

Kritik

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Film : die Schweizer Kinozeitschrift**

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

Heft 12

PDF erstellt am: **21.07.2024**

Nutzungsbedingungen

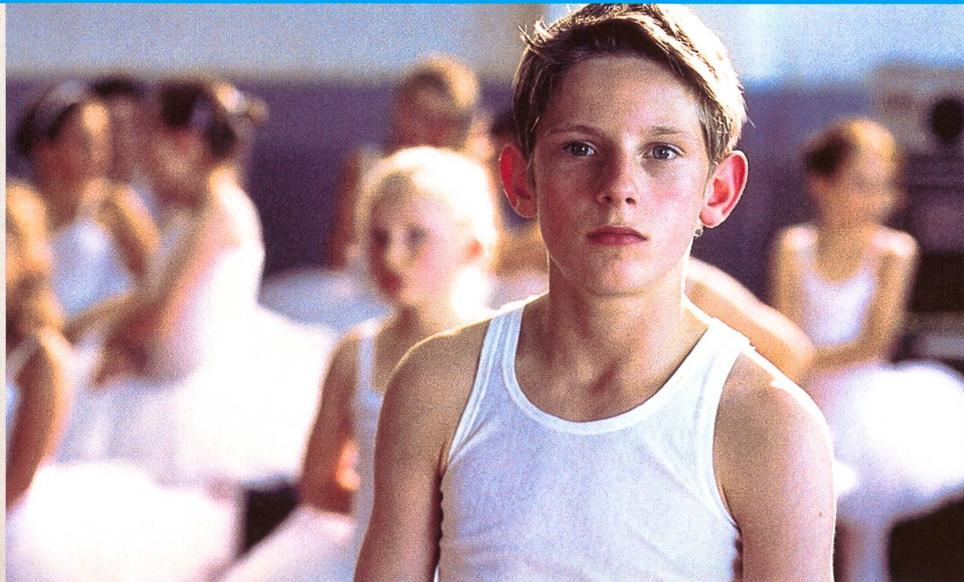
Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

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.



Jamie Bell

Billy Elliot

Regie: Stephen Daldry
Grossbritannien 2000

Ein Mann ist ein harter Kerl, der sich durch das Leben boxen kann, zu viel Bier trinkt und niemals weint. Ein Mann tanzt unter gar keinen Umständen – schon gar nicht Ballett.

Claudia Herzog

Eigentlich soll der elfjährige Billy (Jamie Bell) Boxen lernen. Die fünfzig Pence für den Unterricht legt sein Vater jede Woche auf den Kühlschrank. Es ist das Jahr 1984; der Streik der Minenarbeiter im Norden Englands ist in seiner heissen Phase. Die Boxmannschaft und die Ballettgruppe müssen sich die einzige Turnhalle im Ort teilen, denn der übliche Ballettraum dient als Suppenküche für die streikenden Arbeiter. Billy ist ein schlechter Boxer. Er tänzelt «wie ein Mädchen» um seinen jeweiligen Gegner herum und bekommt am Ende immer auf die Mütze. Zur Strafe muss er dann auch noch länger als die anderen bleiben und einsam auf den Sandsack einschlagen. So hat er Gelegenheit zuzuschauen, wie Mrs. Wilkinsons kleine Ballerinas tänzerische Grazie üben. Eines Tages knallt die resolute Tanzlehrerin Billy ein Paar Ballettschuhe vor seine Boxerstiefel. Plötzlich befindet sich der Junge mittendrin im rosa-weißen Mädchengewühl und tanzt mit. Und es gefällt ihm. Wenig begeistert von dem neuen Hobby sind Billys Vater (Gary Levis) und der ältere Bruder Tony (Jamie Draven). Die ohnehin von existenziellen Sorgen geplagten Minenarbeiter reagieren auf das sonderbare Verhalten des Jüngsten mit verständnisloser Aggression.

«Billy Elliot», Regisseur Stephen Daldrys Langspielfilm-Debüt, darf sich nahtlos in die letzten Erfolge des neuen britischen Kinos einreihen. Mit dem Beginn der Blair-Regierung war für die britische Filmproduktion erst einmal das Ende der Durststrecke der Thatcher-Jahre gekommen. Subventionen, vor allem aus Lotto-Einnahmen, flossen reichlich, und auch offizielle Stellen bekundeten Interesse am Film als florierendem Exportartikel. Mit mehr Geld in der Produktionskasse wird nun filmisch mit der Politik der Achtzigerjahre abgerechnet. Die witzig-wütenden Seitenhiebe gegen den Staat als minutiösen Verwalter von Mangel belohnt das begeisterte Publikum an den nationalen und internationalen Kinokassen. Wobei sich das Feindbild Staat meist in der Gestalt des Polizisten personifiziert, der im Kampfanzug und mit aggressiv klopfendem Schlagstock wehrlose Bürger schikaniert. Verblüffend sind in «Billy Elliot» denn auch die Parallelmontagen von den Tanz- und rhythmisierten Streikpostenszenen. Einprägsam versinnbildlichen sie das Grundmotiv des Films: Leben heisst Tanzen – und umgekehrt. Der eigentliche Konflikt des Streiks aber – eine zeitliche Einbettung fehlt – wird im Film nur an der Oberfläche angekratzt.

Die Stärke von «Billy Elliot» liegt weniger in einer genauen Porträtierung der sozialen Probleme der britischen Arbeiterklasse. Zu ästhetisch gewählt sind die Filmbilder, die auch dem kläglichsten Interieur einen romantisch-schönen Touch verleihen. Die lichtdurchflutete Turnhalle, in der Billy tanzen lernt, mystifiziert das schweisstreibende Tanztraining. Und das oft verwendete Blau an Türen, Morgenröcken und Geschirr, gebrochen durch sonnige Gelbtup-

fer, ist sicher auch mehr schwärmerische Einbildung als ortgebundene Wirklichkeit.

Viele neue britische Filme leben von der liebevollen Charakterisierung der Menschen. Ihre nicht sehr gewählte Ausdrucksweise versteckt nie den weichen Kern einer warmherzigen Menschlichkeit. Mit nationalem Stolz, bierdurchränkter Sturheit und einem ganz eigenen schwarzen Humor meistern sie das Leben. Man hat sie unweigerlich gerne, all diese Jackies, Joes und Scotts. Und wenn sie es schaffen, nicht wegen ihrem schwierigen Schicksal zu resignieren, sondern der miesen Situation den Stinkefinger zu zeigen, darüber Witze zu reissen oder eben anzufangen zu tanzen – dann liebt man sie.

Der erst 14-jährige Jamie Bell, der Billy spielt, überzeugt in seiner ersten professionellen Hauptrolle. Und er ist seinem Filmcharakter in vielem ähnlich. Jamie selbst tanzte mit sechs Jahren seine ersten Schritte. Wie für Billy war es auch für ihn anfangs nicht einfach, öffentlich zu seiner Tanzleidenschaft zu stehen. Wie Billy hörte er die Sätze: «Jungen spielen Fussball» oder «Tanzen ist nur etwas für Mädchen». Und schliesslich betrifft es nicht nur Billy-Jamie: Für wen ist Erwachsenwerden schon einfach? So richtig schwierig wird es, wenn Mann entdeckt, dass man gewissen gesellschaftlichen Vorstellungen nicht entsprechen kann und will – ein «Schwanentanz» auf glühenden Kohlen.

Wann ist ein Mann ein Mann? Wenn der Junge den Mut findet, seinen Traum auf die Füsse zu stellen. Um ihn als Mann zu leben. Wie Billy, der sich hinaustanz aus der engen Welt der stereotypen Vorstellungen von Mann und Frau, hinein ins Scheinwerferlicht der Weltstadtbühnen. ■

Leben heisst Tanzen – und umgekehrt



Emmanuelle Béart
Sabine Azéma
Charlotte Gainsbourg

La bûche

Regie: Danièle Thompson
Frankreich 1999

Drei muntere Komödiantinnen wetteifern um die Wahrung der Lebensfreude unter undankbaren Bedingungen. Das Rennen macht Sabine Azéma.

Pierre Lachat

Viele bekennen sich inzwischen freimütig zu jenem vorweihnachtlichen Seelenschmetter, der alle Jahre wieder den angestrengten Frohmüt der Adventszeit verseucht. Für das ominöse Tiefgefühl lanciert jetzt «La bûche» einen handlichen Begriff. Die Komödie von Danièle Thompson kreist um die so genannte «dépression hostile» (feindselige Depression). Gemeint ist jene unschöne Freude an der Verletzung seines Nächsten, die aus der allgemeinen melancholischen Verstimmung erwächst. Und natürlich grassiert das aggressive Verhalten besonders prächtig unter den zuge-spitzten Bedingungen des (vormals christlichen) Festivals der Zwangsbeglückung.

«Hast du die Platzkarten für die Mitternachtsmesse schon gebucht?» In dieser verzweifelten Dialogzeile steckt schon der ganze heillose Stress, den die durch und durch kommerzialisierte Weihnacht verursacht. Die Frage ist nie: Liegt jemandem etwas an dem Event? Sondern sie lautet: Kann, soll, will ich die erwartete Begeisterung noch mimen?

Louba (Sabine Azéma), Sonia (Emmanuelle Béart) und Milla (Charlotte Gainsbourg) wirken entfernt wie die «Drei Schwestern» von Tschechow. Sie haben die Beerdigung ihres Stiefvaters hinter und

das Christfest im Kreise der verbleibenden Lieben vor sich. Das eine Ereignis behagt ihnen so wenig wie das andere.

Zu Beginn versäumt jemand, dem Verstorbenen das Handy abzunehmen. Das Gerät läutet noch einmal aus dem eben abgeseilten Sarg. Der Akku erschöpft sich schon von selbst, tröstet jemand. Der Tote wird also nicht zur ewigen Unruhe gebetet. Aber bis ins offene Grab hinein kann einen die Rastlosigkeit schon verfolgen. Dieses Malheur freilich ist noch nichts gegen die grösste anzunehmende Katastrophe, die endlich am 24. Dezember eintritt. Louba vergisst, die Trüffel für den gefüllten Truthahn zu besorgen, der schon halb wieder zugenäht auf dem Küchentisch steht.

Zwischen Abdankung und Heiligabend hat nacheinander die ganze Besetzung Gelegenheit zum munteren Durchdrehen: die Mutter, ihr geschiedener Mann sowie die Verehrer, die die Schwestern umschwirren. Doch solange alles in der Familie bleibt, darf jeder jedem die «feindselige Depression» angedeihen lassen. In einer episodisch aufgezogenen Handlung wirken, mehr noch als Louba, Sonia und Milla, die Ver- und Zugewandten komisch bis kläglich. Die einzelnen Szenen reihen sich dabei nicht unbedingt zu einer zusammenhängenden Geschichte, ergeben aber die detaillierte Schilderung eines Zustands und einer Stimmung.

Für ihre erste eigene Regie baut die marktfeste Szenaristin Danièle Thompson («La boum») ganz auf die drei Hauptdarstellerinnen. Sabine Azéma behauptet sich seit «Smoking/No Smoking» von Alain Resnais als die führende Komödiantin des heutigen französischen Films: inspiriert und burschikos, spritzig und unbekümmert, niemals verbissen. Die etwas jüngere Emmanuelle Béart schliesst unerwartet zur Spitze auf –

dabei kommt sie aus dem ernstesten Fach, wie sie in einer andern aktuellen Rolle (in «Les destinées sentimentales», Kritik S. 36) verdeutlicht. Charlotte Gainsbourg hingegen scheint noch zu sehr in jugendlicher Verdrossenheit gefangen. Etwas schleppend avanciert sie erst allmählich in den Rang einer vollgültigen Lustspiel-Interpreten.

Je jünger desto bedrückter: Nach diesem Leitsatz stellt Thompson, selber kein heuriges Häschen mehr, die gewohnte Gliederung der Generationen auf den Kopf. Denn von den drei Schwestern bekommt einzig die Erstgeborene den mutwilligen Leichtsinn zusammen, den es braucht, um der «feindseligen Depression» zu entrinnen. In der Rolle der Louba tritt Azéma öffentlich als singende russische Zigeunerin in den besten Jahren auf (mit einer hinreissenden Version von «Otschi tschornie»). Und nicht einmal über die ungenügende Füllung des Bratvogels ärgert sie sich gründlich genug. Sonia und Milla hingegen mühen sich noch, die anstehende Festivität in aller Form durchzupauken. Für sie grenzt Weihnachten ohne Trüffel an das Ende aller Tage.

Doch in der Zielgerade wird selbst Louba noch überholt, und zwar von der Eltern-generation. Wenn die Mutter Yvette (Françoise Fabian) ihren Verflorenen trifft, den Teilzeit-Herzpatienten Stanislas (Claude Rich), dann gibt es kein Halten mehr. Gemeinheit um Gemeinheit rechnet das längst entzweite Paar ab und freut sich, dass jeder dem andern die Siege und Niederlagen aus dem gemeinsamen früheren Leben noch einmal um die Ohren klatschen kann.

Denn jenseits der «feindseligen Depression» eignet sich die Jahreszeit vorzüglich für überfällige Sanierungen des Seelenhaushalts. «La bûche» ist hervorragend geeignet, derlei Übungen zu befördern. ■



Charlie's Angels

Regie: Joseph McGinty Nichol
USA 2000

Junge Frauen mit Sexappeal und Kleinmädchencharme, «Grrrrrpower» und einem süßen kleinen Vaterkomplex: Das sind die drei Engel für Charlie – und fürs neue Jahrtausend.

Michael Sennhauser

Wer hätte 1968 gedacht, dass all die verbrannten Büstenhalter und die so genannte sexuelle Revolution acht Jahre später in einer Fernsehserie mit kampftüchtigen Barbiepuppen gipfeln würde? «Charlie's Angels» wurde von den TV-Produzenten 1976 lanciert als Produkt für das gesteigerte weibliche Selbstbewusstsein: Sexy Frauen, die jene Action lieferten, die bis zu dem Zeitpunkt den männlichen Serienhelden vorbehalten war – als Identifikationsangebot für Frauen jeden Alters und als *eye candy* (Augenzucker) für die männliche Kundschaft. Die humorloseren Feministinnen schrien Zetermordio, während der Rest der Fernsehgemeinde sich genüsslich ins Sofa fläzte und den drei Grazien in Bikini und Minirock zusah, wie sie im Auftrag des anonymen Millionärs Charlie Schurken erledigten.

Dass nun im Zuge der televisionären Wiederbelebung der Siebzigerjahre für die gealterten Babyboomer diese «Baywatch»-Vorgängerinnen wieder ins Kino kommen mussten, lag eigentlich nahe. Schliesslich haben die Spice-Girls und ihre konzeptuellen Marketing-Schwestern die kaufkraftsteigernde Wirkung krallenbewehrter

Miezekatzen eindrücklich bewiesen.

«Charlie's Angels» ist ein Reissbrettfilm. Aber ausgestattet mit dem vorsorglichen Charme einer verspielten Doofheit. «Hier werden Sie geholfen» könnte, frei nach Verona Feldbusch, an der Tür des Engel-Hauptquartiers stehen. Die drei Mädchen sind ebenso schlagfertig wie liebesbedürftig, der geheimnisvolle Charlie ist nicht nur als Übervater für das weibliche Publikum angelegt wie seinerzeit in der TV-Serie, das Verhältnis der Engel zu ihrem Charlie wird diesmal ganz offen thematisiert. Und zwar, ein bewundernswürdiger Drehbucheinfall, vom diabolischen Bösewicht, der den drei Kampftöchtern eben diesen Vater nehmen will.

Drew Barrymore, Cameron Diaz und Lucy Liu bringen gezielt unverschämten Girl-Power-Sexappeal, die «Matrix»-Choreografie der Kampfszenen und ungezählte schlüpfrig-dümmliche verbale Anzüglichkeiten mit einer Energie auf die Leinwand, die jeglichen kritischen Widerstand bricht. Wenn Cameron Diaz als kindlich-tapsige Natalie dem Pöster erklärt, sie habe das entsprechende Formular unterschrieben, er dürfe ihr also ruhig Dinge in den Schlitz schieben, dann hat das satirische Qualität: Nur eine Schauspielerin, die sich ihrer Sache sehr sicher ist, kann derartigen Quatsch mit so viel Charme verkünden. Darin liegt denn auch die Stärke dieser Produktion: Nicht nur die Kampfszenen sind (mit Ausnahme einiger eher schlampiger Nachdrehes) perfekt choreografiert, sondern auch der letzte Kalauer ist noch geschliffen und geschmiert worden. Der Film kommt daher wie eine Zirkusnummer: mit lächelnder Leichtigkeit und im sicheren Bewusstsein, dass sich die ungeheure Arbeit, die darin steckt, über ihre Präzision von selber mitteilt. ■



Tuvalu

Regie: Veit Helmer
Deutschland 1999

In seinem an der Stummfilmästhetik orientierten Spielfilmdebüt huldigt der deutsche Regisseur Veit Helmer ausgiebig kindlicher Unschuld.

Mathias Heybrock

Die Gesetzmässigkeiten des Erzählkinos werden in Veit Helmers Spielfilmdebüt bewusst unterwandert: In seinem surrealen «Tuvalu» entspricht Gestik und Mimik der Schauspieler ebenso dem Geist des Stummfilms wie die Viragierung (Einfärbung) der Schwarzweissaufnahmen. Der Film versteht sich als Huldigung an die Frühzeit der Filmgeschichte, die der Regisseur ehrerbietig als Epoche kindlicher Nativität und Unschuld feiert, die sich dem «klassischen Realismus» entzieht.

Deswegen ist «Tuvalu» fantasievoll und phantastisch und spielt an einem «unmöglichen» Ort, den gleich die Eröffnungssequenz etabliert. Anton (Denis Lavant) taucht auf dem Deck eines Schiffes auf, lässt den Blick in die Ferne schweifen und kehrt in den Bauch des Schiffes zurück, wo er sich plötzlich in einem altehrwürdigen Schwimmbad befindet. Hier haust er mit seinem Vater Karl (Philippe Clay), einem blinden alten Bademeister, dem Anton mit Hilfe eines Tonbandes vormacht, es wimmle von Badegästen. In Wirklichkeit ist das Bad verfallen und leer: ein abbruchreifes Reich, in dessen Innerem eine alte Dampfmaschine mit dem bedeutungsschwangeren Namen «Imperial» arbeitet, die freilich auf dem letzten Loch pfeift. In einem alten Budapester Schwimmbad gedreht, wirkt

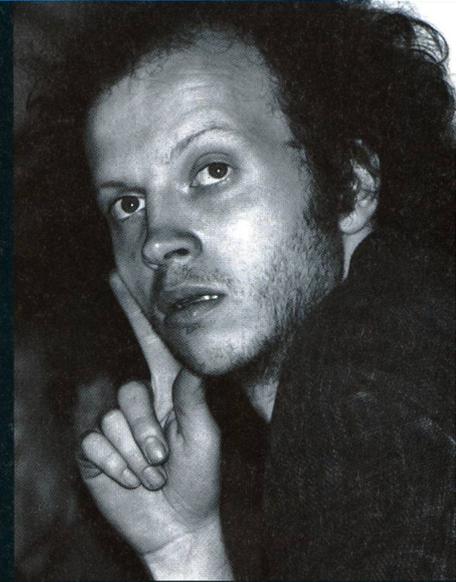


◀ Drew Barrymore
Cameron Diaz
Lucy Liu

Denis Lavant
Chulpan Hamatova

«Vielleicht fahren die auch wirklich nur immer wieder um die Insel herum»

Auf wortkarge Weise erzählt **Veit Helmer** in seinem ersten Spielfilm von Eva, Anton und einem baufälligen Schwimmbad. Im Gespräch hingegen ist der 32-jährige Regisseur nicht auf den Mund gefallen.



Helmers Film damit manchmal wie eine Parabel auf den untergegangenen Osten.

Helmers Film selbst stellt freilich auf solche Deutungen nicht ab. Das Kindliche ist und bleibt Grundstein seines Werkes. Zu den wenigen Besuchern des Bades gehört die hübsche Eva, die von der Russin Chulpan Hamatova gespielt wird. Mit Pipi-Langstrumpf-Zöpfen ist sie zurechtgemacht wie ein süßes Strassengör. Denis Lavant hingegen gibt überzeugend den Lausub. Über 92 Minuten liefern sich die beiden gross angelegten Slapstick, der an die neckische Kalberei zweier Zirkusclowns erinnert, die weltvergessen mittels Grimassen und Grummeln kommunizieren: nur Laute, keine Sprache.

In diesem an den Teletubbies geschulten Esperanto sieht der Regisseur die bewusste Abkehr von den Zwängen des klassischen Kinos; von erzählerischen Konventionen, die das Bild einengen und seine möglichst internationale Verbreitung behindern. Dieses Verständnis soll zu guter Letzt ein Zitat von François Truffaut im Presseheft autorisieren: «Eines der fundamentalsten Gesetze des Kinos ist: Alles, was gesagt statt gezeigt wird, ist für das Publikum verloren.»

In manchen Fällen mag dieser Satz seine Berechtigung haben, ob er jedoch auch «Tuvalu» rechtfertigt, scheint mir zumindest zweifelhaft. Helmers dialoglose Bilder sind vielleicht international verständlich, können tendenziell jedoch mindestens ebenso «falsch» sein wie manche Synchronisation. Die Feier kindlicher Naivität als paradiesischer Zustand, dem alles Erwachsene (Sprache, Geldwirtschaft, Macht) entgegensteht, ist durchaus vergnüglich, aber von begrenzter Aussagekraft. Ein Wort zur rechten Zeit dürfte deshalb manchmal klüger sein als Helmers naive Kunst. ■

Claudia Herzog Sie wollten eine Geschichte nur mit Bildern, ohne Dialoge erzählen ... Das sagen Sie, dass ich eine Geschichte ohne Dialoge erzählen wollte. Ich wollte einen Film machen mit Dialogen, die auf der ganzen Welt verstanden werden. Ich nenn' es immer spasseshalber das «Berliner Dogma»; eine Sprache, die nirgends synchronisiert oder Untertitelt werden muss. Eigentlich hab ich insgeheim an die Schweiz gedacht, damit der Film dort in allen Kantonen in der gleichen Fassung laufen kann und ihm nicht zweimal Untertitel darauf genagelt werden müssen (lacht). Ich hab nichts gegen Dialog, ich hab nur was dagegen, dass allzu viel Sprache im Kino verwendet wird, sodass man das Gefühl hat, man sitze vor dem Fernseher.

Dialoge ermöglichen doch erst das Erzählen komplexer Geschichten. Das ist eine sehr bestreitbare Äusserung. Dialog kann superflach und banal sein, vor allem wenn er nur das ausdrückt, was sowieso im Bild zu sehen ist. Aber es gibt Bilder, die sind wunderbar komplex: der Blick einer Schauspielerin etwa kann sehr vielsagend sein. Es ist viel anstrengender für einen Schauspieler «ich liebe dich» mit Blicken und Gesten auszudrücken, als den Satz einfach zu sagen. Es gab auch genug Schauspieler im Casting, die Angst hatten, ohne Text spielen zu müssen. Viele Schauspieler sind nur präsent, wenn sie sprechen.

Sie haben den Film fast ohne Computertechnik gemacht. Wieso die Mühe, analog anstatt digital zu schneiden? Der Hauptvorteil beim analogen Schnitt ist, dass ich jeden Abend ins Kino gehen kann, um mir den Film anzuschauen. Ihn

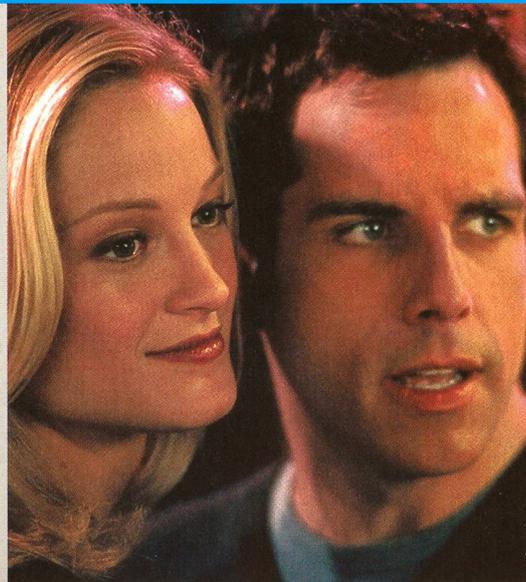
auf dem Computermonitor zu betrachten, ist eine Verarschung, denn die Auflösung entspricht nicht mal einem Fernsehbild.

Der analoge Schnitt kostet mehr Zeit? Na und! Ich habe für diesen Film fünf Jahre aufgewendet. Ich hab nichts gegen Langsamkeit. Im Moment gehen in Deutschland alle Produktionsfirmen an die Börse, da muss ich mir überlegen: Will ich auch immer grösser werden, immer mehr Filme machen? Ich hab mich entschieden, gegen den Strom zu schwimmen und mir viel Zeit zu geben.

Wie kamen Sie auf den Titel Tuvalu?

Gelesen hab ich ihn vor zwölf Jahren in den «Gelben Seiten» von Hamburg. Damals habe ich Radio gemacht und für einen Beitrag die Leute auf der Strasse gefragt: «Was ist Tuvalu?» Sie haben geantwortet, das sei ein alkoholisches Mixgetränk oder ein neuer Club auf der Reeperbahn. Niemand hat gewusst, dass es sich um eine Insel im Pazifischen Ozean handelt. Tuvalu kann man in meinem Film auch verstehen als einen Ausdruck für die Sehnsucht nach einem anderen Ort oder einem anderen Zustand.

Ob Anton und Eva am Ende ihrer Reise glücklich sind, stelle ich in Frage. Der Traum von Eva und Anton erfüllt sich zwar, wenn sie nach Tuvalu fahren. Es ist jedoch egal, ob sie überhaupt je in Tuvalu ankommen. Vielleicht fahren die auch wirklich nur immer wieder um die Insel herum, ihr ganzes Leben lang. Ob sie später einmal Therapeuten brauchen oder ob sie Kinder kriegen – all das bleibt der Spekulation des Zuschauers überlassen.



Robert
De Niro
Ben Stille
Teri Polo

Meet the Parents

Regie: Jay Roach
USA 2000

Wer wird denn aus Liebe lügen? Ben Stiller etwa, der sich damit in dieser Tragikomödie freilich keinen grossen Gefallen tut.

Mathias Heybrock

Wenn ein Liebespaar darüber nachdenkt, ob es den Antrittsbesuch bei den Eltern des jeweils anderen wagen sollte, ist das ein untrügliches Zeichen für eine neue Phase in der Beziehung. Dem Probestadium entwachsen, bekundet man nun vor den Augen der Familie, dass die Sache ernst ist und gar noch ernster werden könnte. Wenn jedoch bei einer solchen Gelegenheit die Tochter ihren Vater inständig bittet «Dad, please be good to this one», ist auch das ein untrügliches Zeichen: Eltern können eine Beziehung bis an die Schmerzgrenze strapazieren. Und darüber hinaus.

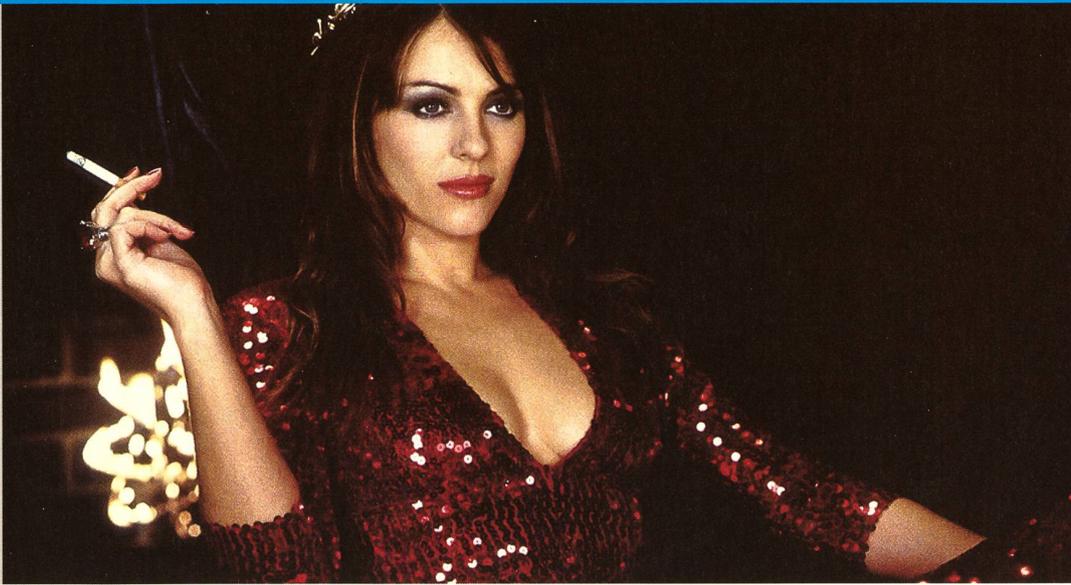
Jedenfalls steht zwischen dem Krankenpfleger Greg Focker (Ben Stiller) und der Lehrerin Pam Byrnes (Teri Polo), einer Tochter aus gutem Haus, nur so lange alles zum Besten, bis die Heirat erwogen wird. Denn um den Gepflogenheiten der traditionsbewussten Familie Byrnes zu entsprechen, ist es unvermeidlich, bei Vater Jack (Robert De Niro) formell um die Hand der Tochter anzuhalten. «Sei einfach du selbst», lautet Pams Rat vor dem entscheidenden Wochenende. Die Tatsache freilich, das der Satz zwar so leichtthin wie möglich, aber bereits mit nervös zittriger

Stimme ausgesprochen wird, weist schon auf das Kommende: Jack ist ein miss-trauischer Kontrollfreak, der den Auserwählten seiner Tochter auf den ersten Blick unausstehlich findet. Zunächst missfällt ihm Gregs «unmännlicher» Beruf, dann sein anstössiger Nachname, der ihm nur zögernd über die Lippen kommt. Die Abneigung beruht freilich ganz auf Gegenseitigkeit, was Greg jedoch mühsam zu verbergen sucht. Mit freundlichen Notlügen will er die versteckten Feindseligkeiten aus der Welt schaffen und macht damit weder sich selbst noch der Familie seiner Liebsten eine grosse Freude.

Regisseur Jay Roach hat seinen Film als Komödie deklariert, und tatsächlich gibt es eine Menge slapstickartiger Situationen. Vor allen Dingen die abgöttisch geliebte Hauskatze muss einige haarsträubende Dinge mit sich geschehen lassen. Gelegentlich jedoch, und das soll gar kein Vorwurf sein, verliert die Inszenierung ihren harmlos albern Touch. Denn auch wenn Focker eine beschämende Situation nach der anderen stoisch erträgt, streicht der Regisseur dabei gleichzeitig heraus, wie sehr ihn die Familie schneidet und wie sehr er darunter leidet. Es ist kaum noch witzig, wenn sich die Byrnes auf Gregs Kosten amüsieren und ihn bei einem Volleyballspiel schliesslich sogar lautstark als Nieter verhöhnen. Vor lauter Stress, sich die Achtung der Byrnes verdienen zu müssen, betreibt Greg das Spiel von da an mit solch übertriebener Härte, dass er schliesslich Pams Schwester ernsthaft am Auge verletzt. Spätestens in diesem Moment kippt die Komödie ins Drama und schliesslich sogar in den nackten Horror um, wenn der potenzielle Schwiegervater wütend in Gregs Umkleideraum stürmt und ihm den Psychokrieg erklärt.

Aus dieser hässlichen Situation hilft sich Roach, indem er seinen Film von nun an als astreine Klamotte definiert. Wenn Greg seine Fehler gutzumachen versucht, geschieht das ein bisschen wie in einem Sketch von Lorient: Zu Beginn steht ein schüchternes Männlein in einem Zimmer, das mit Ausnahme des leicht schief hängenden Bildes makellos eingerichtet ist. Aus purer Höflichkeit versucht es den Mangel zu korrigieren und hat zum Ende des Sketches das Zimmer mehr oder weniger komplett ruiniert. So bleibt es auch in «Meet the Parents» nicht beim blauen Auge für Pams Schwester. Greg setzt erst den Garten in Brand, macht anschliessend aus dem gepflegten Rasen eine Moorlandschaft und ist zu guter Letzt für nicht geringe Verwüstungen im Haus verantwortlich. All dies macht ihn seiner neuen Verwandtschaft nicht eben sympathischer.

Gerade weil Fockers vergebliche Liebesmüh mit seinen komischen und bitteren Seiten bislang so konsequent vorgeführt wurde, erscheint es ein bisschen aufgesetzt, den heftigen Flirt mit dem Disaster noch in ein Happyend münden zu lassen. Regisseur Roach muss sich dafür denn auch einen Kunstgriff einfallen lassen, der Jack und Greg noch einmal zusammen führt und sie zum Neustart zwingt: diesmal freilich unter der Voraussetzung, dass man sich nicht mehr in Notlügen flüchtet, um die Diskrepanzen zu glätten. «Lieben sie meine Tochter?», stellt Jack seinen potenziellen Schwiegersonn mit einer ersten Frage auf die Probe. «Ja...», antwortet Greg wahrheitsgemäss und fährt dann in Erinnerung der jüngsten Vergangenheit fort, «... zumindest, bevor ich sie kennen lernte.» Und auch wenn es auf den ersten Blick nicht so aussieht, feiert er mit dieser «Ehrlich währt am längsten»-Haltung schliesslich ungeahnte Erfolge. ■



Bedazzled

Regie: Harold Ramis
USA 2000

Die Inkarnation des Bösen sieht aus wie Elizabeth Hurley und soll einem unglücklich verliebten Informatiker zu einem besseren Leben verhelfen. Eine faustische Komödie mit Unzulänglichkeiten.

Claudia Schwartz

Die schönste List des Teufels sei, uns davon zu überzeugen, dass es ihn nicht gebe, schrieb einst Baudelaire. Ihm muss dabei so etwas wie Elizabeth Hurley vor dem geistigen Auge gestanden haben. Jedenfalls zeigte sich der Leibhaftige nie schöner getarnt als in der Gestalt des britischen Supermodels. Hurley, ganz in rot, ist die weiblichste Inkarnation, seit es das Böse gibt. Dieser Männerfantasie würde so mancher seine Seele verkaufen. Elliot Richards (Brendan Fraser) zum Beispiel, der am *help desk* einer Computerfirma arbeitet und davon träumt, beliebt und umschwärmt zu sein. Ausgestattet mit dem Sexappeal einer Milchschnitte, buhlt er um die Aufmerksamkeit seiner Umgebung mit jenem zwanghaften Witz, der jeden in die Flucht schlägt. Zu allem Überfluss ist Elliot seit Jahren auch noch in Alison (Frances O'Connor) verliebt, die ihn höflich ignoriert.

Endlich wird der Verzweifelte bei einem seiner Stossgebete – «Lieber Gott, was würde ich für dieses Mädchen geben» – erhört. Nicht von Gottes Ohr allerdings, sondern vom Leibhaftigen, der hier ein leichtes Spiel wittert: Luzifer alias Hurley ver-

spricht Elliot die Erfüllung von sieben Wünschen im Tausch gegen seine Seele. Weil Mephisto im geschäftsmässigen Habitus der Businesswoman im Vertrag das Handy inklusive anbietet, damit Elliot jederzeit anrufen kann, falls etwas schief geht, fasst sich der Zögerliche schliesslich ein Herz: Reich, mächtig und mit Alison verheiratet möchte er denn sein. Zack – und schon ist er all das, hat allerdings auch den ganzen Ärger am Hals, mit dem sich ein kolumbianischer Drogendealer eben herumschlägt, wenn die mafiöse Kundschaft misstrauisch und die eigene Ehefrau untreu ist. Kurz: Das vermeintlich wahre Leben ist das falsche. Elliot ruft seine schöne Seelenwächterin an, die ihm – zack – den nächsten höllischen Lifestyle verpasst.

Mit dem Pakt zwischen Held und Satan nimmt der Stoff seinen faustischen Lauf. Elliot taumelt von einem Wunschtraum in den nächsten, wobei der Teufel im Detail steckt – im Leben wie im Film. Während Elliot nämlich mit seinen Vorstellungen eines besseren Daseins nie alle Eventualitäten ausschliessen kann, so verlässt sich Harold Ramis offensichtlich auf die Magie des Faust-Stoffes als dramaturgischem Überbau, der alles zusammenhalten soll. Der Regisseur von runden Komödien wie «Groundhog Day» und «Analyze This» ist selbst dem Spektakel verfallen, das dem literarischen Stoff seit Urzeiten innewohnt. Die Episoden werden in ihrem Willen zum Slapstick im Laufe des Films vorhersehbar und geraten in die Nähe von lose aneinandergereihten TV-Comedy-Sketches, wenn es auch im einzelnen gelungene Einfälle sind, die dabei herauskommen. Zum Beispiel treten die immer gleichen Nebendarsteller – ursprünglich Elliots Büroteam – in jeder Episode in neuen Rollen auf. Eine Referenz an den Musicalfilm «Wizard of

Oz» und eine schöne Metapher für die Tatsache, das Elliot seiner Existenz nicht wirklich entfliehen kann, weil die Gesetzmässigkeiten des Lebens ihr Recht einfordern.

«Bedazzled» ist eine Neuversion von Stanley Donens gleichnamigem Film (1967, mit Peter Cook, Dudley Moore und Raquel Welch) und teilt damit das Schicksal eines jeden Remakes: Es muss sich mit dem Vorgänger vergleichen lassen. Eine hinreissende Hommage an Donen verbirgt sich in der Szene, in der Hurley in Politessenuniform Parkuhren mit einem Fingerschnippen ablaufen lässt, um reihenweise mit funkelnem Blick Strafzettel zu verteilen. Wo Donen einst die Facetten des Stoffes mit rabenschwarzem englischem Humor auslotete, verschenkt Ramis das hintergründige Potenzial der Geschichte zwischen Schein und Sein allerdings auf weiten Strecken.

Man muss aber sagen, dass Ramis' Version nie etwas anderes zu sein vorgibt als eine nette Komödie, die der Unterhaltung dient. Das schafft sie dank ihrem geschliffenen Sprachwitz und der Spannung zwischen den Hauptdarstellern Hurley/Fraser. Denn bei all dem teuflischen Spiel, das der Satan mit Elliot treibt, glaubt man immer eine gute Portion Zuneigung zu spüren, die Hurley Elliot ganz nebenbei mit Rat und Tat entgegenbringt. Der Dämon gerät dabei zunehmend in die Rolle der Femme fatale. Womit Ramis denn doch noch die subversive Unterwanderung des eigenen Films bietet, die man von ihm eigentlich erwartet hat. Und Elizabeth Hurley mag nicht die beste Schauspielerin sein, die Kunst der Verführung immerhin beherrscht sie mit teuflischem Gespür. ■

→ Harold Ramis zu «Bedazzled»: S. 12

Zhang Zi-yi
Zheng Hao

► Sergi Lopez



The Road Home

Wo de fu qin mu qin

Regie: Zhang Yimou
China 1999

Wie in «Not One Less» geht es Zhang Yimou auch in dieser Liebesgeschichte ums Verhältnis zwischen Stadt und Land, Tradition und Moderne. Der Weg nach Hause ist hier ein Weg zurück in die ländliche Idylle.

Thomas Allenbach

Der Himmel über dem goldenen Birkenhain hängt voller Geigen. Süß klingt die stetig wiederkehrende Melodie, welche den Jungmädchenblick der hübschen Zhao Di (Zhang Zi-yi) hinüber trägt zum Schulhaus, in dem Changyu (Zheng Hao) die Kinder des Dorfes unterrichtet. Wenn musikalisch derart geschmachtet wird, reimt sich Herz auf Schmerz, und wenn das Hymnische so betont wird, darf Erfüllung nicht ausbleiben. Sie tut es auch nicht in diesem Film über eine unbedingte und lebenslange Liebe, in dem Zhang Yimou wie im fast zeitgleich gedrehten «Not One Less» (FILM 8/2000) wiederum die Courage und Beharrlichkeit einer Frau feiert und gleichzeitig zur Rückkehr aufs Land und zu traditionellen Werten aufruft.

Das scheue Werben der jungen Frau, die kurzen Momente des Glücks und das Trauma der Trennung – der Lehrer wird aus politischen Gründen für zwei Jahre versetzt –, werden in einer langen Rückblende geschildert. Eingebettet ist diese farbenprächtige, an eine Legende erinnernde Er-

zählung, die im Nordchina der Fünfzigerjahre spielt, in eine quasi-dokumentarische Rahmenhandlung. Diese ist Kontrast, Echo und pädagogisch wirkende «Aktualisierung» zugleich: So wie sie vor über vierzig Jahren als Mädchen alles für ihre unstandesgemäße Liebe gab, so setzt sich die greise Zhao Di (Zhao Luelin) nun für die Erhaltung der Tradition ein. Nicht in einem Auto, sondern getragen von jungen Männern soll der Sarg ihres Mannes vom weit entfernten Kreisspital auf den Dorffriedhof überführt werden. So will es der Brauch, dem zu folgen allerdings schwer fällt, sind die meisten jungen Menschen doch in die Stadt abgewandert. Erst nach mühsamer Suche findet der Sohn (Sun Honglei), der zum Begräbnis aus der Stadt angereist ist, genügend Männer. Der Trauerzug wird schliesslich zur stillen Demonstration. Aufgewühlt von der Erfahrung verzichten die Träger auf ihren Lohn, und am Ende findet gar der Sohn, der in der Stadt offenbar nicht glücklich wurde, seinen Platz auf dem Land und in der Schule, für die sein Vater sich aufopferte.

Im Trauerzug marschiert sozusagen auch Zhang Yimou mit, und dementsprechend «demonstrativ» ist der Film. Dessen Haltung spiegelt sich anschaulich in einer anderen zentralen Szene. Mit beinahe ethnografischer Detailtreue schildert diese, wie ein Handwerker auf traditionelle Art die Essschale flickt, die zerbrach, als Zhao Di und ihr Geliebter getrennt wurden. Auch Zhang Yimou fügt zu einem Ganzen, was zerbrochen wurde. Für Widersprüche bleibt kaum Raum. Zu gross ist die Sehnsucht nach Geborgenheit in ländlicher Idylle und gewachsenen Strukturen. Dabei geht beinahe vergessen, dass am Anfang der Liebe von Zhao Di und Changyu die Auflehnung des Mädchens gegen die Dorfkonventionen stand. ■

Harry, un ami qui vous veut du bien

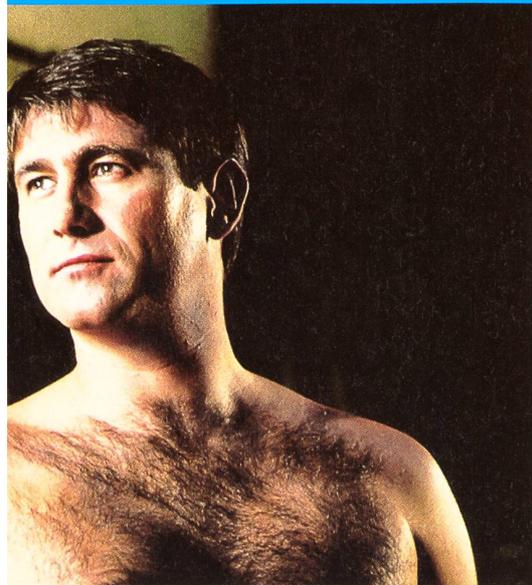
Regie: Dominik Moll
Frankreich 2000

Michel führt ein Leben voller Kompromisse. Harry weiss für alle Probleme eine mörderische Lösung. Die zwei unter einem Dach – kann das gut gehen?

Judith Waldner

Wer hätte schon einmal gerne jemandem den Hals umgedreht? Natürlich fast jeder. Michel (Laurent Lucas) aber scheint solche Gefühle nicht zu kennen. Oder trägt da der Schein? Er ist mit Claire (Mathilde Seigner) verheiratete, hat drei kleinere Kinder und ein altes Haus. Das liegt abgelegen, ist schön, doch völlig heruntergekommen. Die Kleinfamilie weilt ferienhalber darin, und Michel ist am Renovieren. Eines Tages trifft ihn und seine Frau fast der Schlag. Sie finden ein neues rosa Badezimmer vor, das zum Rest des Hauses nicht im Geringsten passt. Wer hat diese Scheusslichkeit veranlasst? Michels Eltern! Die gehen vor allem Claire auf den Geist. Michel hingegen glaubt, mit seinen Erzeugern müsse man auf alle Zeiten gut auskommen.

Harry (Sergi Lopez) sieht das völlig anders. Er ist ein ehemaliger Schulkamerad von Michel und mit seiner Freundin zu Besuch. Da kreuzen Michels Eltern auf, zwei doch eher nervige Personen. Harry wird ob



deren Anwesenheit von Melancholie befehlen – dass sein Freund sich mit solchen Leuten herumschlagen muss, erträgt er fast nicht. Und er beschliesst, dem ein Ende zu machen, das heisst: dafür zu sorgen, dass die Eltern umgehend das Zeitliche segnen.

«Harry, un ami qui vous veut du bien» ist der zweite Langspielfilm des 1962 geborenen Dominik Moll. Es geht darin streckenweise zwar brutal zu und her, doch verzichtet der Regisseur auf Blutrünstigkeiten. Im Mittelpunkt der Story stehen die beiden gegensätzlichen Männer. Während Michels Dasein von Kompromissen bestimmt ist, lebt Harry nach dem Credo: Für jedes Problem gibt es eine Lösung. Seine Lösungen sind zwar krass, doch er ist kein tumber Gewaltmensch. Vielmehr ist er sympathisch und tut alles zum Wohl seines Freundes. Dadurch unterscheidet sich Harry von den Untermietern, die sich in Barbet Schroeders «Single White Female» (USA 1991) und anderen thematisch ähnlichen Filmen als egoistische Psychopathen entpuppen.

Der Gedanke, dass Harry eine Art fiktiver Doppelgänger von Michel ist, der die uneingestanden Wünsche des zurückhaltenden Familienvaters auslebt, liegt nahe. Allerdings widerspricht der Umstand, dass Harry mit der Zeit weit übers Ziel hinaus schießt und Dinge tun will, die sich Michel keinesfalls wünschen kann, dieser Betrachtungsweise. Dominik Moll legte denn auch Wert darauf, seinen Film für verschiedene Interpretationen offen zu halten (vgl. nebenstehendes Interview). Er erweist sich als Regisseur, der Stimmungen und Atmosphären sehr geschickt zu inszenieren weiss. Sein jüngster Spielfilm lebt von intensiven Augenblicken, von ins leicht Absurde kippenden alltäglichen Situationen, von bemerkenswerten Schauspielern und psychologisch glaubwürdigen Figuren. ■

«Ich nehme meine Arbeit ernst, mich selber aber nicht allzu sehr»

Dominik Moll kam als Sohn eines Deutschen und einer Französin in Baden-Baden zur Welt. Mit dem Thriller «Harry, un ami qui vous veut du bien», seinem zweiten Film in sieben Jahren, hat er einen sehr eigenen Tonfall gefunden.

Norbert Creutz Zwischen Ihrem ersten Spielfilm «Intimité» und ihrem Zweitling «Harry...» liegen volle sieben Jahre. «Intimité», nach einer Novelle von Sartre, habe ich fünf Jahre nach Abschluss der Filmschule in Paris gedreht. Mit Freunden von der Schule, darunter Gilles Marchand und Laurent Cantet, haben wir Sérénade Productions gegründet. Die Idee war, dass wir uns gegenseitig bei unseren Projekten zur Hand gehen. So habe ich als Produktionsassistent arbeiten können, während ich zugleich Zeit verträdelte mit einer Geschichte über giftige Abfälle, die mich nie wirklich überzeugt hat. Ich musste erst Vater werden, um auf die Idee mit «Harry...» zu kommen. Und dann habe ich mir gesagt, dass ich, sollte diese Geschichte niemanden interessieren, nie mehr die Energie aufbringen würde, um weiterzumachen. Zum Glück ist dann alles ganz gut gegangen.

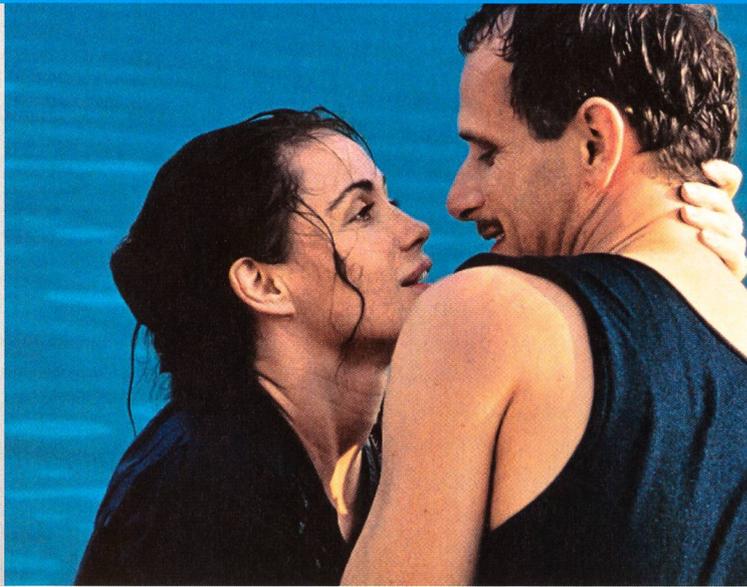
Denken Sie, dass dieser Film auch vor zehn Jahren schon hätte gemacht werden können? Ich weiss nicht. Den meisten hat gefallen, dass die Geschichte kaum an eine andere erinnert. Aber ich habe nie versucht, mich von diesem oder jenem französischen Kinostil abzugrenzen. Klar zeigen sich Einflüsse in «Harry...». Hitchcock oder Patricia Highsmith, deren Romane ich absichtlich wieder gelesen habe, um mich mit dieser Stimmung zu imprägnieren. Aber im Grunde habe ich bloss versucht, eine Geschichte so erzählen, wie ich sie mag. Und dies offenbar zu einem günstigen Zeitpunkt.



Sind Sie von persönlichen Erfahrungen ausgegangen oder eher von Vorstellungen, wie etwa der vom Doppelgänger? Ich bin von ganz alltäglichen Situationen ausgegangen, wie ich sie als Erwachsener oder auch als Kind erlebt habe. Aber immer im Bestreben, einen sehr realitätsverbundenen Mann einer eher fiktionalen Figur ohne familiäre Bindungen oder Geldsorgen gegenüberzustellen. Von Anfang an hatte ich vor, mich mit der Geschichte immer mehr von der Realität wegzubewegen. Aber erst beim Schreiben ist mir klar geworden, dass man das auf verschiedenen Ebenen sehen kann, dass Harry als Doppelgänger von Michel verstanden werden kann, als Projektion seiner geheimen Wünsche.

Wo haben Sie dieses Gedicht «Le long couteau de nuit» gefunden? Das hat ein Freund von mir geschrieben. Er verschenkt gerne solche Sachen. Nachdem er den Film gesehen hat, hat er mir erklärt, es sei eine Schande, sich derart über die Poesie lustig zu machen ... (lacht)

Sie bewahren offenbar gerne eine etwas ironische Distanz zu den Dingen. Das stimmt. Ich könnte zum Beispiel nie ein Melodrama inszenieren. Ich nehme meine Arbeit ernst, mich selber aber nicht allzu sehr. Ich habe keine Botschaft abzuliefern und ich mag niemandem etwas einhämmern. Je stärker man ein Drehbuch zubetoniert, desto stärker schränkt man die Vorstellungskraft der Zuschauer ein. Ich ziehe es vor, wenn ein Film eher in Andeutungen funktioniert, mit einer scheinbaren Leichtigkeit.



Les destinées sentimentales

Regie: Olivier Assayas
Frankreich/Schweiz 2000

Olivier Assayas stürzt sich mit seiner ersten Literaturverfilmung ins historische Kostüm und brilliert. Ein intimer, impressionistisch wirkender Film über die Schwierigkeiten, die Liebe mit dem Leben zu vereinen.

Matthias Rüttimann

Zuerst ist man verduzt. Olivier Assayas, einer der überzeugenden Autorenfilmer, läuft zum Kostümfilm über. Das Budget (stattliche 23 Millionen – unter Beteiligung der Schweiz) entspricht gerade mal den Kosten all seiner bisherigen Filme zusammen und verschlungen hat es vorwiegend die aufwändige Rekonstruktion der Zeit zwischen 1900 und 1930, in welcher der Film angesiedelt ist.

Dann sitzt man im Kino und ist drei Stunden weg, eingetaucht in eine untergegangene Welt, die einem dennoch so gegenwärtig vorkommt, dass sie einen heute und hier berührt. «Die Liebe», sagt gegen Ende des Films die gealterte Hauptfigur Jean (Charles Berling) zu seiner ergrauten Frau Pauline (Emmanuelle Béart), «es gibt nichts anderes im Leben.» Die Summe eines Lebens, dessen Zeuge der Zuschauer gerade geworden ist, geäußert auf dem Sterbebett. Ein Satz wie aus einem Bergman-Film, wie ihn vielleicht nur Bergmansche Figuren ungestraft sprechen dürfen, ohne dass Kitsch

und Romantizismus Einzug halten. Charles Berling spricht aus und man glaubt nicht nur, sondern fühlt, wie man auch bei Bergman die Wahrheiten empfunden hat.

«Les destinées sentimentales» erzählt die Geschichte von Jean und Pauline. Jean Barnery, der Abkömmling einer Unternehmerfamilie aus Limoges, hat sich dem Priestertum verschrieben. Mit strengem Idealismus leitet er eine kleine protestantische Gemeinde in der Charente. Bei einem Ball lernt er Pauline kennen. Doch Jean ist verheiratet, zwar höchst unglücklich, aber gerade als Pfarrer umso mehr verpflichtet, das Kreuz einer gescheiterten Ehe zu tragen. Jean wird sich erst von seiner Frau Nathalie (beängstigend neurotisch: Isabelle Huppert) und seinem Amt trennen müssen, um mit Pauline das Glück einer von Liebe getragenen Zweisamkeit erfahren zu dürfen.

Assayas, der stets sein eigener Drehbuchautor war, adaptierte erstmals einen Roman. Zwischen 1934 und 1936 gab Jacques Chardonne, der noch heute wegen seiner Kollaboration mit den Nazis geächtet wird, seinen autobiografisch gefärbten Generationenroman heraus. In drei Bänden breitet er sein bevorzugtes Thema der ehelichen Liebe in all seinen Nuancen aus und verbindet es mit einer akribisch genauen Beschreibung der Umwälzungen im Porzellan- und Cognac-Gewerbe.

Bei einer derart umfangreichen Vorlage ist die Kunst des Weglassens alles. Assayas und sein Drehbuchmitarbeiter Jacques Fieschi erheben sie zum Stilprinzip. An Chardonnes Erzähltechnik anlehnd, wählen sie eine elliptische Erzählform, in der Episoden fragmentarisch und Übergangslos aneinander gereiht werden, so dass bisweilen kaum erkennbar ist, wie viel Zeit zwischen zwei Szenen vergangen ist. Auch die Dialoge folgen diesem Prinzip

und werden oft schon im Ansatz unter nichtigen Vorwänden («Es hat aufgehört zu regnen, ich muss gehen») abgebrochen. Indem alles bruchstückhaft und unvollständig bleibt, gewinnt der Film nicht nur an Tempo und Spannung, sondern kommt dem wahren Leben berührend nahe.

Fragment bleiben auch 30 Jahre Geschichte. Der Erste Weltkrieg, die sozialen Spannungen zwischen Arbeitern und Bourgeoisie (Jean übernimmt die Direktion der elterlichen Porzellanfabrik), die Revolutionierung der Industriemärkte, all das klingt an und bleibt doch nur Reflex im Verhalten und Handeln der Figuren. Denn im Vordergrund stehen wie in allen Filmen von Assayas die Figuren. Selbst Räume und Landschaften – stimmungsvoll belichtet von Kameramann Eric Gautier – sind Ausdruck seelischer und psychischer Verfassungen. Jeans erste Frau bleibt mit ihrer neurotischen Ambivalenz eingeschlossen in Interieurs. Pauline dagegen, die Erdgefestigte, wird in der Natur inszeniert: Ihre Jugend in den goldgetränkten Rebhügeln der Charente, ihr Glück in den satten Farben der Schweizer Alpen und ihre Reife im gedämpften Licht von Limoges. Und Jean, der Suchende, pendelt zwischen drinnen und draussen, zwischen Nathalie und Pauline, zwischen Berufung und Ahnung, Verstand und Gefühl.

Mit «Les destinées sentimentales» ist Olivier Assayas zu den Wurzeln der Moderne zurückgekehrt, um dort wie in seinen früheren Filmen («Paris s'éveille», 1991, «Irma Vep», 1996) die Sinnfrage zu stellen. Nicht moralisch oder theoretisch, sondern indem er von Menschen erzählt, die sich an der Welt reiben. Diesem Ansatz wie auch seiner cineastischen Handschrift treu bleibend, hat sich der Autor Assayas im Kostümfilm bewahrt. ■

«Die Moderne verliert sich in Abstraktionen»

Bis 1985 war **Olivier Assayas** Kritiker bei den «Cahiers du cinéma», später Drehbuchautor für André Téchiné, schliesslich hat er selber Filme gemacht. Das Kinogemälde «Les destinées sentimentales» ist sein bisher grösstes Unterfangen.



Frédéric Maire Warum haben Sie sich als Drehbuchautor entschlossen, einen Roman von Jacques Chardonne zu bearbeiten? Die Begegnung mit einem Buch ist für mich wie die Begegnung mit einer Persönlichkeit. Beim Lesen von «Les destinées sentimentales» habe ich festgestellt, dass es Jacques Chardonne gelungen ist, all das zu verwirklichen, was ich mit meinen Drehbüchern ebenfalls immer angestrebt habe – dies mit einer zeitlichen Weitläufigkeit jedoch, zu der mir bisher die Erfahrung fehlte. Im Roman gibt es Elemente, die völlig zu mir gehören, aber gleichzeitig über das hinausgehen, was ich selber hätte schreiben können. Ausserdem ist Chardonne ein Autor, der sich mit dem Ehepaar beschäftigt, einem Thema, über das in dieser Art nur wenige geschrieben haben. Obwohl die Liebe, die Verliebtheit, ihr Leiden, ihr Glück und ihre Zerrissenheit immer wieder beschrieben wurden, hat doch kaum ein Autor versucht, sie über einen grösseren Zeitraum hinweg zu fassen.

Chardonne ist dem Anschein nach ein sehr klassischer Schriftsteller, gleichzeitig kennt er aber auch die Avantgarde und lässt sich von ihr inspirieren. Gilt das nicht auch für Sie? Bei Chardonne gibt es vor allem ein grosses Interesse am Menschen, ähnlich wie in der figurlichen Malerei. Während die Moderne sich in Abstraktionen verliert, lässt Chardonne an Maler wie Balthus oder Francis Bacon denken, die den Menschen nie aus dem Blick verloren haben.

Es verblüfft, wie Sie gleichzeitig eine Epoche, eine Gesellschaft, eine Gruppe (in der Fabrik, in der Kirche, an einem

Ball) und ein persönliches Schicksal vermitteln. So etwa in jener grossartigen Einstellung, in welcher Pauline, inmitten ihrer Blumen im Garten kauern, plötzlich die Glocken läuten hört. Da genügt eine einzige Einstellung auf sie, während sie sich umdreht, und dieser Glockenklang, damit der Krieg präsent wird. Es berührt mich, dass Sie das so sehen. Denn einerseits ist das genau die Szene, die Chardonne geschrieben hat, andererseits aber auch wieder nicht. Denn im Roman befindet sich Pauline zwar im Garten, sie spaziert, schneidet die Rosen und hört die Glocken. Ich denke, Chardonne hätte das auch genau so inszeniert: Sie spaziert, schneidet Rosen etc. Ich habe aber etwas anderes versucht. Chardonne's Einfall ist wunderbar, aber das Kino kann die Dinge noch einmal anders vermitteln: Pauline, wie ich sie wollte und wie wir sie uns verkörpert von Emmanuelle Béart vorgestellt haben, ist erdverbundener als die Figur des Romans. Daher die Idee, sie wirklich physisch im Garten arbeiten zu lassen, sie graben zu lassen, um eine wirklich filmische Einstellung zu bekommen. Eine Einstellung auch, die ein wenig das Auge des allwissenden Erzählers repräsentiert, der sich von der Handlung distanziert.

Um auf die Figuren zurückzukommen: Während Pauline sich offenbar wohl fühlt in ihrem Körper und mit beiden Beinen auf dem Boden steht, scheint Jean irgendwie neben seinen Kleidern und seinem Leben in der Luft zu hängen. Jean hat die Fiebrigkeit jener Menschen,

die dauernd in Bewegung sind. Er stellt ständig alles in Frage, was er ist und was er tut; in der Art des Idealisten will er immer wieder wissen: Bin ich wirklich bei mir selber, bin ich wirklich im Einklang mit dem, was ich vertrete und ausführe, oder stehe ich völlig daneben? Als er Patron der Barnery-Fabrik wird, geschieht dies im Grunde einerseits zu gleichen Teilen aus Pflichtbewusstsein, aus Neigung, aus künstlerischer Motivation, andererseits aber auch aus dem Wunsch heraus, einen materiellen Zugang zur Welt zu finden. Bei Chardonne findet sich immer wieder diese Idee, dass sich der Mensch über seine Beziehung zur Gesellschaft definieren muss. Es gibt bei ihm immer wieder diese Momente, in denen sich das Private mit der Welt wie sie ist und wie sie sich verändert auseinandersetzen muss. Und offensichtlich ist das bei Jean Barnery ein männliches Charakteristikum. Frauen verhalten sich anders, wählen andere Wege innerhalb eines anderen Lebens.

Für Jean Barnery umgibt die Frau ein Mysterium, auf das er in gewisser Weise eifersüchtig ist ... Absolut. Und am Ende kommt er diesem Mysterium auf die Spur. In seiner Fiebrigkeit kann Jean den Frieden, den er sucht, nur mit dem Ende seines Lebens finden. Dieses Gefühl der Erfüllung des Daseins in der Welt, das er erst in dem Moment erfährt, da er die Welt verlässt, ist etwas, das Pauline immer schon in sich trug. In ihr erkennt Jean schliesslich, was er immer gesucht hat, was ihn an ihr ja auch angezogen hat. Es geht ihm auf wie ein Licht.

«Die Begegnung mit einem Buch ist für mich wie die Begegnung mit einer Persönlichkeit.»