob die Schriftstellerin eine Mörderin ist, eher die Lust und die Angst des Detectives deutlich macht, mehr vom anderen, seine andere, tödliche Seite sehen zu wollen). Auch in *Elle* zählt nur das Visuelle. Michèle verlangt von ihren Mitarbeitern, die orgiastischen Zuckungen einer Frau in einem der Spiele doch besser sichtbar zu machen. Das Sichtbare determiniert die Figuren, haftet von Geburt an an ihnen wie ihre Haut – wie jene von Michèles Enkel, der pikanterweise die schwarze Hautfarbe des Freundes ihres Sohns und seiner Freundin hat; wie das Foto, das einst von der kleinen Michèle aufgenommen wurde und seitdem ihr Leben bestimmt.

Da nun alles Oberfläche ist, zeigt Verhoeven, dass sich alle Oberflächen ähneln – ebenso wie die mit ihnen verbundene Moral. So wird im genialen *Starship Troopers* (1997) der Kampf der Zivilisation gegen die «Bugs» zur Satire auf den Faschismus, die unkorruptible Tänzerin in *Showgirls* (1995) muss ihre Konkurrentin doch irgendwann die Treppe runterstossen,

und in *Black Book* (2006) verliebt sich eine jüdische Undercoveragentin in einen SS-Mann, während der niederländische Widerstand keinen Deut besser ist als die Nazis.

Aber Verhoeven ist kein Relativist und Zyniker, sondern ein exzessiver Ironiker. Er denunziert nicht die Oberfläche (das ist etwas für Moralisten), sondern spielt mit ihr. Nur die Oberfläche zählt – aber diese wird selbst ironisiert und damit Exzess, physische Gewalt. Daher Verhoevens Interesse für Blut, Gedärm, Schmutz. Der Alienschleim in *Starship Troopers*, die Fäkalien in *Black Book*, all das sind Zeichen einer exzessiven Künstlichkeit des Bildes, aber auch einer exzessiven Ironie: Die Besudelung des Bildes erinnert an einen Rest des Wirklichen, und die letzte Bastion des Wirklichen bleibt stets der Körper. Wenn die Tänzerin in *Showgirls* mit einem Lorbeerkranz gekürt wird und über der Widerstandskämpferin in *Black Book* ein Eimer Fäkalien ausgeleert wird, dann ist dies die Krönung eines Kinos, das nur die Oberfläche kennt, wie auch ein Exzess, durch den der Körper dieser entzogen wird und der moralischen Indifferenz Widerstand leistet.

Dieser Widerstand kannte bislang zwei Tendenzen: Die Körper der Männer in *Robocop* (1987), *Total Recall* (1990) und *Hollow Man* widerstanden den Maschinen, an die sie angeschlossen wurden; die Heroinnen in *Showgirls* und *Black Book* widerstanden der sozialen Brutalität um sie herum. *Elle* geht neue Wege, indem er beides komponiert. Inspiriert von Michèles Kinderfoto kopiert einer ihrer Mitarbeiter ihren Kopf auf den digitalen Avatar, schafft einen synthetischen Körper. Verhoevens *Mise en Scène* spielt dann mit ihr wie mit einer digitalen Figur in einem Computerspiel. Ihr Widerstand gilt damit nicht mehr dem Spektakel einer militarisierten Gesellschaft, des Showbusiness oder einer Welt des «Undercover», sondern der Sphäre des Bildes selbst, das heute personalisiert ist, unendlich real und unendlich manipulierbar, das uns durch Avatare ersetzt und gleichzeitig an uns klebt wie das alte Foto an Michèle. Dieses Bild bestimmt den Look des Films, der alle Oberflächen und moralischen Dispositionen eint und das Milieu bildet, das Michèle gefangen hält und sie Widerstand leisten lässt: Diffus schimmernd zwischen Milchglasweiss und dem Dampfgrau des Fells der Katze ist es ihr einziges Licht und ihr einziges Dunkel.

Philipp Stadelmaier

→ **Regie:** Paul Verhoeven; **Buch:** David Birke, nach dem Roman «Oh ...» von Philippe Dijan; **Kamera:** Stéphane Fontaine; **Schnitt:** Job ter Burg; **Ausstattung:** Laurent Ott; **Kostüme:** Nathalie Raoul; **Musik:** Anne Dudley. **Darsteller (Rolle):** Isabelle Huppert (Michèle), Laurent Lafitte (Patrick), Anne Consigny (Anna), Charles Berling (Richard), Virginie Efira (Rebecca), Christian Berkel (Robert), Judith Magre (Irène). **Produktion:** SBS Productions, Twenty Twenty Vision Filmproduktion, France 2 Cinéma; Saïd Ben Saïd, Michel Merkt. Frankreich, Deutschland 2016. **Dauer:** 130 Min. **CH-Verleih:** Frenetic Films

52
S
19.
26.1
2017



S M L O T H U R N E R


SwissLife

SRG SSR