

Kritik

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Film : die Schweizer Kinozeitschrift**

Band (Jahr): **52 (2000)**

Heft 6-7

PDF erstellt am: **21.07.2024**

Nutzungsbedingungen

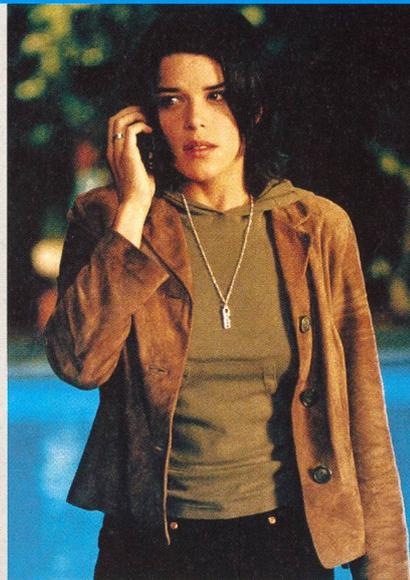
Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

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

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

Haftungsausschluss

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



Parker Posey
Courteney Cox
Arquette
David Arquette
Neve Campbell

Scream 3

Regie: Wes Craven
USA 2000

«Scream» zum Dritten, doch die Filmfiguren sind keinen Deut gescheiter geworden: Nach wie vor halten sie den Keller für das sicherste Versteck. Und wir Zuschauer finden das nach wie vor mörderisch unterhaltsam. Was will man mehr?

Sandra Walser

Der Unterschied zwischen einer Trilogie und einer Fortsetzung sei – erfährt man in «Scream 3» –, dass Fortsetzungen in endloser Folge weitergehen könnten, während Trilogien einen Anfang, eine Mitte und ein Ende hätten: «Im ersten Teil werden die Regeln erklärt. Im zweiten Teil wird mit den Regeln gespielt. Und im Finale? Vergiss die Regeln!»

Mit «Scream», einem perfekt durchdachten filmischen Puzzlespiel, gelang Regisseur Wes Craven 1996 Unglaubliches. Einerseits belebte er das lange tot geglaubte Horrorgenre mit neuen Ideen und einer gesunden Dosis Humor, andererseits verstand er es, mit einer entsprechenden Besetzung ein recht junges Kinopublikum anzusprechen. Dieses erkor das Filmzitat «Never say: I'll be right back» sogleich zum neuen Lebensmotto, die Furcht erregende Maske des Mörders avancierte bald zum begehrten Merchandise-Artikel und trug – wenn auch nur indirekt – Edward Munchs Bild «Der Schrei» neue Bewunderung ein.

Es war abzusehen, dass Craven nach einer Auseinandersetzung mit dem Horrorfilm an sich («Scream») und mit den Eigenheiten von Fortsetzungen («Scream 2»,

1997) nun die Gesetzmässigkeiten von Trilogien zu sezieren versucht – obwohl es eigentlich praktisch keine reinen und somit regelbestimmenden Dreiteiler gibt. Selbst die «Scream»-Reihe fällt nur bedingt in diese Kategorie. Craven weist zwar immer wieder gerne darauf hin, dass sein *scary movie* als Trilogie konzipiert worden sei, aber erst der Erfolg des ersten Filmes garantierte überhaupt die Entstehung der beiden nachkommenden Produktionen.

So folgt Drehbuchautor Ehren Kruger (Nachfolger des Wunderkinds Kevin Williamson) der «Scream»-Formel zwar im Groben, kann für seine parodistischen Referenzen aber kaum auf andere Filme zurückgreifen. Er bedient sich daher vorwiegend aus dem «Scream»-Fundus, was zeitweise ziemlich aufgesetzt wirkt und sich bald zu einem komplexen und insiderhaften Plot auswächst. Will heissen: Neue Figuren werden eingeführt, die schon bekannten treten gleich im Doppelpack auf und in den Vorgängerfilmen Getötete nehmen Schlüsselpositionen ein. Schliesslich könnte, noch in stärkerem Ausmass als bisher, jeder und jede der mörderische Schlitzer sein. Regellosigkeit um der Regellosigkeit willen? Zumindest nah an der Grenze dazu.

Glücklicherweise kann sich Kruger noch auf eine andere Parodiequelle verlassen: Hollywood – als Handlungsort des letzten Teils der «Scream»-Saga eigentlich beinahe noch verrückter als das Kleinstädtchen Woodsboro aus «Scream» oder der Campus aus «Scream 2». Craven, der sich immer wieder mit den Hollywood-Mechanismen und der Zensur auseinandersetzen musste, erhält so hinsichtlich seiner persönlichen Rachegefühle eine *carte blanche*, mit der er bestens umzugehen weiss. Dass da der Produzent von «Stab 3» – ein Film im Film, der sich der schrecklichen Ereignissen

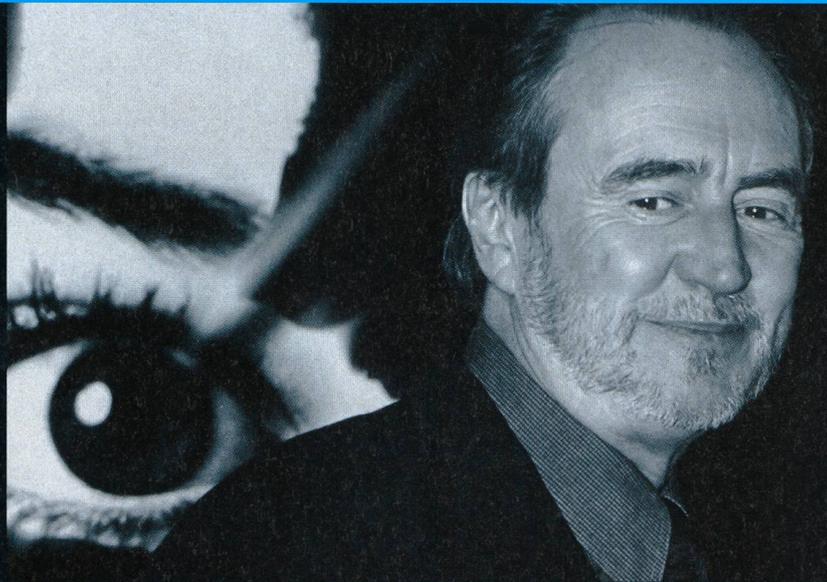
in Woodsboro annimmt – ausgerechnet John Milton heisst, ist nur der Anfang.

Plötzlich tauchen am Set echte Leichen auf, die scheinbar in derselben Reihenfolge ermordet werden, in der sie im Skript zu «Stab 3» ums Leben kommen. Bald versammeln sich alte Bekannte am Tatort, um bei der Aufklärung der Verbrechen zu helfen: die eiskalte Fernsehjournalistin Gale Weathers (Courteney Cox Arquette), ihre einstige Flamme Dewey Riley (David Arquette) und natürlich Sidney Prescott (Neve Campbell). Ein Grossteil von «Scream 3» spielt sich in und um die Kulissen von «Stab 3» ab – wohl der furioseste Schachzug des Filmes. Nicht nur werden die Protagonisten auf diese Weise durch Modell-Woodsboro mit ihrer Vergangenheit konfrontiert, sondern sie sind auch gezwungen, auf ihre «Doppelgänger», die Schauspieler von «Stab 3», zu reagieren. Dies gibt immer wieder Anlass zu witzigen Wortgefechten. Etwa bezeichnet Gale ihre Kopie in Form der hysterischen Schauspielerin Jennifer Jolie (Parker Posey) einmal genervt als «a straight-to-video version of me». Daraufhin beschliesst die Beleidigte, Gale auf Schritt und Tritt zu folgen, «weil mich der Mörder ja wohl nicht zu töten braucht, wenn er das Original haben kann!»

Nach viel Blutvergiessen weht in der symbolbeladenen Schlusseinstellung eine sanfte Brise durch eine weit geöffnete Wohnungstüre, die sonst mit mindestens einem halben Dutzend Schlösser verriegelt war. «Is this the End?», singt die Rockgruppe Creed dazu. Obwohl alle betonen, dass «Scream 3» wirklich der letzte Schrei war, scheint fürs Kino im Kopf der Spuk noch lange nicht vorbei. War «Scream 3» am Ende doch der dritte Teil einer Fortsetzung und nicht der letzte einer Trilogie? Ein Hintertürchen stünde jedenfalls offen. ■

«Amerika ist besessen von Sex und Gewalt»

Er hat das Horrofilmgenre neu aufgemischt. Im Gespräch äussert sich der Amerikaner **Wes Craven** über seinen neuen Film «Scream 3», Gewalt und den Knatsch mit den Zensurbehörden.



Marc Bodmer Seit über 25 Jahren terrorisieren sie das Publikum mit Wonne. Nach «Scream 3» liessen Sie vernehmen, nun sei Schluss damit. Was bringt die Zukunft? Wenn ich zurück auf meine Karriere blicke, merke ich, dass ich beim Vorher-sagen immer sehr schlecht war.

Versuchen Sie es trotzdem. «Scream 3» bedeutet sicherlich das Ende des *high-concept*-Horrorfilms, des Teenager-Horrorfilms. Es ist eine gute Gelegenheit, lächelnd einen Abgang zu machen. Mein nächstes Projekt wird wahrscheinlich die Verfilmung meines ersten Buches, des Thrillers «Fountain Society», sein. Ich lese weiter laufend Skripts aus dem Krimi-Genre. Wir produzieren auch «Dracula 2000», bei dem unser langjähriger Cutter Patrick Lussier Regie führen wird.

Sie bleiben also in der Nähe Ihrer Wurzeln. Keine Abstecher mehr wie «Music of the Heart» (1999)? Miramax hat mir die Rechte zu «Drowning Ruth» gekauft, einer Geschichte, die mit «A Thousand Acres» (1997) verwandt ist. Ich hoffe aber, dass es einen besseren Film daraus gibt.

In «Scream 3» gibt es Horrormomente und reine Slapstick-Einlagen. Was mich aber bei allen drei Teilen immer wieder verblüfft, ist, dass die haufenweise benutzten Klischees – etwa das flackern-de Licht im Keller – bis heute bestens funktionieren. Warum? Zum einen weiss das Publikum, dass in solchen Momenten in *scary movies* jemand umgebracht wird. Zum anderen geht es wohl auf die Zeit zurück, als wir in dunkle Höhlen vordrangen.

Das ist schon eine Weile her. Der Keller ist für viele Kinder der letzte Ort, wo sie hin dürfen. Unterbewusst schwingt da immer ein gewisses Mysterium mit. Häuser entwickeln eine Persönlichkeit, die wir als Kinder nach und nach kennen lernen. Es gibt Orte, mit denen wir mehr vertraut sind, und andere, von denen wir fern gehalten wurden. Dort verbergen sich mehr Geheimnisse.

Der riesige Erfolg der «Scream»-Filme öffnete viele Türen. Zur Kehrseite gehörte, dass «Scream» im vergangenen Sommer mit einem von Teenagern begangenen Mord in Verbindung gebracht wurde. Ja.

Der monokausale Ansatz, dass Gewalt in den Medien zu Gewalt in der Gesellschaft führt, ist erwiesenermassen zu simpel. Dennoch wurde Hollywood letztes Jahr als Sündenbock für die High-School-Massaker hingestellt. Wo liegt der Hund wirklich begraben? Hollywood muss immer wieder den Kopf hinhalten. Das kommt nicht von ungefähr. Die Traumfabrik zeigt die Fantasien und Wünsche von uns allen. Wir begehren die Produkte deswegen, die Starlets sind Sexgöttinnen. Hier werden unsere tiefsten Fantasien und Ängste angesprochen und gelegentlich schlägt die Gesellschaft gerade deswegen beschämt zurück. In der ganzen Medien- und Gewalt-Diskussion wird in der Regel der Botschafter geköpft.

Reflektiert der Film für Sie die Gesellschaft? In unserer Gesellschaft herrscht eine beunruhigende Gewalt, die unerklärbar und gelegentlich sehr tragisch ist, besonders wenn Kinder Kinder umbringen. Es ist sehr schwierig zu sagen, wo die Ursachen liegen.

Können Sie ein Beispiel nennen? Die meisten der alten Religionen werden von den Kids nicht mehr als die echten angeschaut. Familien fallen auseinander. Die Tatsache, dass die Arbeit, die der Vater heute macht, morgen vielleicht überflüssig ist, und die Hälfte aller Jobs ins Ausland abwandert, wo sie zu sklavischen Konditionen ausgeführt wird. Der Drogenkonsum, der zunimmt oder Politiker, die als Lügner entlarvt werden. Es gibt eine Unzahl von Dingen, die Einfluss auf die Psychen von Kindern haben. Hollywood ist einfach ein dankbares Ziel, das von einer puritanischen Gruppe gebeutelt wird.

Uns Europäer erstaunt der Puritanismus und die Prüderie der Amerikaner immer wieder. Auch der Konformitätszwang scheint mir sehr ausgeprägt zu sein. Wer als Individuum nicht reinpasst, hat keine Chance. Könnte das nicht ein Grund sein, weshalb Kids ausrasten? Solche Gefühle sind bekannt, seit es Teenager gibt. Es gab immer Cliquen und Dinge, die in oder out sind. Ich erinnere mich an meine High-School-Zeit und das penible Gefühl, dass ich nicht die richtigen Jeans ►

«Wenn sich der Präsident der USA genug über jemanden geärgert hat, schickt er die Bomber los. Was sollen Kids daraus lernen?»

► trage. Deswegen habe ich aber keine Pistole in die Hand genommen. Die leichte Verfügbarkeit von Waffen in den USA ist heute sicher ein Faktor. Aber es gibt auch viele Erwachsene, die aus den verschiedensten Gründen zur Waffe greifen. Wenn sich der Präsident der USA genug über jemanden geärgert hat, schickt er die Bomber los. Was sollen Kids daraus lernen? Da kann noch so viel von Einsätzen mit chirurgischer Präzision gesprochen werden. Jedes Kind weiss, dass dort, wo Bomben herunterfallen, auch Leute sterben. Kinder und Unschuldige werden in Stücke gerissen. Solche Lügen und Verzerrungen der Erwachsenen sickern bis zu den Kindern durch.

Ist das Bedürfnis, einen Sündenbock zu finden, nicht Abbild der in den USA verbreiteten Klägerkultur, die Eigenverantwortung nicht mehr wahrhaben will? Das ist eine alte amerikanische Tradition, die auf die Hexenprozesse von Salem zurückgeht. Man versucht, den eigenen Dämon zu töten, indem man mit dem Finger auf andere zeigt und sie als Grund allen Übels bezeichnet. Diese Hexenjagden ziehen sich über die McCarthy-Ära, der Suche nach Kommunisten, bis heute durch. Amerika ist besessen von Sex und Gewalt. Obwohl die Gesellschaft in den USA sehr puritanisch ist, verbringen die Menschen hier sehr viel Zeit damit. Es ist immer wieder erfrischend, nach Europa zu kommen, wo Nacktheit überall zu sehen ist – und niemanden scheint es zu kümmern.

Die Zwiespältigkeit und Heuchelei, die in diesem Bereich mitschwingt, ist wirklich erstaunlich. John Wayne ist das grosse Idealbild des freien, starken Amerikaners. Auf Bildern hatte er meistens eine Knarre um seine Hüfte geschlungen! Auch in Filmen wie «Lethal Weapon» (1986) etwa, wo die Cops die Helden sind, wird in erster Linie geschossen. Da werden Waffen und deren Hightech-Potenz zur Schau gestellt. Wen wundert es da noch, dass Kinder sich dafür interessieren? Die Waffen sind da, sie werden gezeigt, die Erwachsenen brauchen sie, der Präsident benützt sie. Warum sollen sie diese also nicht auch benützen?

Sie haben eine traditionsreiche Streitgeschichte mit der MPAA (Motion Picture Association of America, zuständig für die

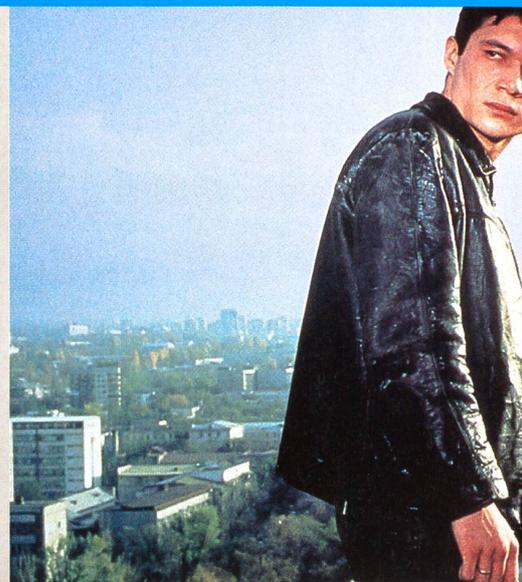
Altersfreigaben in den USA). Damit ist es bald vorbei.

Sie scheinen wirklich genug vom Horrorgenre zu haben. Sicher. Ich habe mich während dreissig Jahren mit der MPAA angelegt, jetzt soll sich doch jemand anderer den Kopf einrennen.

Ihre Filme wurden nicht so sehr der Gewalt, sondern ihrer Eindringlichkeit wegen geschnitten. Es ist doch paradox: Zum einen soll Gewalt nicht beschönigt werden, zum anderen darf der Schmerz, den sie verursacht, nicht gezeigt werden, weil das zu eindringlich ist. Wie gehen Sie damit um? Es ist sehr frustrierend.

Nehmen wir Jenny McCarthys Tod in «Scream 3». Sie wird niedergestochen und stirbt – zack – auf der Stelle. Da gibt es keine Probleme, keine Zensur. Wenn man aber die Wirklichkeit zeigt, wenn jemand erdolcht wird – das Stöhnen, der Kampf und das Zu-Tode-bluten –, dann wird sofort eingegriffen. Die Zensur erlaubt, dass man über Gewalt lügt, während sie die Wahrheit über Gewalt unterdrückt. Das ist sehr seltsam. Ich versuchte, in allen «Scream»-Filmen – besonders um Neve Campbells Figur – die Folgen von Gewalt zu zeigen: der Verlust von Freunden oder die Veränderungen im Leben. Es ist verdammt schwierig, einen wirklichen Film über Gewalt zu machen, ohne zensiert zu werden, schliesslich weiss man nie, warum geschnitten wird.

Ihr nächstes Projekt ist die Verfilmung Ihres ersten Romans «Fountain Society». Sie genossen die Freiheit und die totale Kontrolle, die Sie beim Schreiben hatten. Nun gehen Sie eine Stufe weiter. Was erwartet Sie? Wie sonst gilt es um jeden Zentimeter zu kämpfen, damit man mit seiner Vorstellung durchkommt. Ich gehe das Projekt aus einer starken Position an. Die Produzenten haben mir viel Kontrolle zugesichert und gesagt, dass sie nicht eingreifen werden, schliesslich soll ich *meinen* Film machen. Aber wir werden es ja sehen. Es gab Zeiten in meiner Karriere, in denen ich weit weniger Kontrolle über die Dinge hatte als heute, aber im grossen Ganzen hatte ich in den letzten zehn Jahren das Recht auf den *final cut*. Es gab viele Diskussionen und jede Menge Druck, aber ausser bei den Zensurbehörden musste ich nie klein begeben.



Killer

Bérgyilkos

Regie: Dareschan Omirbaew
Frankreich/Kasachstan 1998

In einer unberechenbaren Welt kämpft ein Chauffeur um sein Auto – und letztlich auch ums Überleben. Doch alles stellt sich gegen ihn.

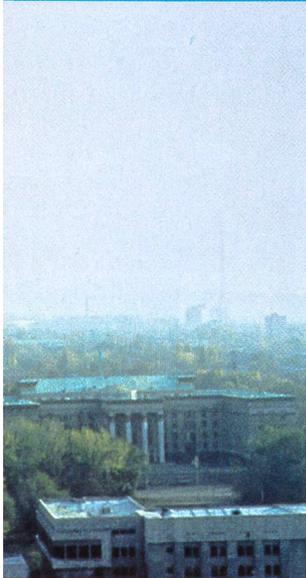
Franz Derendinger

Er ist arbeitslos und kriegt die neue Stelle nur unter der Bedingung, dass er über ein Fahrrad verfügt. Er kann sich eins von einem Pfandleiher besorgen, aber schon an seinem ersten Arbeitstag wird es ihm gestohlen. So wird er nach ergebnisloser Suche schliesslich selbst zum Dieb. Einen, der ohnehin am Rand steht, braucht man nicht mehr gross zu stossen, damit er fällt – wie 1948 in Vittorio De Sicas «Ladri di biciclette». Da klagte der italienische Neorealismus die Ungerechtigkeit des kapitalistischen Systems an.

Nun, die sozialen Verhältnisse haben sich bei uns in der Zwischenzeit gebessert: Hier zu Lande braucht keiner mehr Fahrräder zu klauen – zumindest nicht aus schierer Verzweiflung. Dafür werden Geschichten dieser Art jetzt in Gegenden erzählt, die bis vor kurzem an den Segnungen des real existierenden Sozialismus teilhatten: Marat (Talgat Assetow) ist Chauffeur in Alma-Ata, der Hauptstadt Kasachstans, und seine Existenz gerät durch einen harmlosen Auffahrunfall aus dem Gleichgewicht. Der Schaden wäre nach hiesigen Massstäben gering, doch Marat ist weder versichert noch hat er Geld zurücklegen können. Seine karge Wohnung zu verkaufen kommt auch nicht in Frage, weil er sonst mit Frau (Roksana

◀ Talgat Assetow

▶ Florence Vignon



Abouowa) und Kind auf der Strasse stehen würde. Nicht einmal die Familie kann helfen, denn seine Schwester hat das Ersparte einem halbseidenen Investor anvertraut – und natürlich verloren. Auf der anderen Seite besteht der geschädigte Mercedes-Fahrer auf seinen Forderungen und hetzt Marat, als der nicht spurt, zwei Schläger auf den Hals.

Da ist guter Rat teuer – buchstäblich, denn der Zins für den Kredit, den ein Kumpel aus der Militärzeit vermittelt, beträgt ein Prozent im Tag! Doch damit noch nicht genug: Wegen knapper Finanzen schliesst der Staat das Institut, für das Marat gearbeitet hat, und verkauft das Gebäude einer Bank. Marats Chef, ein Mathematikprofessor, nimmt sich das Leben. Um nicht vollends unterzugehen, geht Marat jetzt volles Risiko ein. Er nimmt einen noch grösseren Kredit auf, kauft in Osteuropa ein Auto und versucht, dieses nach Kasachstan zu bringen. Aber in den unsicheren Weiten des ehemaligen Sowjetreichs fällt er einer Bande von Strassenräubern in die Hände, die auch diese Chance zunichte machen. So sitzt er zuletzt wieder in Alma-Ata – mit Schulden, die täglich wachsen, und hat eigentlich keine andere Wahl, als den Kredithaien bedingungslos zu Diensten zu sein. Sie verlangen, dass er einen Journalisten töte, der mafiose Machenschaften aufgedeckt hat.

Dareschan Omirbaew erzählt diese Geschichte lakonisch in vorwiegend statischen Bildern und unter völligem Verzicht auf äussere Dramatik. Seine Figuren nehmen all die Schläge scheinbar ungerührt hin – es ist, als hätten sie sich mit der Übermacht der Verhältnisse bereits abgefunden. Nach dem Scheitern des alten Systems ist die Welt so aus den Fugen geraten, dass sich die Zukunft jeder Berechnung entzieht; da bleibt in der Tat nichts anderes übrig, als sich dem Schicksal zu ergeben. ■

Le bleu des villes

Regie: Stéphane Brizé
Frankreich 1999

Dieser erfrischende Debütfilm protokolliert präzise, wie der Kleinstadtblues das unspektakuläre Leben einer braven Verkehrspolizistin aus dem Lot bringt.

Alexandra Stäheli

Wenn du plötzlich merkst, dass dein Mann dir nichts anderes zum Geburtstag zu schenken weiss als eine neue Kaffeemaschine mit noch mehr Tassenkapazität; wenn du in den Geschäften zu stehlen beginnst, nur damit sich die Tage durch irgendetwas voneinander unterscheiden. Kurz: Wenn dir plötzlich bewusst wird, dass es mehr geben muss als das Leben in der Provinz, dann hat das Madame-Bovary-Syndrom zugeschlagen – dann sind es die melancholischen Töne des Kleinstadtblues, die wie Rheuma an den Gelenken deiner Seele ziehen.

Die Verkehrspolizistin Solange (Florence Vignon) und ihr Mann Patrick (Antoine Chappey), der als Leichenwäscher im Krankenhaus arbeitet, führen ein bescheidenes Leben in der Provinz. Kleine Rituale bestimmen den Alltag, das Eigenheim auf dem Lande steht im Rohbau, man bastelt, man richtet ein und alles ist, wie es sein soll. Bis eines Tages Mylène (Mathilde Seigner) zufällig in der kleinen Stadt auftaucht, Solanges ehemalige Schulfreundin, die es im Fernsehen immerhin zum Wetter-Girl gebracht hat. Nachdem die beiden Freundinnen einen Abend zusammen verbracht ha-

ben, taumelt Solange plötzlich wie unter Hypnose durch ihren beschaulichen Alltag: Sie beginnt am anderen Ende ihrer Existenz schemenhaft zu erkennen, dass das Leben mit Patrick ihr lange schon fremd geworden ist; vergessene Mädchenträume stehen wieder plastisch vor ihr, von denen sich keiner auch nur ansatzweise realisiert hat: Denn eigentlich hatte Solange immer Sängerin werden wollen ...

Stéphane Brizé fokussiert in seinem Langspielfilmdebüt «Le bleu des villes» mit gebannter Kamera auf diesen Moment, da der Entwurf eines ganzen Lebens in Schiefelage und ins Rutschen gerät – den Augenblick, da Solange sich in einer Mischung aus Naivität und energischer Wachheit bewusst wird, dass sie nochmals von vorne anfangen muss, um weiterleben zu können. Wie in Zeitlupe verfolgt man unter dem Brennglas von Brizés Blick die kleinen Veränderungen, die in Solange vor sich gehen, bis sie letztlich zum Aufbruch bereit ist. Dabei verdankt sich diese minuziöse Dramaturgie des Kippens nicht nur dem sorgfältigen Drehbuch, es ist auch Florence Vignon selbst in der Rolle der unglücklichen Kleinstadtpolizistin, die es versteht, einen psychischen Spannungsbogen aufzumachen, so packend und irreführend wie ein Krimi.

Zwischen verträumt und verhuscht, zwischen tiefem Wunsch und hilfloser Unsicherheit wird man mit Solange hin und her gerissen und fragt sich immer wieder bange, wie das nur alles enden soll. Und auch wenn es sich der Schluss dann in seiner Plötzlichkeit etwas einfach macht und vielleicht auch allzu märchenhaft daherkommt, zeigt sich Brizés Debüt dennoch als erfrischendes Protokoll über das Leben und Unbehagen in der Provinz – präzise und liebevoll wie das Album eines Briefmarkensammlers. ■



Mary-Louise
Parker
Marco
Leonardi

The Five Senses

Regie: Jeremy Podeswa
Kanada 1999

Fünf Menschen und fünf Sinne: In parallelen Handlungssträngen entfaltet Jeremy Podeswa einen narrativen Bilderbogen sinnlich-emotionaler Befindlichkeiten.

Irene Schertenleib

Die Gesichtskonturen der Frau werden erst allmählich als solche erkennbar. Die Kamera fokussiert auf die geschlossenen Augenlider, Wasser umspült die schwarzen Haare. Haben wir richtig gesehen? Nein. Keine Wasserleiche, sondern eine Frau in entspannter Gelassenheit wird sichtbar. Sie hört nichts, sieht nichts, riecht nichts, schmeckt nichts und scheint nichts zu fühlen. Ihre Sinne haben sich aufs Sein reduziert.

Die Kamera gleitet in die Totale, führt in einen Raum mit gedämpften Farben, an den Ort, wo Ruth (Gabrielle Rose) versucht, ihren Klientinnen und Klienten durch therapeutische Massage seelische Erleichterung zu verschaffen. Er bildet den örtlichen und zugleich symbolischen Ausgangspunkt für die Erzählung, in welcher der Kanadier Jeremy Podeswa die titelgebenden fünf Sinne leitmotivisch mit einzelnen Figuren und Handlungssträngen verbindet. Rachel (Nadia Litz), die Adoleszente, verschlossene Tochter Ruths, führt die kleine Tochter der Klientin in den Park. Sie lässt sie unbeaufsichtigt, um ein Paar beim Liebesspiel zu beobachten. Zurück am

Spielort, findet Rachel das Mädchen nicht mehr.

Das Schicksal des Kindes bildet nur äusserlich den roten Faden für das weitere Geschehen. Das aus Robert Altmans «Short Cuts» (1993) bekannte, oft rezipierte und kürzlich in «Magnolia» (FILM 4/00) angewandte Muster der überschneidenden Erzählstruktur mit verwobenen Handlungssträngen wird hier in psychologischer Hinsicht vertieft. Die Therapeutin Ruth, ihre Tochter Rachel, Robert, ein professioneller Raumpfleger für gut situierte Haushalte, dessen Vertraute Rona, der Augenarzt Richard: Alle leiden sie in irgendeiner Form an einer reduzierten Sinneswahrnehmung, die letztlich Zeichen für ihre emotionalen Blockaden und das Misstrauen in die Tragfähigkeit menschlicher Beziehungen sind.

Eine latente Traurigkeit, die ihre expliziteste Ausgestaltung in Richard (Philippe Volter), dem taub werdenden Augenarzt erfährt, liegt über dem Film. Die in verhaltenen Blau- und Brauntönen gehaltenen Bilder (Kamera: Gregory Middleton), die an Krzysztof Kieslowskis «Trois couleurs: bleu» (1993) erinnern, unterstützen diese Grundhaltung. Der Film kippt glücklicherweise nicht ins Melodramatische, Tränenselige. Podeswa, hier zu Lande bekannt geworden mit «Eclipse» (1994), umgeht diese Gefahr. So lässt er beispielsweise an heiklen Stellen subtil-ironische Kommentare einfließen oder führt die Figur des allerdings etwas gar klischierten Latinlovers Roberto (Marco Leonardi) ein.

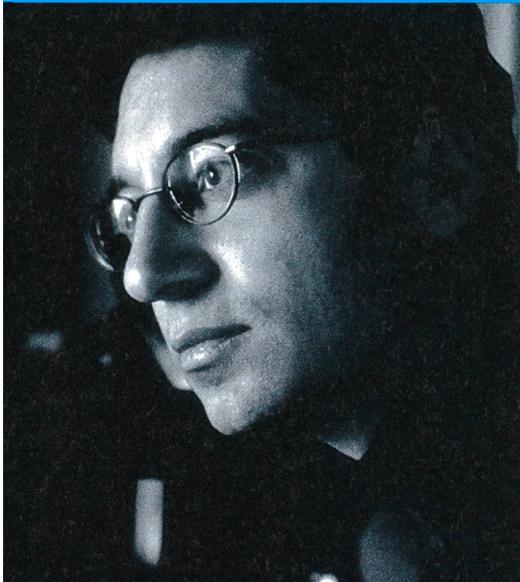
Es sind leise Veränderungen, die sich in den Personen vollziehen. Sie genügen jedoch, um bei den emotional Blockierten Verschiebungen der Selbstwahrnehmung herbeizuführen – wenn auch mit ungewissem Ausgang. ■

«Es ist nötig, immer wieder neu beginnen zu können»

Vier Fragen an **Jeremy Podeswa** zu seinem Film «The Five Senses».

Marcy Goldberg Ihre Spielfilme deuten auf eine Vorliebe für strenge thematische Konstruktionen hin. In «Eclipse» war es ein Netzwerk von Begegnungen, in «The Five Senses» sind es die fünf Sinne, welche die Struktur bestimmen. Haben Sie eher ein intellektuelles oder ein emotionales Verhältnis zu Ihren Figuren? Eigentlich habe ich viel Emotionales in meine Charaktere hineingelegt. Gleichzeitig aber beobachte ich sie gerne aus einer gewissen Distanz. Vielleicht wirkt das etwas kühl, aber in der Tat empfinde ich sehr viel Mitgefühl für sie und ihre Probleme. Und ich gebe mir Mühe, die Menschen in einem spezifischen Kontext zu zeigen. In vielen Filmen hat man den Eindruck, die Figuren seien irgendwie «Selbstzünder», sie erscheinen aus dem Nichts. In meinem Film sieht man, wo sie herkommen. Jede Figur wird in einem Umfeld gezeigt, das ihre Persönlichkeit widerspiegelt. An Stelle eines Looks für den ganzen Film hat jede Hauptfigur einen erkennbaren Stil. Darüber bin ich sehr glücklich.

Jede Hauptfigur stellt einen der fünf Sinne dar, aber die einzelnen Figuren sind nicht in der Lage, die anderen Sinne – oder Sinnlichkeit überhaupt – zu geniessen. Das ist ihr Hauptproblem. Obwohl die Personen in einer sinnlichen Welt leben, empfinden sie keine Lebensfreude. Sie sind in eine Art inneres Exil verbannt. Das ist eine zentrale These des Films: In unserer heutigen urbanen Welt sind viele Leute der Sinnlichkeit entfremdet. Wir werden täglich von so vielen verschiedenen Stimuli bombardiert, dass wir sie einzeln nicht mehr geniessen können. Ich bin ein grosser Bewunderer von Antonioni und seiner Art,



dieses urbane Malaise zu zeigen. Ihm wird auch öfters vorgeworfen, kalt und distanziert zu sein, aber für mich sind seine Filme seltsamerweise sehr berührend.

Viele Ihrer Figuren sind der Liebe gegenüber sehr misstrauisch. Entspricht dies auch Ihrer persönlichen Haltung?

Unsere Begegnungen bleiben oft sehr oberflächlich. Mit der Zeit wird es immer schwieriger, nicht zynisch zu werden. Die Figuren im Film tragen viele emotionale Narben. Aber schliesslich geht es um die Notwendigkeit, immer wieder neu beginnen zu können und offen zu bleiben. Andererseits habe ich Melodramen nicht besonders gern und in meinen Filmen versuche ich, die Emotionalität auf einer glaubwürdigen Ebene zu halten. Ich will das Publikum nicht manipulieren, will nicht auf die Tränen-drüsen drücken.

Das Ende des Films ist offen, die Probleme mancher Figuren bleiben ungelöst. Schliesslich findet das Geschehen im Film innerhalb von nur drei Tagen statt. Es wäre unmöglich, dass alle Figuren ihre Probleme in dieser Zeit lösen könnten. Die Hollywood-Variante, bei der Tom Hanks Meg Ryan jedes Mal kriegt, wollte ich ganz klar nicht bringen. Sie ist eine grosse Lüge, welche die Zuschauer tyrannisiert, weil ihr eigenes Leben nie so sein kann. Dennoch war es mir wichtig, einen gewissen Optimismus beizubehalten: Für manche Leute gibt es kein Happyend, für andere schon, wenn nicht am Ende des Films, dann – wer weiss – vielleicht fünf Minuten später. Für mich ist das viel realistischer – und auf authentische Weise berührend.



Tom Cruise

Mission: Impossible 2

Regie: John Woo
USA 2000

Hongkong-Regisseur John Woo gelingt mit «Mission: Impossible 2» ein kinematographischer LSD-Trip. Darin mischt er verschiedene Genres und Stilelemente zu einem Actionfilm von höchster Güte.

Dominik Slappnig

Ein Mann klettert völlig frei im schwarzen, ärmellosen Hemd eine Felswand empor. An der gegenüberliegenden Wand fällt sein Blick auf einen sicheren Griff. In höchster Konzentration, absolut souverän und ohne jegliche Angst springt er hinüber. Die Gesetze der Schwerkraft scheinen für einen kurzen Augenblick aufgehoben.

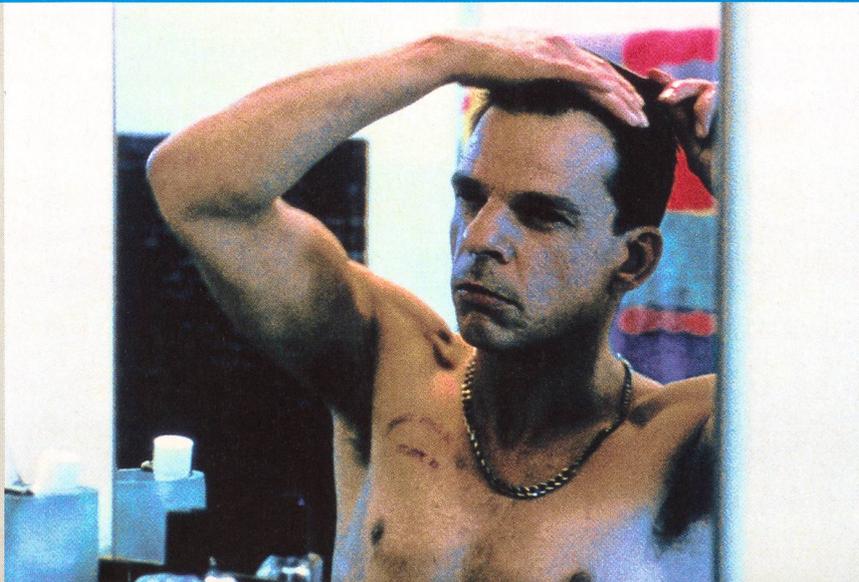
Der *freeclimber* heisst Ethan Hunt (Tom Cruise), ist Geheimagent und geniesst gerade seine Ferien irgendwo in den Bergen Australiens. Von dort ordert ihn sein Chef (Anthony Hopkins) nach Spanien zurück, wo er ihm einen neuen Auftrag erteilt. Hunt muss verhindern, dass ein mit dem Ebolavirus verwandter Erreger von Gangstern in Umlauf gebracht wird.

Registar John Woo, der mit Filmen wie «A Better Tomorrow» (1986) oder «The Killer» (1989) von Hongkong aus zu Weltruhm gelangte, ist im Moment der brillianteste Actionregisseur überhaupt. Wie er sich in seinen Hollywoodfilmen die Einflüsse des Hongkongfilms bewahrt und amerikanische Vorbilder wie Martin Scorsese und Sam Peckinpah zitiert, ergibt eine furiose Mischung aus asiatischer Kampfkunst,

Stunts und Spezialeffekten. Dabei ist Woo kein Kraftmeier, sondern trotz aller Action ein emotionaler, romantischer und manchmal gar verklärter Geschichtenerzähler. Er schafft Bilder, die sich, immer an der Grenze zum Kitsch, klar von denen anderer Actionregisseure abheben. Beispielsweise als Hunt gegen Ende des Films eine Panzertür sprengt: Durch das geschwärzte, brennende Tor fliegt eine weisse Taube in den Raum hinein, den Gangstern entgegen. Sie kündigt bereits vom Sieg des Guten über das Böse.

Als spezieller Meister erweist sich Woo beim choreografieren der Actionszenen. Wie Hunt in einer wilden Verfolgungsjagd seine spätere Partnerin, die Ganovin Nyah Hall (Thandie Newton) einfängt, ist genial: Einem Tanz der Autos auf einer Passstrasse gleich, nimmt Woo den Rhythmus eines Flamencostücks aus einer der vorhergehenden Szenen wieder auf. Diese Leistung übertrifft er gar im finalen Showdown zwischen Hunt und dem Bösewicht, als sich die beiden auf Motorrädern fertig machen.

Wenn alles vorbei ist, läuft Hunt alias Tom Cruise glücklich und entspannt durch einen Park in Sydney. Kinder spielen und Pärchen promenieren. Er sieht die Frau, die er liebt, und geht strahlend auf sie zu. Die Szene ist im doppelten Sinne ergreifend: Wir, die Zuschauer, sehnen uns, so zu sein wie Ethan Hunt: stark, schön, zärtlich, verliebt und tief im Innersten gut und edel. Doch nie können wir so gekonnt klettern oder Motorrad fahren. Wenn Cruise Ethan Hunt auf der Leinwand sieht, wird er sich sehnen, so zu sein wie wir: unbekannt und anonym. Denn nie kann er durch einen bevölkerten Park in Sydney spazieren, ohne dass sich um ihn augenblicklich eine Menschentraube bildet. ■



Denis Lavant

Beau travail

Regie: Claire Denis
Frankreich 1999

Spannend und beängstigend authentisch entwirft die Französin Claire Denis ein Psychogramm des Soldaten und des Mannes an sich.

Michael Lang

Marseille. Ein Mann in schwersten Seelennöten. Er erinnert sich an seine soldatische Vergangenheit, die für ihn zum Lebenstrauma geworden ist. Der Mann heisst Galoup (Denis Lavant), war einst Chefadjutant des 13. Regiments der französischen Fremdenlegion. Im afrikanischen Dschibuti stationiert, hatte er sich als pflichtbesessener Militär hochgedient, war scheinbar unverbrüchlich ins starr organisierte, ritualisierte System eingebunden: Die Legion war für ihn, wie für alle die ihr angehören, zur neuen Heimat geworden. Nachvollziehbar, dass in einem solchen Klima eine schizophrene Stimmung aufkommen muss. Denn wie soll ein Individuum einerseits mit der eisigen Uniformität und Anonymität des Gruppenseins klarkommen, andererseits die Sehnsucht nach zwischenmenschlicher Wärme stillen?

Im berückend schönen, klugen Drama «Beau travail» von Claire Denis («Nénette et Boni», 1996) wird diese Frage aufgeworfen. In einem Film, der übrigens als Auftragsarbeit zu einer Serie über Auslandsfranzosen des Fernsehsenders «arte» entstanden ist. Die 1948 geborene Filmautorin

wagt sich mit ihrem bemerkenswerten Werk mutig in die von Mythen, Klischees und Vorurteilen geprägte Welt der französischen Fremdenlegion vor. Ihr kraftvolles Filmpoem, von Agnès Godard exzellent, unaufdringlich und zugleich markant an Originalschauplätzen fotografiert, wurde von Herman Melvilles Erzählung «Billy Budd» inspiriert. Und es nimmt vor allem Bezug auf dessen Gedichte «The Night March» und «Gold in the Mountain» – Texte, in denen die Verlorenheit der Soldaten beschrieben wird.

Partiell sieht «Beau travail» wie ein ästhetisierendes, choreografisch meisterlich inszeniertes Dokumentardrama aus: Faszinierend wird der martialische Alltag einer Gruppe potenter, durchtrainierter Wehrmänner zelebriert. Wir erleben sie beim balletthaften gemeinsamen Exerzieren. Bei Sturmflügen auf der Kampfbahn. Oder bei der peniblen Pflege des persönlichen Materials: Das sorgsame Bügeln von Uniformteilen wird dabei mit der gleichen Akribie ausgeübt wie der monotone Drill an den Waffen. Claire Denis hat offenkundig die Mechanismen des militärischen Tagesablaufs studiert und sich mit der speziellen Kultur der Legion vertraut gemacht.

Erzählt wird die Geschichte des eingangs erwähnten Adjutanten Galoup, der als «perfekter» Legionär seinem charismatischen Kommandanten (Michel Subor) loyal ergeben ist. Galoup selber genießt wiederum den vollen Respekt seiner Soldaten. Die fast schon idyllische hierarchische Harmonie gerät ins Wanken, als der Rekrut Gilles (Grégoire Colin) zur Einheit stößt, ein junger, abgeklärt wirkender Mann. Er integriert sich schnell in die Gruppe und schafft sich – nachdem er einen Kameraden gerettet hat – einen bevorzugten Status. Das aber macht Galoup ei-

fersüchtig. Er beobachtet den Neuen genauer und tut alles, um seinen Aufstieg zu bremsen. Nach und nach verliert der Vorgesetzte die Selbstdisziplin und driftet mehr und mehr in ein lebensgefährliches Manöver hinein.

Claire Denis tastet sich mit intellektueller Schärfe an den heiklen Stoff heran, lässt aber auch ihre weibliche Emotionalität und spürbare Sympathie für die skurril anmutende Welt des soldatischen Machismo spielen. Brillant jedoch, dass die Autorin der unbestreitbaren Faszination des Körperlichen nie erliegt und die damit verbundene Homophilie zwar andeutet, aber nicht überbetont. Vielmehr gelingt es ihr, die Balance zwischen Intimität und relativierender Distanziertheit zu halten. Diese Ausgewogenheit macht die Geschichte um einen schicksalhaft zusammengewürfelten Haufen kulturell und mentalitätsmäßig heterogener Männer zur einer Studie über den Sinn des Kriegshandwerks an sich: Galoup und seine Leute werden nämlich – anders als in den meisten Kino-Militärdramen – weder in Kampfhandlungen verwickelt noch sind sie ernsthaft bedroht. Ihr Tun ist also im wahrsten Sinne überflüssig, weil zum Selbstzweck degradiert: Was macht ein Legionär für einen Sinn, der keine Aufgabe hat, nicht Sieger werden, nicht einmal den Heldentod sterben darf?

«Beau travail» ist lesbar als Film gegen die soldatische Gewalt. Aber er ist mehr: Claire Denis hat ein Psychogramm defekter Männlichkeit entworfen. Unpolemisch, aber mit dem sicheren Gespür für die Kraft des Bildes und der sprachlichen Form der Off-Erzählung. Selten hat man besser gesehen, wohin ideologische Aggressivität wirklich führt: Nicht nur zur Gewaltanwendung nach aussen, sondern zur gnadenlosen Selbsterstörung. ■

«Die Legion ist eine geheimniskrämerische Organisation»

Claire Denis arbeitete als Assistentin für Wim Wenders und Jim Jarmusch. Vor fünf Jahren gewann sie mit ihrem Film «Nénette et Boni» am Festival von Locarno drei wichtige Preise. Mit «Beau travail» wirft sie jetzt einen verstörenden Blick auf die Fremdenlegion.



Vinzenz Hediger «Beau Travail» basiert auf der Erzählung «Billy Budd» von Herman Melville, einer Matrosengeschichte. Was hat Sie an diesem Stoff interessiert, und weshalb haben Sie ihn in den Wüstensand Afrikas verlegt? Melvilles Romane sind für mich der Schlüssel zu einer Männerwelt, zu der ich sonst keinen Zugang habe. Dass ich den Stoff nach Afrika verlegte, hat mit meiner Biografie zu tun. Ich lebte eine Zeit lang in Dschibuti, wo mein Vater als Funktionär in der französischen Kolonialverwaltung tätig war. Ich wollte dort immer schon einen Film drehen.

Mich hat Ihr Film stilistisch an einen Comic-Roman erinnert. Er besteht aus langen, ungeschnittenen Einstellungen von hoher grafischer Qualität, die stets einen dramaturgisch entscheidenden Moment zeigen und das Vor- und Nachher auslassen. Man könnte sie sich auch als Bilder auf einer Comic-Heftseite vorstellen und die Erzählung würde immer noch funktionieren.

So habe ich mir das noch nie überlegt. Comics waren jedenfalls keine Inspirationsquelle für mich. Ich habe die Geschichte vielmehr von ihrer musikalischen Qualität, vom Rhythmus des Textes her aufzulösen versucht. Auch Benjamin Brittens Oper nach dem gleichen Stoff habe ich genau studiert.

«Beau travail» enthält balletähnliche Inszenierungen von Kampfübungen und Sie legen viel Wert auf die Schilderung der Details des Soldatenlebens, das Bügeln von Hemden und Waschen von Socken. Was fasziniert Sie an diesen Ritualen? Unter anderem der Sinn für Ordnung, der davon ausgeht. So strikt

die Disziplin sein mag, das Militär bietet den Soldaten auch ein Leben von einer fast utopischen Einfachheit und Übersichtlichkeit. In der Sorgfalt zur Pflege der Kleidung kommt zudem ein bestimmter Stolz zum Ausdruck, ein Sinn für Gemeinschaft.

Um so schlimmer, wenn die Ordnung verloren geht. In der Schlusszene des Films gibt sich Hauptdarsteller Denis Lavant nach seiner unehrenhaften Entlassung aus der Legion in einer Disco wild zuckend einem selbstzerstörerischen Tanz hin. Ja, diese Szene bildet eine Entsprechung zu den Trainingssequenzen. Ich habe drei Jahre lang, seit der ersten Idee zu dem Projekt, darauf hingearbeitet, diese Szene drehen zu können. Ich schrieb das Drehbuch Denis auf den Leib und er wusste genau, worauf es mir ankommt. Ich brauchte ihm beim Dreh dieser Szene gar keine Regieanweisung mehr zu geben.

Wie haben Sie, abgesehen von Denis

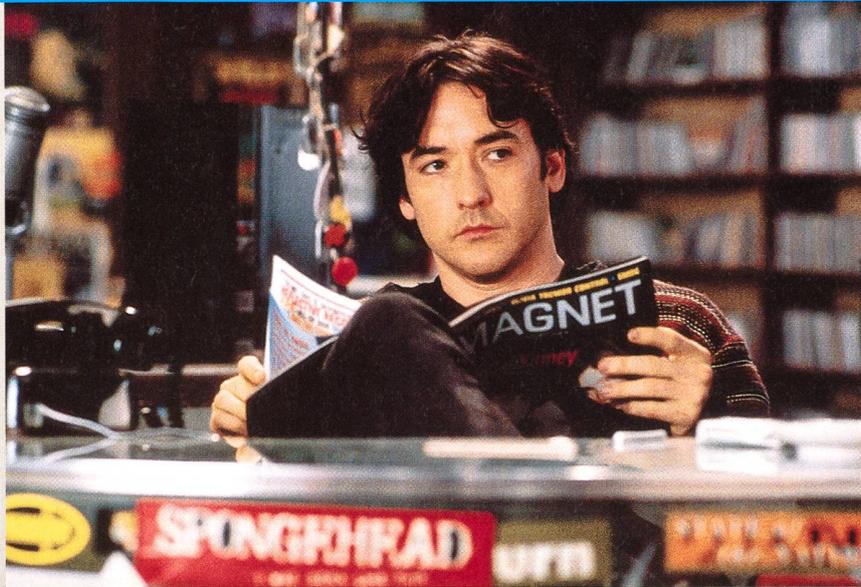
Lavant, die Schauspieler ausgewählt?

Mit Grégoire Colin, der den jungen Legionär spielt, arbeitete ich schon in «Nénette et Boni» und um Michel Subor, der Lavants Vorgesetzten spielt, bemühte ich mich, weil er ein hervorragender Schauspieler ist und weil er schon in Jean-Luc Godards «Le petit soldat» spielte, einem Film von 1960, der mich damals, zur Zeit des Algerienkrieges, enorm beeindruckte.

Hat die Fremdenlegion Ihr Projekt unterstützt? Sie scherzen wohl! Es handelt sich um eine äusserst geheimniskrämerische Organisation, die sich um Öffnung auch deshalb nicht bemüht, weil sie die mythische Aura nicht beschädigen will, die sie umgibt. Unser einziger Kontakt mit der Legion war der mit Soldaten in Dschibuti, die aus Neugier vorbeikamen und die Schauspieler beim Dreh kritisch begutachteten. Ich habe allerdings schon von einigen Ex-Legionären gehört, dass ihnen der Film gefallen habe.



«Das Militär bietet ein Leben von fast utopischer Einfachheit und Übersichtlichkeit»



High Fidelity

Regie: Stephen Frears
USA/GB 2000

Einem bittersüßen Sommerhit gleich, erzählt der Brite Stephen Frears von den Lehr- und Wanderjahren eines Popfans. Schmelz!

Mathias Heybrock

Wenn man es recht bedenkt, dient Goethes «Wilhelm Meister» Nick Hornby als *Blueprint* für sein Buch «High Fidelity». Etwas salopp formuliert, berauscht sich in Goethes Bildungsroman ein Jüngling an den Künsten seiner Zeit. Er führt Kneipengespräche mit guten Freunden, macht erste sexuelle Erfahrungen und verplempert sein Jünglingsleben mit grossspurigen Tagträumen. Bevor dann, zum guten Ende der Lehr- und Wanderjahre, das Realitätsprinzip in Gestalt der richtigen Frau zuschlägt. Wilhelm Meister hat ein Kind mit ihr und schwört, durchaus unter Bedauern, den ganzen Flausen und Fantastereien ab: Jetzt gilt es eben, sich ums Business zu kümmern. In «High Fidelity» haben Popmusik, Filme und Fernsehen die Rolle von Malerei, Theater und Literatur übernommen. Sonst hat sich hinsichtlich der Sozialisation von mehr oder weniger jugendlichen Männern aber anscheinend wenig getan. Ist das nun ein gutes oder schlechtes Zeichen?

«High Fidelity» jedenfalls traf den Nerv der Zeit und schlug ein wie eine Bombe. Die meisten meiner männlichen Bekannten vergöttern das Buch; am heftigsten diejenigen unter ihnen, deren Plattensamm-

lung deutlich mehr als 500 Exemplare aufweist. Für Rob, Hornbys etwas snobistischen Helden und Inhaber eines *record store*, der aus ideologischen Gründen nur Vinyl verkauft, ist diese Zahl das Mass aller Dinge: Wer nicht mindestens so viele Scheiben sein Eigen nennt, kann eigentlich kein guter Mensch sein.

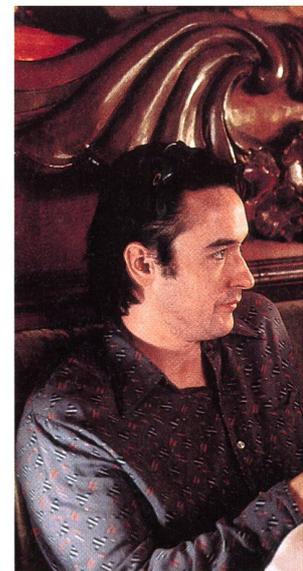
Rob ist mit dem aufgewachsen, was Jean-Luc Godard «Nachtindustrie» nennt: Aus Popmusik, BBC-Fernsehserien, Comic und Kino saugt er sich die Intensitäten, die sein Leben bereichern. Stundenlang kann er sein reichhaltiges popkulturelles Wissen zirkulieren und in den Tagtraum münden lassen, ein weiblicher Hollywoodstar möge von der Leinwand herabsteigen und in sein Leben treten – eine literarische Fantasie, die «Notting Hill» (1999) wiederum für die Leinwand verarbeitet hat. Doch er ahnt auch, dass es diese Fantasien sind, die ihn sein *real life* mit Freundin Laura so sehr vernachlässigen lassen, dass die eines Tages ihre Klamotten packt und zu einem anderen zieht. Tja, da ist der Katzenjammer natürlich gross.

Stephen Frears stellt diese Szene in seiner Romanverfilmung ziemlich an den Anfang. Rob (John Cusack) hockt in der verlassenen Wohnung, bläst Trübsal und spricht die Zuschauer direkt an: «Höre ich nun Popmusik, weil ich traurig bin? Oder ist mein Leben so elend, weil ich Popmusik höre?» Schliesslich handeln ungefähr 98 Prozent aller Popsongs, Filme und Serien von Herzschmerz. Rob kennt sie alle und gemeinsam mit seinen beiden Freunden Dick (Todd Louiso) und Barry (Jack Black) weiss er nichts Schöneres, als sie in Listen zu ordnen: die besten fünf Blues-Songs, die fünf besten *tracks*, die vom Tod handeln, die fünf besten Kriterien, nach denen man seine Plattensammlung ordnen kann. Wessen

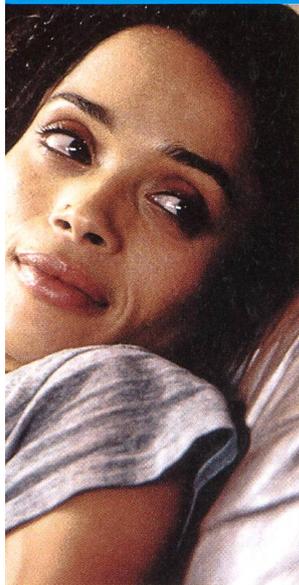
Leben ein Chaos aus schlecht bezahlter Arbeit, armseligen Sauforgien und einsamen Abenden vor dem Video ist, dem gelten Listen als Königsweg zu mehr Stabilität. Ach, und da wir schon beim Thema sind: die fünf schmerzhaftesten Trennungen.

Ohne sich sklavisch an die Romanvorlage zu halten, hat Frears dieses Listenprinzip als elementares dramaturgisches Mittel erkannt und für den Film übernommen. Ein *top five* von diesem oder jenem ist immer willkommene Abwechslung, den Haupthandlungsstrang für einen mal lustigen, mal tristen Exkurs Richtung Kindheit oder peinlicher Geheimnisse zu verlassen. Frears kehrt hier zu seinen Anfängen zurück, zum Stil des jungen britischen Films. Das Genregesetz, das hier erfüllt und variiert wird, heisst: stinknormaler Alltag. Der Regisseur inszeniert diesen nicht mehr im Stil eines kompromisslosen Newcomers, sondern in der Art eines geübten

Frears kehrt hier Stil des jungen b



John Cusack
Joan Cusack



◀ John Cusack
Lisa Bonet

▶ Moritz Bleibtreu
Tschulpan Chama-
towa
Ato Muchamed-
schanow



Entertainers, dessen neuer Sommerhit auch melancholische Töne aufweist.

Dass sich von Tim Robbins über Catherine Zeta-Jones bis zum Sänger Bruce Springsteen eine Reihe von Stars auch für kleine Nebenrollen nicht zu schade sind, ist Beleg dafür, wie sehr auch das Entertainment-Business Hornbys Roman schätzt, den Frears kongenial umsetzt: als eine Feier des Pop, der seit 40 Jahren auf das Leben junger Menschen grösseren Einfluss hat als Staat und Elternhaus zusammen. Wenn das nur so bleibt! Eine Reminiszenz an die Intensität dieser Kultur, die freilich neben dem bewusstseins-erweiternden auch einen lähmenden Effekt haben kann. Also auch eine Warnung an alle *nerds* und Medienjunkies. Es ist gut und toll und schön, was sie machen. Aber sie sind schön doof, wenn sie am Ende ihrer Lehr- und Wanderjahre zögern, dem Realitätsprinzip die Hand zu reichen. ■

in den Anfängen zurück, zum alten Films.



Luna Papa

Regie: Bachtijar Chudojnasarow
Russland/D/CH/A/F 1999

Tadschikistan ist vom Bürgerkrieg versehrt und die Menschen sehnen sich nach Normalität. Wie diese aussehen könnte, zeigt Bachtijar Chudojnasarow in einer märchenhaften Groteske.

Claudia Schwartz

Vor drei Jahren berichtete die Presse von russischen Soldaten, die eine Kuh gestohlen und in ihrem Militärjet verstaubt hätten. Da das Rindvieh beim Fliegen zur Unruhe neigte, musste man sich der Beute flugs entledigen. Die Kuh fiel in der Nähe der sibirischen Insel Sachalin vom Himmel und versenkte ein Fischerboot im Pazifik. In Wirklichkeit geschah alles nur in einem Film mit dem Titel «Eigenheiten der Nationaljagd». Weil die Szenerie aber der russischen Volksseele so gefiel, erzählte sie einer dem anderen weiter wie bei Gogol, bis die Geschichte vom tierischen Schiffeversenken als Zeitungssente auch bei uns auftauchte.

Die Wanderlegende findet sich wieder in «Luna Papa» des Tadschiken Bachtijar Chudojnasarow («Bratan», 1991; «Kosh ba kosh», 1993). Sie steht für die alte Frage nach dem Wahren im Falschen. Oder um es einmal im beherzten Tonfall des Films zu sagen: Es braucht Fantasie im Leben, um den Himmel auf Erden zu haben. Das erinnert an «Oblako-Rai» (1991) des Russen Nikolaj Dostal. Dort versetzte die bei-läufige Lügengeschichte über ein fernes «Paradies» eine ganze verschlafene Tra-

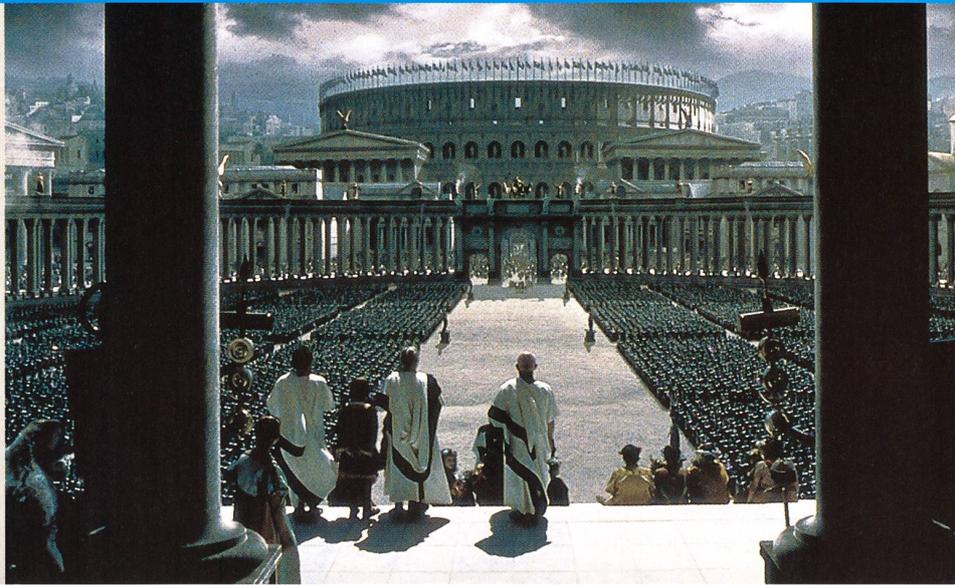
bantenstadt mit einem Schlag in surreale Betriebsamkeit. Endlich, so glaubte man, kam Aufbruch in die postsowjetische Le-thargie.

Nun ist das heutige Tadschikistan nicht einmal mehr das gestrige Russland und der Traum von der Veränderung blickt hier weniger in die grosse Zukunft, als dass er einfach den grauen Alltag in der ehemaligen Sowjetrepublik farbiger erscheinen lassen möchte. Die Sehnsucht nach Frieden ist gross. Zwar ist der 1992 ausgebrochene Bürgerkrieg vorbei, aber es herrscht immer noch Anarchie.

«Luna Papa» erzählt die Geschichte der dreiköpfigen Familie Bekmaroudow: Die 17-jährige Mamlakat (Tschulpan Chama-towa) lebt mit ihrem Bruder Nasreddin (Moritz Bleibtreu) und ihrem Vater Safar (Ato Muchamedschanow) in einem kleinen Dorf an der tadschikisch-usbekischen Grenze nicht weit von Samarkand. Der Vater hält die kleine Gemeinschaft mit Kaninchenzucht gerade über Wasser. Er ist ein Bär von einem Mann und es gehört zu den anrührendsten Szenen des Films, wie er in ungelenker Sanftheit versucht, den schon fast erwachsenen Kindern die verstorbene Mutter zu ersetzen.

Der 35-jährige, heute in Berlin lebende Chudojnasarow lässt von der ersten Einstellung an keinen Zweifel offen, dass er nicht daran denkt, in einem epischen Dorfpanorama über die chaotischen politischen und sozialen Verhältnisse seiner zentralasiatischen Heimat zu diskutieren. Tadschikistan ist ein wildes, archaisches Land, über das die Moderne unmittelbar hereinbrach. So donnert man erst einmal im alten Doppeldecker zusammen mit Schafdieben im Tiefflug über die Steppenlandschaft. Damit ist das Tempo des Films festgelegt. Sogar der Verlust ▶

► Russell Crowe



► von Mamlakats Jungfräulichkeit wird zur ekstatischen Fahrt: ein nicht enden wollendes Hinabgleiten mit aufgebauschtem Rock. Wen wundert, dass sich die bei dem Akt auch gleich Geschwängerte danach nicht mehr erinnert, wer denn nun der Erzeuger des Kindes eigentlich war. Als das Malheur unübersehbar wird, beichtet sie dem Vater, dass es ein Schauspieler gewesen sei. Der habe sich als Freund von Tom Cruise vorgestellt. Und wie sie im Rückblick «Tom Kriis» sagt, war das Liebesabenteuer allein schon wert. Das Trio durchkämmt die Theater des Landes, fest entschlossen, den Übeltäter zur Verantwortung zu ziehen. Der Hang des Völkchens zur Maskerade und Bachtijar Chudojnasarows Erzähltalent machen die Reise zum grotesken Abenteuer.

Wie bei «Oblako-rai» gehört es zu den Vorzügen von «Luna Papa», dass die politischen Verhältnisse nur indirekt einfließen. So machen nicht zuletzt der Kontrast zwischen der ruhigen Kameraführung und dem hektischen Geschehen davor die Unruhe und das Chaos dieses Landes spürbar, in dem sich seit der nicht verlangten Unabhängigkeit Struktur und Ordnung zu verlieren drohen. Selbst stilistisch herrscht im Film der Schwebezustand. Einerseits zeichnet ihn die Bildhaftigkeit persischer Erzählkunst aus, in der die tadschikische wurzelt. Andererseits hat der in Moskau ausgebildete Regisseur die russische Lektion von Satire und Gleichnis gelernt.

Die Fischer des versenkten Bootes übriger, um noch einmal darauf zurückzukommen, seien vorübergehend festgenommen worden, weil niemand ihren Aussagen Glauben geschenkt habe. Die russischen Behörden hätten dann die Angaben überprüft und festgestellt, dass sie stimmten. ■

Gladiator

Regie: Ridley Scott
USA 2000

Römer? Schwerter? Legionen? Ist der Monumentalfilm aus seinem Dornröschenschlaf erwacht? Nicht wirklich. Man hat ihn digital geklont und lässt Erinnerungen auferstehen. Das aber mit Verve und belebt durch einen blutigen Realismus.

Michael Sennhauser

Die Tiger in der Arena sind echt, auch die Schauspieler. Aber das Kolosseum stammt aus dem Computer, zumindest seine oberen Ränge, und auch die meisten Zuschauer sind digitale Klone. «Gladiator» ist der gelungene Versuch, computergestützt einen Film zu machen, den sich kein Studio mehr leisten könnte.

Vor vierzig Jahren noch, da waren Monumentalfilme wirklich monumental. Tausende von Statisten wurden mit Sandalen, Brustpanzern und Helmbüschchen ausgerüstet für Historien-Epen wie «Quo Vadis» (Mervyn LeRoy, 1951), «The Ten Commandments» (Cecil B. De Mille, 1957) «Ben Hur» (William Wyler, 1959) oder «Spartacus» (Stanley Kubrick, 1960). Hollywood hatte sich vom ersten Fernsehkonkurrenzschok erholt und war wild entschlossen, die Trümpfe Technicolor, Breitleinwand und opulente Ausstattung so lange wie möglich auszuspielen. Klotzen, nicht kleckern war die Devise. Und wenn sein musste, wick man eben in Billiglohnländer wie Spanien oder Italien aus, flog seine Stars ein und steckte billige lokale Komparsen in billige, lokal herge-

stellte Kostüme. Studiokomplexe wie Roms Cinecittà erlebten den goldenen Dollarregen.

Aber der Zwang zur Grösse wurde zum Grössenwahn, «Cleopatra» (Joseph L. Mankiewicz, 1962), der monumentalste aller Monumentalschinken, geriet zum bis dahin teuersten Fiasko Hollywoods und läutete das Ende der «Toga-und-Sandalen-Filme» ein. Hollywood begann zu sparen, die Produktionen wurden schlanker und in Italien nutzte man den Ausstattungsfundus für die Billigvariante der Historien-Epen, die so genannten «Muskel-und-Sandalen-Filme», bevölkert von Herkules' öligen Vettern.

Der Brite Ridley Scott (Jahrgang 1937) und der Amerikaner Steven Spielberg (Jahrgang 1947) lernten Hollywoods Grösse paradoxerweise wohl vor allem über die fernsehgestützte Restenverwertung kennen. Beide lassen in ihrem bisherigen Œuvre einen Hang zu monumentaler Grösse erkennen, beide sind sie Meister darin geworden, aus Ausstattung und Budget mit allen möglichen Tricks das absolute Maximum an so genannten *production values* herauszuquetschen, an sichtbarem Aufwand also. Ein Film wie Scotts «Blade Runner» (1982) lebt davon, dass der Regisseur mit hunderten von kommerziellen Fernsehspots geübt hat, mit möglichst effizienter Oberflächengestaltung eine grandiose zeitliche und räumliche Tiefenwirkung zu erzielen. Scott ist ein Meister im Erschaffen von Welten, weil er meisterhaft mit dem Wiedererkennungseffekt bestimmter Bilder oder Sequenzen zu arbeiten versteht. Wenn er in «Blade Runner» einen kleinen Raumgleiter in einer offenbar riesigen Stadt vor einem unglaublich grossen Coca-Cola-billboard vorbeigleiten lässt, suggeriert er Dimensionen, die das Publikum in-



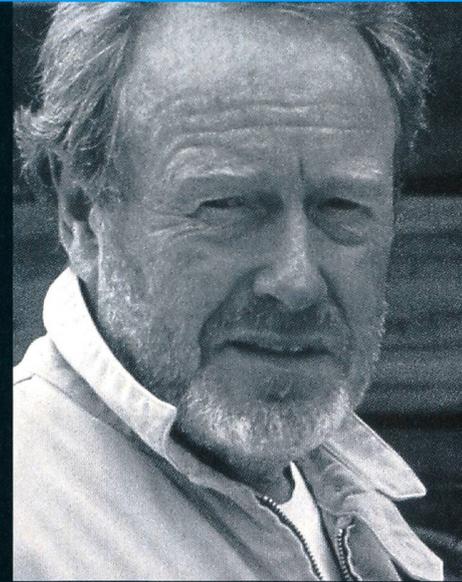
stinktiv nachvollzieht.

Seit dem Welterfolg von James Camerons «Titanic» (1997) setzt auch Hollywood wieder auf die grossen Schauwerte und es ist nicht verwunderlich, dass gerade in Spielbergs DreamWorks-Studio der Traum vom grossen Epos wieder geträumt werden darf – zumal die hyperrealistische Computergrafik heute Dinge ermöglicht, die in realer Ausstattung nicht mehr zu bezahlen wären.

«Gladiator» ist denn auch das nicht völlig überraschende Produkt all dieser Umstände geworden. Die Geschichte um den erfolgreichen römischen General, der den Ränken eines cäsarischen Usurpators zum Opfer fällt und dann als erfolgreicher Gladiator nach Rom zurückkehrt, atmet den Dunst aller Filme, die sie zitiert. Dabei ist «Gladiator» selbst schon das partielle Remake eines der letzten grossen Filme des Genres, von Anthony Manns «The Fall of the Roman Empire» von 1963 nämlich. Regisseur Scott und sein Team haben sich erfolgreich bemüht, alles, aber auch wirklich alles richtig zu machen. Die Schauspieler sind durchwegs ihr Geld wert, von Hauptdarsteller Russell Crowe (zuletzt in «The Insider» zu sehen, FILM 3/00) über die meisten der begeistert agierenden Nebendarsteller bis hin zu den fauchenden Tigern in der Arena. Und die zehnmündige Eröffnungssequenz, die Maximus' erfolgreiche letzte Schlacht gegen die Germanen zeigt, sucht ihresgleichen – da ist Ridley Scott in Hochform. Die übrigen 144 Minuten allerdings bleiben vorhersehbar. Wohl ist alles etwas schneller, plausibler und auch brutaler als einst. Aber der Film träumt von der naiven Grösse vergangener Kinoherrlichkeit wie ein Erwachsener von den Tagen seiner kindlichen Unschuld. ■

«Das Publikum erwartet heute mehr Realitätsnähe»

Der amerikanische Regisseur **Ridley Scott** über seinen neuen Film und den kleinen Unterschied zwischen Fussballspielen und Gladiatorenkämpfen.



Antonio Gattoni Ridley Scott, ist die Zeit wieder reif für Sandalen und Togas? Wir leben heute in einer Zeit des Aufbruchs, in der traditionelle historische Themen und klassische Formen wie das Epos wieder gefragt sind. Die Leute wollen weniger Actionfilme, dafür Spektakel, leinwandfüllende Geschichten mit grossen Gefühlen und Helden, die über sich hinauswachsen. Ein Mainstream-Film sollte doch in erster Linie gute Unterhaltung bieten und Epen wie beispielsweise David Leans «Doctor Zhivago» (1965) waren in dieser Hinsicht stilbildend.

Was war der zündende Funke für Ihren Film? Ein Bild. Als der Produzent Walter Parkes mir das Drehbuch zum Lesen gab, legte er mir ein Bild des französischen Malers Jean-Léon Gérôme auf den Tisch, auf dem ein siegreicher Gladiator in der Arena abgebildet ist, der den römischen Kaiser um ein Zeichen bittet (Daumen nach oben oder unten), ob er seinen unterlegenen Gegner töten soll oder nicht. Das Bild hat mich sofort fasziniert und mir war klar, dass ich den Film machen wollte.

Kommt es häufig vor, dass Sie für Ihre Filme von einem Bild ausgehen? Nicht unbedingt. Was mich beim Filmemachen am meisten interessiert, ist, dass ich eine völlig neue Welt kreieren kann. Es ist egal, ob das eine futuristische Welt ist wie die in «Alien» (1979) oder «Blade Runner» (1982) oder eine historische wie jetzt in «Gladiator».

«Ich konnte eine völlig neue Welt kreieren»

Wie viel Wert legen Sie auf Authentizität? War Ihnen der exakte Nachbau der römischen Kulissen ähnlich wichtig wie für James Cameron der Nachbau der Titanic? Nein, sonst hätten wir wohl ein weit grösseres Budget gehabt. Es ist aber zweifellos so, dass das Publikum heute mehr Realitätsnähe erwartet als früher, erst recht nach Filmen wie «Titanic» (1997) oder «Saving Private Ryan» (1998). Das gilt natürlich auch für einen Film über das alte Rom. Zum Glück haben wir heute die Computertechnik, die es erlaubt, Rom in einem Tag nachzubauen.

Früher boten römische Kaiser ihrem Volk blutige Gladiatorenkämpfe, heute sehen wir sie auf der Leinwand. Was hat sich in 2000 Jahren im Entertainment-Bereich verändert? Ich sehe keinen gewaltigen Unterschied zwischen einem Fussballspiel von heute und einem Gladiatorenkampf von vor 2000 Jahren, ausser dass am Ende niemand tot auf dem Spielfeld liegen bleibt.

Als einer der wenigen Regisseure in Hollywood haben Sie das Recht auf den final cut. Konnten Sie bei «Gladiator» dieses Privileg durchsetzen? Wir mussten den Film um 17 Minuten kürzen. Es ist nicht immer einfach, sich von Szenen zu trennen, die einem lieb geworden sind. Manchmal zerstört man damit gar den Rhythmus eines Films. Die Kürzungen bei «Gladiator» waren aber aus dramaturgischen Gründen nötig, zur Straffung der Montage. Auf der DVD-Version wird dieses geschnittene Material dann jedoch zu sehen sein.