

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 45 (2003)
Heft: 242

Heft

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 02.08.2025

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



1.03

Filmbulletin *Kino in Augenhöhe*

Hommage: Joseph Losey

GANGS OF NEW YORK **von Martin Scorsese**

Auf den Spuren des Paranoia-Films

SWEET SIXTEEN von Ken Loach

LE CHEVAL DE VENT von Daoud A. Syad

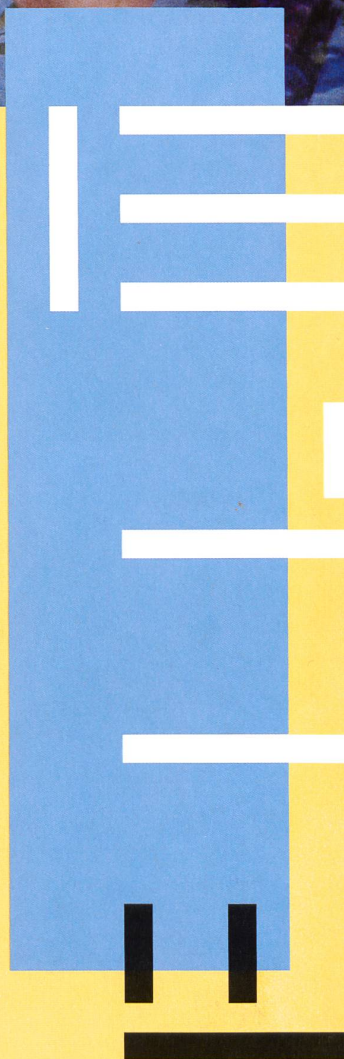
ABOUT SCHMIDT von Alexander Payne

THE HOURS von Stephen Daldry

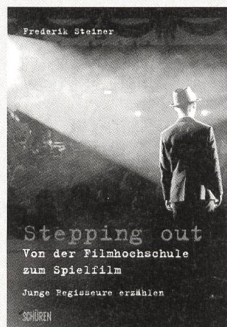
LILJA 4-EVER von Lukas Moodysona

www.filmbulletin.ch

Losey
>
Scorsese
>
Paranoia
>



Kino zum Lesen



240 S., zahlr. Abb., Pb
€ 14,80/SFr 26,-
ISBN 3-89472-343-2
Nach der Hochschule der erste Film im Kommerzgeschäft: Wie lernen junge Filmemacher, sich zu behaupten, welche wichtigen Erfahrungen machen sie und wie lassen sich dabei die eigenen Ansprüche aufrechterhalten? Interviews mit Lars Kraume, Dennis Gansel, Esther Gronenborn, Marc-Andreas Bochert und Benjamin Quabeck.

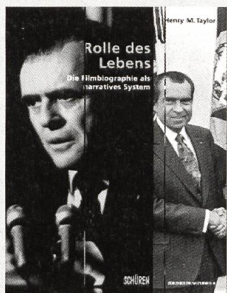


Stefan Rogall Hrsg.
Steven Soderbergh und
seine Filme

SCHÜREN

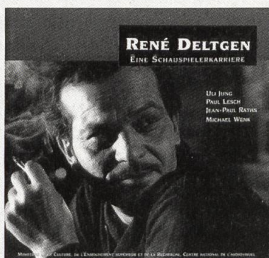
240 S., Pb., über 700 Abb.
€ 16,80/SFr 29,40
ISBN 3-89472-340-8
Mit Beiträgen von Hans Gerhold, Daniel Kothenschulte und Uwe Rasch
Steven Soderbergh gehört zu den interessantesten, abwechslungsreichsten und erfolgreichsten jüngeren amerikanischen Regisseuren.

Zum Start von *Solaris*



Zürcher Filmstudien Band 8
412 S., einige Abb.
€ 24,80/SFr 42,70
ISBN 3-89472-508-7
Die Filmbiographie ist eines der ältesten und vielschichtigsten Filmgenres überhaupt.

„Das Buch ist intelligent geschrieben und auch ästhetisch beeindruckend.“
Filmgeschichte



220 S., ca. 400 Abb.
geb. im Großformat, zweifarbig
€ 29,80/SFr 51,-
Herausgegeben vom Centre national de l'audiovisuel in Luxembourg
ISBN 3-89472-347-5

Die erste umfassende Biographie über den populären Schauspieler René Deltgen.

Unsere Bücher finden Sie u. a. in folgenden Buchhandlungen:

Filmbuchhandlung Rohr
Oberdorfstr. 3, 8024 Zürich
Buchhandlung Rösslitor
Webergasse 5, 9001 St. Gallen

Buchhandlung
Stauffacher
Neuengasse 25,
3001 Bern

SCHÜREN

Prospekte gibt's bei: Schüren · Universitätsstr. 55 ·
D-35037 Marburg · Tel. (+49) 6421/63084 · Fax 681190
www.schuere-verlag.de · info@schuere-verlag.de

Hier finden Sie den *richtigen Film*



Als Zweigstelle der Cinémathèque suisse in Zürich bieten wir zu 60'000 Filmtiteln und Sachthemen:

- ☐ **Fotoservice**
- ☐ **Beratung**
- ☐ **Recherchen**

Öffnungszeiten

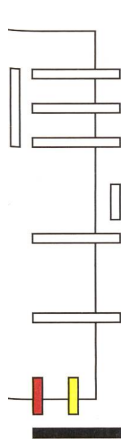
Telefonservice: Montag bis Freitag,
9.30 bis 11.30 Uhr und 14.30 bis 16.30 Uhr
Recherchen vor Ort nach Absprache

Kosten

Bearbeitungsgebühr für Recherchen:
pro Dossier Fr. 10.- / Kopien Fr. -.50
Bearbeitungsgebühr für Fotoausleihen:
für den ersten Film Fr. 50.-
jeder weitere Fr. 20.-
Filmkulturelle Organisationen
zahlen die Hälfte

Cinémathèque suisse
Schweizer Filmarchiv
Dokumentationsstelle Zürich

Bederstrasse 76
Postfach 161
8027 Zürich
Tel. +41 (0)1 204 17 88
Fax +41 (0)1 280 28 50
E-Mail: cszh@cinematheque.ch



Filmbulletin

Kino in Augenhöhe



1.2003
45. Jahrgang
Heft Nummer 242
Februar 2003

Titelblatt:
Julianne Moore als Laura Brown
in THE HOURS
von Stephen Daldry

KURZ BELICHTET

3
7

Bücher
Sundance Film Festival 2003

HOMMAGE

8

Auf dem Berge Ararat
Der linke Ästhet Joseph Losey

E MOTION PICTURE

14

Grausamkeit als Urprinzip
des Fortschritts

GANGS OF NEW YORK von Martin Scorsese

19

Dreissig Jahre Kampf

Zum Hintergrund
von GANGS OF NEW YORK

FILMFORUM

30
32
34
36
38

SWEET SIXTEEN von Ken Loach
AOUD RIH – LE CHEVAL DE VENT von Daoud Aoulad Syad
ABOUT SCHMIDT von Alexander Payne
THE HOURS von Stephen Daldry
LILJA 4-EVER von Lukas Moodysson

NEU IM KINO

39
41
41
42
44

PUNCH-DRUNK LOVE von Paul Thomas Anderson
SOLARIS von Steven Soderbergh
ÊTRE ET AVOIR von Nicolas Philibert
DAS WEISSE RAUSCHEN von Hans Weingartner
ATANARJUAT – THE FAST RUNNER von Zacharias Kunuk

FILMTHEORIE

45

Was bleibt ist das Kino
Ein Gespenst der Filmgeschichte:
auf den Spuren des Paranoia-Films

KLEINES BESTIARIUM

52

Die Legende
vom armen Filmemacher
Von Josef Schnelle, Filmkritiker



Impressum

Verlag
Filmbulletin
 Hard 4, Postfach 68,
 CH-8408 Winterthur
 Telefon +41 (0) 52 226 05 55
 Telefax +41 (0) 52 226 05 56
 info@filmbulletin.ch
 www.filmbulletin.ch

Redaktion
 Walt R. Vian
 Redaktioneller Mitarbeiter:
 Josef Stutzer

Inserteverwaltung
 Leo Rinderer
 c/o Filmbulletin

Gestaltung und Realisation
 M&Z Rolf Zöllig SGD CGC,
 Hard 10,
 CH-8408 Winterthur
 Telefon +41 (0) 52 222 05 08
 Telefax +41 (0) 52 222 00 51
 zoe@meierhoferzoeellig.
 www.rolfzoeellig.ch

Produktion
 Litho, Druck und
 Fertigung:
 KDW Konkordia
 Druck- und Verlags-AG,
 Aspstrasse 8,
 CH-8472 Seuzach
 Ausrüsten: Brülisauer
 Buchbinderei AG, Wiler
 Strasse 73, CH-9202 Gossau

Mitarbeiter
dieser Nummer
 Frank Arnold, Michel
 Bodmer, Peter W. Jansen,
 Thomas Binotto, Pierre
 Lachat, Irène Bourquin,
 Herbert Spaich, Birgit
 Schmid, Daniela Sannwald,
 Gerhart Waeger, Henry M.
 Taylor, Josef Schnelle

Fotos
 Wir bedanken uns bei:
 Sammlung Manfred Thürow,
 Basel; Agora Films, Carouge;
 CAC, Genève; trigon-film,
 Wettingen; Ascot-Elite Film,
 Cinémaèque suisse
 Dokumentationstelle
 Zürich, Filmcoopi, Monopole
 Pathé Films, Warner Bros.,
 20th Century Fox, Xenix Film,
 Zürich;
 Gabriela Maier (Illustration
 Kleines Bestiarium);
 für die Illustrationen zu
 GANGS OF NEW YORK
 bedanken wir uns ganz
 herzlich bei Michael Ballhaus
 und bei Thomas Binotto

Vertrieb Deutschland
 Schüren Verlag
 Universitätsstrasse 55
 D-35037 Marburg
 Telefon +49 (0) 6421 630 84
 Telefax +49 (0) 6421 68 11 90
 ahnemann@
 schuere-verlag.de
 www.schuere-verlag.de

Kontoverbindungen
 Postamt Zürich:
 PC-Konto 80-49249-3
 Bank: Zürcher Kantonalbank
 Filiale Winterthur
 Konto Nr.: 3532-8.58 84 29.8

Abonnemente
 Filmbulletin erscheint 2003
 fünfmal ergänzt durch vier
 Zwischenausgaben.
 Jahresabonnement:
 CHF 57.- / Euro 34.80
 übrige Länder zuzüglich
 Porto

© 2003 Filmbulletin
 ISSN 0257-7852

Filmbulletin 45. Jahrgang
 Der Filmberater 63. Jahrgang
 ZOOM 55. Jahrgang

Pro Filmbulletin Pro Filmkultur

Bundesamt für Kultur
Sektion Film (EDI), Bern



**Direktion der Justiz und des
 Innern des Kantons Zürich**
Fachstelle Kultur



**KDW Konkordia Druck-
 und Verlags-AG, Seuzach**

KDW | KOMMUNIKATION AUF PAPIER

Stadt Winterthur



Filmbulletin – Kino in Augenhöhe ist Teil der Filmkultur. Die Herausgabe von Filmbulletin wird von den aufgeführten Institutionen, Firmen oder Privatpersonen mit Beträgen von Franken 10'000.- oder mehr unterstützt.

Filmbulletin – Kino in Augenhöhe soll noch mehr gelesen, gekauft, abonniert und verbreitet werden. Jede neue Leserin, jeder neue Abonnent stärkt unsere Unabhängigkeit und verhilft Ihnen zu einem möglichst noch attraktiveren Heft.

Deshalb brauchen wir Sie und Ihre Ideen, Ihre konkreten und verrückten Vorschläge, Ihre freie Kapazität, Energie, Lust und Ihr Engagement für Bereiche wie: Marketing, Sponsorsuche, Werbeaktionen, Verkauf und Vertrieb, Administration, Festivalpräsenz, Vertretung vor Ort ...

Jeden Beitrag prüfen wir gerne und versuchen, ihn mit Ihrer Hilfe nutzbringend umzusetzen.

Filmbulletin dankt Ihnen im Namen einer lebendigen Filmkultur für Ihr Engagement.

«Pro Filmbulletin» erscheint regelmässig und wird à jour gehalten.

In eigener Sache

Wir sind dezidiert der Meinung, dass es eine Zeitschrift wie «Filmbulletin – Kino in Augenhöhe» braucht. Wir sind ebenso dezidiert der Meinung, dass eine Ausweitung des Angebots an Filmgesprächen im gegebenen filmkulturellen Umfeld sinnvoll und notwendig ist.

Die Lösung, die wir derzeit anbieten können, heisst: *Zwischenausgabe*. Der Versuch mit den Zwischenausgaben mag zwar nicht die optimale Lösung – nur eine Zwischenlösung? – sein, aber wir müssen bei unserem Lösungsvorschlag auch an den gegebenen finanziellen Spielraum und die verfügbaren Kräfte denken.

Der aktuelle Plan für den 45. Jahrgang dieser Zeitschrift sieht vor: fünf normale Ausgaben von «Filmbulletin – Kino in Augenhöhe» und zusätzlich – immer schön dazwischen – vier Zwischenausgaben «Filmbulletin PLUS» ausschliesslich mit aktuellen Filmgesprächen zu realisieren.

Soweit so einfach.
 Die Abstimmung erfolgt an der Kasse.

Wir belassen den Abonnementsbeitrag für 2003 unverändert in der festen Überzeugung, dass die Abonnentinnen und Abonnenten, die unsere Auffassung teilen, zahlreich sind und alle, die sie teilen, freiwillig nach Kräften zum Erfolg beisteuern werden.

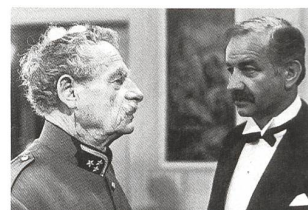
Walt R. Vian

Nobody is perfect

Korrigenda zu Filmbulletin 6.02

Pio Corradi hat für Thomas Koerfer beim Film *GLUT* die dokumentarischen, militärischen Szenen gedreht.

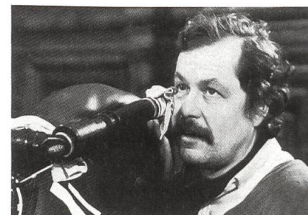
Die Spielszenen von *GLUT* wurden von Kameramann Frank Brühne aufgenommen.



Das Bild zeigt Frank Brühne und sein Team bei der Arbeit.



Das Bild zeigt nicht Pio Corradi, sondern Frank Brühne.



In der Filmographie von Pio Corradi wurde der Film *MANI MATTER* (2002) von Friedrich Kappeler irrtümlich nicht aufgeführt.

Wir entschuldigen uns bei Pio Corradi, Frank Brühne und Friedrich Kappeler.

Bücher zum Film

Bewundert und erkundet: (Männer-)Körper

Ohne Zweifel ist es eines jener Bilder, das sich jedem Cineasten eingeprägt hat: Harvey Keitel, nackt in der Mitte eines Raumes stehend, mit den seitwärts ausgestreckten Armen mühsam die Balance über den mit Alkohol und Drogen voll gepumpten Körper wahrend. Ein eindringliches Bild, in dem sich ein verstörender Film, Abel Ferraras *BAD LIEUTENANT* (1992), summerte. Jetzt ziert dieses Bild des «Schmerzsmannes» (Thomas Koebner) Harvey Keitel das Cover eines Buches mit dem prägnanten Titel «Männer, Machos, Memmen», in dem zehn Autoren und eine Autorin in zwölf Aufsätzen das Thema Männlichkeit im Film (so auch der Untertitel) umreißen. «Die Nacktheit birgt keine sexuellen Attraktionen mehr, vielmehr legt sie den physischen und psychischen Verfall bloss» schreiben die Herausgeber *Christian Hissnauer* und *Thomas Klein*, anknüpfend an die beschriebene Filmszene. Entsprechend düster sind die Themen vieler Filme, die hier behandelt werden: Sexualität verknüpft sich oft mit Gewalt, ob im französischen Skandalfilm *BAISE-MOI* (analysiert von *Stefanie Weinsheimer*) oder im Sadosomachismus, wie er die «Agonie einer Welt ohne Frauen» bei Jean Genet, Kenneth Anger oder in *CRUISING* definiert (dargestellt von *Marcus Stiglegger*). Die «Auflösung der traditionellen Rollenmuster» zieht sich dabei als Leitmotiv durch alle Texte (deren Verfasser dem Umfeld des Filmwissenschaftlichen Seminars der Universität Mainz entstammen): Manchmal fallen sie stärker trocken-theoriellastig aus, meist aber schliessen sich kluge Analyse und sprachliche Verständlichkeit nicht aus, so wenn etwa *Andreas Rauscher* das Thema anhand der wechselnden Captains, die das Raumschiff von *STAR TREK* kommandieren, beleuchtet, oder wenn *Norbert Grob* verschiedene «Figurenentwürfe» bei Götz George untersucht. In einem weiteren Text untersucht *Thomas Klein* das Image des Schauspielers *Richard Gere* «als weibliche Sexbombe».

Mit seiner Rolle in Paul Schraders *AMERICAN GIGOLO* hat Gere 1980 Filmgeschichte geschrieben: Wie wichtig dieser Film im Kontext Männerbilder ist, merkt man bei einem Blick in das Register des Bandes «Göttliche Kerle». Mit jeweils dreieinhalb Zeilen sind Darsteller und Film führend unter allen Eintragungen. Zwar ist Gere keiner jener neuen «Traumtypen», die im ersten Teil des Buches von neun Autorinnen

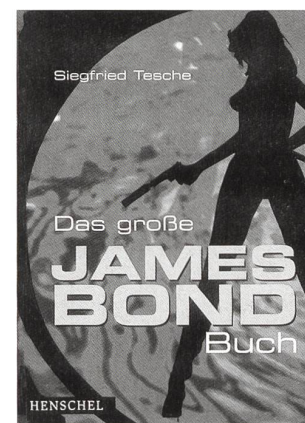
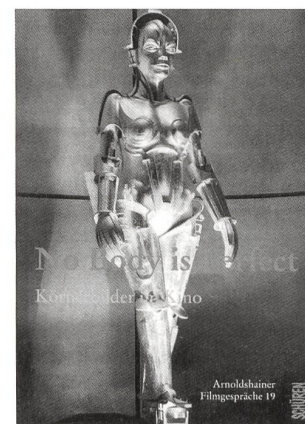
kompetent (und oft auch mit persönlichen Anmerkungen versehen) gewürdigt werden, aber er und der Schrader-Film werden dafür in Aufsätzen über den männlichen Po und über die männliche Körpersprache zur Sprache gebracht (und darüber hinaus in mehreren Fotosequenzen – auch im Farbteil – zelebriert). «Body Parts» ist dieser Teil überschrieben, während ein dritter den Rahmen des Genrekinos mit einbezieht, nicht selten mit Erinnerungen an Genres, zu denen die Verfasserinnen in ihrer Kindheit eine persönliche Affinität entwickelten (in diesem Fall Western und Piratenfilme). Die letzten beiden Abschnitte des Buches erweitern noch einmal die Perspektiven: in «Göttlich und Gay» schreiben drei Männer, unter anderem über die «schwule Aneignung klassischer Hollywood-Romanzen», während der letzte Text des Bandes über das «Slash»-Phänomen berichtet, die Weiterschreibung von Filmfiktionen beziehungsweise Filmfiguren durch weibliche Fans, die nicht wenig geprägt werden durch die «weibliche Liebe zur männlichen Anatomie». Ein rundum gelungenes Buch, das mehr als eine Antwort findet auf die eingangs gestellte Frage, «aber wo genau liegt eigentlich das Lustzentrum der Zuschauerin?»

Die Perspektive des Zuschauers kommt auch immer wieder zur Sprache in dem Sammelband «wo/man. Kino und Identität», der das siebte Bremer Symposium zum Film dokumentiert, das Anfang 2002 stattfand. So fragt *Richard Dyer*, «warum sind die Opfer von Serienmördern nicht interessant?», während *Dietrich Kuhlbrodt* (selbst-)kritisch zurückblickt auf das deutsche Beziehungskino der neunziger Jahre (*DER BEWEGTE MANN*, *ROSSINI*, *HÄRTETEST*), dessen Defizite durch Exkurse in die Filmgeschichte deutlich werden. *Elisabeth Bronfen* bewegt sich einmal mehr im Spannungsfeld Literatur/Film/Psychoanalyse, wobei sie die – meist vernachlässigte – literarische Figur der «klarsichtigen Tochter» (oder auch der «überlebensfähigen Geliebten») für die Analyse von Kubricks *EYES WIDE SHUT* und Finchers *FIGHT CLUB* nutzbar macht. Neben den obligatorischen Themen wie «Männer als Frauen – Frauen als Männer» geht es auch in den hier versammelten Texten vor allem um die Veränderungen, die gerade im Kino der neunziger Jahre sichtbar werden.

Das Thema liegt in der Luft, auch eine Tagung der Evangelischen Akade-

mie Arnoldshain widmete sich ihm. «No Body is Perfect» lautet – in Abwandlung des klassischen Bonmots, das Billy Wilders *SOME LIKE IT HOT* beendete – der Titel dieses Sammelbandes über «Körperbilder im Kino» (Untertitel). Auch hier finden sich übergreifende Texte, etwa *Marcus Stigleggers* «Versuch zur filmischen Anthropologie des Körpers», der den Bogen schlägt von einem Aufsatz Dziga Vertows aus dem Jahre 1924 zu einem Film wie Steven Spielbergs *SAVING PRIVATE RYAN*, in dem sich «Gewalt am Zuschauer» manifestiere. Dass «der natürliche Körper (im Kino) ein Konstrukt (ist)» zieht sich durch die Texte. *Bärbel Tischleder* analysiert «die Aufwertung des Körpers im aktuellen Hollywoodkino anhand von Julia Roberts' Darstellungsweise in Steven Soderberghs *ERIN BROCKOVICH*», *Georg Seesslen* «rechte Männerkörper» in den Skinhead-Filmen *ROMPER STOMPER*, *AMERICAN HISTORY X* und *O! WARNING*. Filmanalysen gelten unter anderem Almodóvars *TODO SOBRE MI MADRE*, Chéreaus *INTIMACY*, Cronenbergs *EXISTENZ* und Claire Denis' *BEAU TRAVAIL*.

Ein Mannsbild, das heute nur eines unter vielen ist, aber in den sechziger Jahren ganz oben stand in der Liste der Idole & Leitfiguren, ist der Geheimagent James Bond 007, eine Schöpfung des britischen Autors Ian Fleming, die allerdings erst durch die Filmreihe zum Massenphänomen wurde. Zwar weist der Autor *Siegfried Tesche* in seinem «Grossen James Bond Buch» darauf hin, dass *DIE ANOTHER DAY*, der Ende letzten Jahres weltweit in den Kinos anlief, gar nicht der zwanzigste Bond (in vierzig Jahren) war, denn man müsse ja auch die Konkurrenz-Bonds wie *CASINO ROYALE* und *NEVER SAY NEVER AGAIN* mitzählen, aber natürlich war die runde Zahl auch für ihn ein willkommener Anlass für eine Neuauflage des 1995 erstmals erschienenen Werkes. Das Buch ist das Werk eines Fans, der umfassend Fakten zusammengetragen hat, die nahe liegenden ebenso wie die entlegeneren (etwa die «Platzierungen der James-Bond-Songs in den englischen und amerikanischen Charts»). Die Fülle des Materials hat schon etwas Imposantes und bietet idealen Stoff zum Schmökern ab. Allerdings hätte man sich auch bei den umfangreichen Eintragungen zu Schauspielern, die in Bond-Filmen mitwirkten, eine Aktualisierung gewünscht (oder doch zumindest eine Fehlerkor-



rektor: denn den Film ENIGMA, «desen Regie Michael Apted für Bond absagte», hat er im Jahre 2001 ja gedreht). Peinlich ist es dann schon, wenn der Autor zu CASINO ROYALE konstatiert, «das englische Video dauert 126 Minuten ... die englische Kinofassung war noch 131 Minuten lang» – genau der Unterschied, den die veränderte Geschwindigkeit von 25 statt 24 Bildern pro Sekunde ausmacht.

Im Vorwort zu seinem Buch weist Siegfried Tesche darauf hin, dass es das Kontrollbedürfnis von Eon Productions, der Produktionsfirma der Bond-Filme, manchmal schwierig mache, an Informationen zu kommen. Diese Probleme hatte Erich Kocian nie. Der 1997 verstorbene Journalist hatte eine ähnliche «Leidenschaft für 007» wie Tesche, war aber nie ein Fan, wenn er sich auch im selben Feld zwischen PR und kritischer Berichterstattung bewegte. Zwischen 1964 und 1982 arbeitete er als freier Journalist und «belieferte regelmässig rund vierzig deutsche und österreichische Tageszeitungen» wie Michael Petzel in seiner Einleitung zu «Die Akte James Bond» schreibt. Der Untertitel «Die Billy-Kocian-Fotocollection der klassischen James-Bond-Filme mit Sean Connery und Roger Moore» ist ein wenig irreführend, weil der Band neben vielen bei den Dreharbeiten entstandenen Fotos auch Texte von Kocian enthält, wobei nicht immer ganz klar ist, wo Kocians Texte enden und die der Herausgeber beginnen. Zwischen zwei Buchdeckel gepresst und in dieser Massierung gelesen, wirken sie schnell ermüdend, andererseits haftet den Texten auch etwas vom Geist der sechziger Jahre an, von Ausflügen in die grosse weite Welt, vom Glamour des Showgeschäftes und der Welt von James Bond mit ihren schnellen Autos, schönen Mädchen und den zahlreichen Spielzeugen für (nicht) gross gewordene Jungs. Daran hatte der Reporter seinen Anteil und den teilte er bereitwillig dem Leser mit. «Wir nahmen ein zusätzliches Glas Gin im Panorama-Format» lautet eine charakteristische Formulierung, wenn Kocian über ein Gespräch mit Drehbuchautor Richard Maibaum berichtet. Der Tonfall erinnerte mich an die ZDF-Sendereihe «V.I.P.-Schaukel» – Nachrichten aus einer Zeit, als die Dramen des Alltags noch nicht zu einem ebenfalls wichtigen Stoff fürs Entertainment geworden waren, als man stattdessen bei den Prominenten die Mischung aus Exzentrik und Normalität suchte. «Sean Connery

hat neben seinen Hobbies, Golf und Fussball, noch eines, das mehr in haus-haltliche Belange schlägt: Kochen ...» (inklusive des Rezeptes für «Gulasch à la Connery»).

Frank Arnold

Christian Hissnauer, Thomas Klein (Hg.): *Männer – Machos – Memmen. Männlichkeit im Film*. Mainz, Bender Verlag, 2002. 293 S., 27.40 Fr., 15.90 €

Sabine Horst, Constanze Kleis (Hg.): *Göttliche Kerle. Männer – Sex – Kino*. Berlin, Bertz Verlag, 2002. 351 S., 35.90 Fr., 19.90 €

Christine Rüffert, Irmbert Schenk, Karl-Heinz Schmid, Alfred Tews, Bremer Symposium zum Film (Hg.): *wo/man. Kino und Identität*. Berlin, Bertz Verlag, 2002. 188 S., 27.20 Fr., 14.90 €

Margrit Frölich, Reinhard Middel, Karsten Visarius (Hg.): *No Body is Perfect. Körperbilder im Kino*. Marburg, Schüren (Arnoldshainer Filmgespräche 19), 2002. 198 S., 26.– Fr., 14.80 €

Siegfried Tesche: *Das grosse James Bond Buch*. Berlin, Henschel, 2002. 464 S., 23.90 Fr., 12.90 €

Michael Petzel & Manfred Hobsch (Hg.): *Die Akte James Bond. Die Billy-Kocian-Fotocollection der klassischen James-Bond-Filme mit Sean Connery und Roger Moore*. Berlin, BVA, 2003. 348 S., 42.30 Fr., 24.90 €

Kurz belichtet

Das andere Kino

www.cinelibre.ch

Seit kurzem können auf der Internet-Datenbank von Cinélibre, dem Verband Schweizer Filmklubs und nicht-gewinnorientierter Kinos, die aktuellen Filmprogramme der Mitglieder des Verbandes abgerufen werden. Öffentlich zugänglich sind auch Informationen zu den Mitgliedern, für die Programmarbeit relevante Mitteilungen oder Adressen von und Links zu Partnerverbänden weltweit.

Im passwortgeschützten Bereich finden die Mitglieder vielfältige Dienstleistungen wie Tipps zur Programmarbeit, Adressen und kommentierte Links zu Suchmaschinen und Datenbanken, Informationen zu Filmtransporten oder zum Projektfonds von Cinélibre.

Österreichisches Filmmuseum

Ein attraktives Programmheft, eine benutzerfreundliche, informative Website – es tut sich einiges am Österreichischen Filmmuseum unter der neuen Leitung durch Alexander Horvath – bei gleichbleibend attraktiver Programmation: «Bollywood Basic» (17.2. bis 6.3.) ist eine kleine Einführung in das Unterhaltungskino Indiens, das mit annähernd tausend Filmen pro Jahr die weltweit grösste Filmproduktion besitzt: ein Kino der Melodramen, voll sinnlich barocker Spektakel, ausufernder Musik- und Tanzszenen und gigantischer Action-Szenen (die Reihe basiert übrigens auf der Boolywood-Retro letzten Sommer im Zürcher Xenix).

Für März ist die mit 28 Filmen bisher umfassendste Werkschau im deutschsprachigen Raum zu Edgar G. Ulmer (1904–1972) angekündigt. Mit Murnaus *SUNRISE AND MENSCHEN AM SONNTAG*, den er mit Billy Wilder, Robert Siodmak und Fred Zinnemann gemeinsam gestaltete, werden die Anfänge des in Wien aufgewachsenen Ulmer dokumentiert. In Amerika hat er mit seiner Edgar-Allan-Poe-Verfilmung *THE BLACK CAT* (1934) ein Meisterstück des Horrorfilms geschaffen. Zum «King of the B's» wurde er mit seinen mit Minimalbudgets und Drehzeiten von ein bis zwei Wochen inszenierten Produktionen für «PRC» wie *BLUEBEARD*, *STRANGE ILLUSION* und *DETOUR*, einem abgründigen Film noir. Zum Start der Retrospektive erscheint «Mann im Schatten» von Stefan Grisse-

mann, die erste Biographie über Ulmer weltweit. Arianné Ulmer Cipes, Ulmers Tochter und Verwalterin seines Nachlasses, wird in Wien sein und von der schillernden Karriere ihres Vaters erzählen.

Österreichisches Filmmuseum, Augustinerstr. 1, A-1010 Wien, www.filmmuseum.at

Hommages

Joseph Losey

THE CRIMINAL (1960) und *ACCIDENT* (1967) als Reeditionen Februar / März in neuen Kopien bilden den Auftakt einer Retrospektive des Werks von Joseph Losey (1909–1984) im *Filmpodium der Stadt Zürich*, die sich ab 21. Februar über die Monate März und April erstrecken wird. Mit *THE BOY WITH GREEN HAIR* und *THE LAWLESS* sind Loseys Spielfilm-Erstlinge zu sehen. Bei *THE INTIMATE STRANGER* von 1956 hat er wegen der Umtriebe von McCarthy & Complicen als Joseph Walton firmiert. Begegnungen ermöglicht werden mit Micheline Presle in *BLIND DATE* und einer wunderbaren Monica Vitti in einem ironischen *MODESTY BLAISE*, mit Mia Farrow und Elizabeth Taylor im düsteren *SECRET CEREMONY* oder mit Julie Christie in *THE GO-BETWEEN* und Glenda Jackson in *THE ROMANTIC ENGLISH WOMAN*. Dirk Bogarde, ein Lieblingsschauspieler von Losey, ist auch noch in *KING AND COUNTRY* und *THE SERVANT*, Alain Delon in *L'ASSASSINIO DI TROTSKY* und M. Klein und Yves Montand in *LES ROUTES DU SUD* zu sehen.

Die Reihe ist in Zusammenarbeit mit der Cinémathèque suisse entstanden, die das Werk Loseys vollständig zeigen wird.

Filmpodium im Schiffbau, Schiffbaustr. 4, 8005 Zürich, www.filmpodium.ch

Friedrich Wilhelm Murnau

«Murnau dachte in Bildern. Das erklärt die Priorität des bildhaften Ausdrucks in seinen Filmen. Die Lehren, die er aus seinen Begegnungen mit Bildern zog, gingen aber weit über allgemeine Gestaltungsmittel wie Lichtführung, Perspektive, Bildaufbau und Personengruppierung hinaus.» So Hartmut W. Redottée in seinem Essay «Was ist das: Kinematographie?» zum Werk von Murnau (Filmbulletin 3.96). Die Retrospektive der diesjährigen Berlinale galt diesem «Lichtmalerei und Schattenspieler».

Noch bis zum 4. Mai ist im *Film-museum Berlin* eine Sonderausstellung zu Murnau zu besuchen. Sie ist chronologisch aufgebaut und gibt anhand von Drehbuchauszügen, Briefen, Szenenbildentwürfen und Modellen, Filmplakaten, Kostümen und Fotos einen vertiefenden Einblick in das Universum Murnau. Insbesondere wird im Vergleich von Bildmotiven dem Einfluss der bildenden Kunst auf das Werk Murnaus nachgegangen.

Filmmuseum Berlin, Filmhaus, Potsdamer Strasse 2, D-10785 Berlin
www.fwmurnau.de

Zur Retrospektive ist ein äusserst reichhaltig illustriertes Buch erschienen. Der von Hans Helmut Prinzler herausgegebene Band enthält neben einer umfassenden Filmo- und Bibliographie eine essayistische Passage durch Murnaus Werk von Thomas Koebner, biographische Recherchen seiner Jahre in Deutschland (Daniela Sannwald) und Amerika (Janet Bergstrom) und als dritten Schwerpunkt Kommentare von 22 deutschen Filmemachern zu einzelnen seiner Filme.

Hans Helmut Prinzler (Hg.): Friedrich Wilhelm Murnau. Ein Melancholiker des Films. Berlin, Bertz, 2003, 304 S. 25 €

Filmmuseum München

Die Berlinale-Retro zu *Friedrich Wilhelm Murnau* wird ab 7. März bis zum 16. April komplett im Film-museum München zu sehen sein. Als «erweitertes Nachspiel» zeigt das Film-museum zusätzlich eine Reihe von Referenz-Filmen. Im übrigen wird das erste Kommunale Kino Deutschlands momentan saniert und soll am 6. März, voraussichtlich mit der restaurierten Fassung von *PLAYTIME* von Jacques Tati, wiedereröffnet werden.

Film-museum im Münchner Stadtmuseum, St. Jakobs-Platz 1, D-80331 München,
www.film-museum-muenchen.de

Valie Export

Noch bis zum 9. März wird unter dem Titel «Mediale Anagramme» in den Hallen der Akademie der Künste in Berlin das Werk der österreichischen Medienkünstlerin Valie Export umfassend präsentiert. Versammelt sind die wichtigsten Arbeiten aus allen grossen Werkkomplexen, wie ihre frühen Expanded-Cinema-Projekte, Körperkonfigurationen, konzeptuelle Fotografie wie experimentelle Film- und Videoarbeiten und -Installationen. Im Zen-

trum des Schaffens von Valie Export steht immer wieder die Frage, wie technische und elektronische Medien auf die Wahrnehmung der Menschen und ihre sozialen Verhaltensformen wirken. *Akademie der Künste, Hanseatenweg 10, D-10557 Berlin*

Festivals

Fribourg

Das 17. *Festival international de films de Fribourg* vom 16. bis 23. März wird mit *WARTEN AUF DAS GLÜCK* von Abderrahmane Sissako eröffnet. Sissako wird auch eines der Seminare leiten, in denen Filmemacher wie Fernando Perez, Patricia Plattner oder Shaji N. Karun über ihre Arbeitsweise, ihre Ansichten zu Film und Kultur reden werden. Alle diese Filmemacher haben auch einen Film im Programm. Erstmals gibt es neben dem offiziellen Wettbewerb eine Sektion «Dokumentarfilme im Wettbewerb», in der ein Preis in Höhe von 6000 Franken vergeben wird.

Die Retrospektive gilt der Gattung *Musical* und will zeigen, dass nicht nur Hollywood, sondern auch die Kontinente Afrika, Asien und Lateinamerika über eine beachtliche Tradition der beschwingten musikalischen Filmkomödie verfügen. Die von Martin Girod zusammengestellte Retrospektive wird ab Mitte März auch im Film-podium der Stadt Zürich zu sehen sein.

Festival international de films de Fribourg, rue Nicolas-de-Praroman 2, case postale 550. 1701 Fribourg, www.fiff.ch

Diagonale

Die Werkschau des österreichischen Filmschaffens findet vom 24. bis 30. März zum sechsten Mal in Graz statt.

Die Stadt an der Mur ist dieses Jahr Kulturhauptstadt Europas, was der Diagonale erlaubt, in «Specials» über das ganze Jahr Akzente zu setzen. Das erste Diagonale Special gilt – begleitend zum Festival – dem in Graz geborenen Drehbuchautor Carl Mayer. Zu sehen sein werden von ihm geschriebene Stummfilm-Klassiker wie etwa *DAS CABINETT DES DR. CALIGARI*, *DER LETZTE MANN* oder *SUNRISE*. Daneben erlaubt ein Stadtpaziergang, das Mayersche Universum in Bildern und Tönen auf an markanten Orten in der Innenstadt verteilten Monitoren kennenzulernen. Eine umfassende Publikation wird auf das vom Exil gezeichnete

Leben des Drehbuchautors und auf sein Werk eingehen.

Das Festival begrüsst als besondere Gast *Zelimir Zilnik* und zeigt eine Werkschau des «Rebellen des jugoslawischen Films», die von den frühen expressiven Kurzfilmen über sein radikales Spielfilmdebüt *RANI RADOVIL (FRÜHE WERKE)* von 1969 bis zu den eigensinnigen Dokumentarfilmen wie *TRDNJAVE EVROP (FESTUNG EUROPA)* von 2001 reicht.

Diagonale – Forum österreichischer Film, Büro Graz: Färbergasse 15, A-8010 Graz, www.diagonale.at

Ausserdem

Filmprofessur in Zürich

Die 42jährige Basler Filmwissenschaftlerin *Margrit Tröhler* übernimmt ab 1. März die Nachfolge von Christine Noll Brinckmann als Leiterin des Seminars für Filmwissenschaft an der Universität Zürich. Margrit Tröhler wirkt seit 1993 als Lehrbeauftragte in Zürich und hat sich letztes Jahr mit einer Arbeit über «Plurale Figurenkonstellationen im Spielfilm» habilitiert. Ihr Forschungsinteresse gilt aktuell der Narratologie, der Figurentheorie, dem Filmschaffen im Grenzbereich von Fiktion und Dokumentarfilm sowie der französischen und deutschen Avantgarde der zwanziger Jahre. «Filmbulletin»-Leser kennen Margrit Tröhler von einem Gespräch mit Christian Metz zur Filmsemiologie (2/90) oder einem Essay zu Found Footage (4/92).

«film-dienst» gerettet

Der «film-dienst», der in Gefahr steht, seine Trägerschaft mit der Auflösung des Katholischen Instituts für Medieninformation (KIM) durch den Verband der Diözesen Deutschlands und damit seine wirtschaftliche Basis zu verlieren, kann in einer Mitteilung an die Abonnenten erfreut melden, dass für die Filmzeitschrift ein neues Gesellschaftskonzept gefunden und damit die Zukunft der Zeitschrift gesichert werden konnte.

Auszeichnungen

Schweizer Filmpreis 2003

Zum sechsten Mal wurde im Rahmen der Solothurner Filmtage der Schweizer Filmpreis vergeben. Jurypräsident Daniel Schmid konnte in der

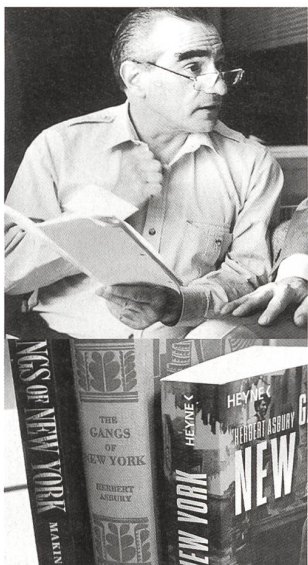


Bela Lugosi und Boris Karloff
 in *THE BLACK CAT*
 Regie: Edgar G. Ulmer

Stanley Baker und Margit Saad
 in *THE CRIMINAL*
 Regie: Joseph Losey

Gösta Ekman und Emil Jannings
 in *FAUST*
 Regie: Friedrich Wilhelm Murnau

Rauchen mit Valie Export



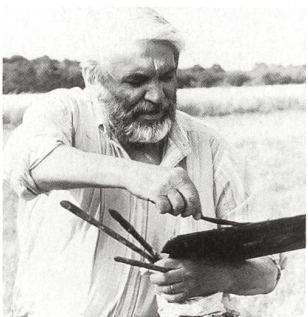
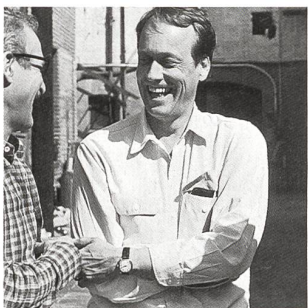
Kategorie Bester Spielfilm Vincent Pluss für *ON DIRAIT LE SUD* einen Check übergeben. Als bester Dokumentarfilm wurde *Erich Langjahrs HIRTENREISE INS DRITTE JAHRtausend* und als bester Kurzfilm *Pierre Monnards SWAPPED* ausgezeichnet. Mit dem Darstellerpreis wurden *Matthias Gnädinger* und *Mona Fueter* geehrt.

Ernst-Lubitsch-Preis

Für *BELLARIA – SO LANGE WIR LEBEN!*, seine Hommage an das legendäre wiener Programmkinos, erhält *Douglas Wolfsperger* den diesjährigen Ernst-Lubitsch-Preis, mit dem jeweils die «beste komödiantische Leistung in einem deutschsprachigen Film» ausgezeichnet wird.

Ehren-Oscar zurückgewiesen

Der siebzigjährige britisch-irische Schauspieler *Peter O'Toole* will den Oscar für sein Lebenswerk, den ihm die Academy of Motion Pictures, Arts and Sciences dieses Jahr überreichen wollte, lieber nicht annehmen, dafür sei er noch zu jung. Er habe – da er noch immer in Filmen mitwirke – noch eine Chance, die «schöne Figur» für diese Arbeit zu gewinnen, und bittet die Academy doch noch zuzuwarten, bis er achtzig sei.



Martin Scorsese

George Roy Hill mit *Paul Newman* beim Dreh zu *THE STING*

Massimo Girotti in *TEOREMA*
Regie: *Pier Paolo Pasolini*

Maurice Pialat bei *VAN GOGH*

chen, Heyne Taschenbuch 13292, 448 S., 15.90 Fr., 8.95 €. ISBN 3-453-186821-6

Für eine weitere Beschäftigung mit dem Film empfiehlt sich auch das üppig bebilderte, durch zahlreiche Interviews angereicherte Filmbuch mit dem kompletten Drehbuch auf Englisch zur Lektüre. Stimmungsvolle Fotos von *Brigitte Lacombe* von «Behind the scenes» oder eine Liste der Filme, die während der Vorbereitung oder dem Dreh zur Inspiration oder zum Erfassen der Zeitstimmung konsultiert wurden, ergänzen den Band.

Martin Scorsese's Gangs of New York – Making the Movie. *Headline Book.* 288 Seiten. ISBN 0-7553-1210-4, £ 16.90

Auch die jüngste Ausgabe des «film-diensts» beschäftigt sich aus Anlass des Starts von *GANGS OF NEW YORK* auf 35 Seiten mit Scorsese. *film-dienst* Nr. 3/2003: «Thema: *Martin Scorsese*». www.film-dienst.de

The Big Sleep

George Roy Hill

20. 12. 1922 – 27. 12. 2002

«In der Gaunerkomödie *THE STING* trafen sich vier Jahre nach *BUTCH CASSIDY AND THE SUNDANCE KID* Hills goldene Hand und die blauen Augen seiner smarten Stars *Paul Newman* und *Robert Redford* gleich nochmals, zum siebenfachen Oscar-Hit, dessen legendärer Ragtime von *Scott Joplin* einem bis heute die Seele leicht macht. Leicht zum Fliegen, jenem Abenteuer, dem der frühere Militärpilot *Hill* frönte und dem er in *THE GREAT WALDO PEPPER* 1975 ein Denkmal setzte.»

Martin Walder in *NZZ* am Sonntag vom 29. Dezember 2002

Conrad L. Hall

21. 6. 1926 – 4. 1. 2003

«Every film that he worked on was something beautiful to the eye, and very imaginative. With *ROAD TO PERDITION* you could virtually take every frame of his work and blow it up and hang it over your fireplace. It was like Rembrandt at work. He was known for incredible genius.»

Richard D. Zanuck - er arbeitete bereits bei *BUTCH CASSIDY AND THE SUNDANCE KID* mit *Hall* und war Produzent von *ROAD TO PERDITION* - zitiert in *Variety* vom 13. 1. 2003

«Dieses Ende in Schönheit, mit einem pathetisch-melancholischen Fres-

ko der Depressionsjahre – Bilder wie von Rembrandt, sagt *Richard Zanuck*, der Produzent – das ist ein wenig ironisch angesichts der aufrichtigen, ganz und gar glanzlosen, nackten Bilder von Amerika, die wir *Conrad Hall* verdanken. *FAT CITY* war jahrelang sein liebstes Stück, und seine Arbeit, für *John Huston*, bestand vor allem darin, die – sowieso nicht übermäßig vielen – Scheinwerfer einen nach dem andern auszuknippen, bis die Bilder vom Vegetieren am Rande der Gesellschaft wirklich zappenduster wurden und den Film zur Legende machten.»

Fritz Göttler in *Süddeutsche Zeitung* vom 6. 1. 2003

Massimo Girotti

18. 5. 1918 – 8. 1. 2003

«Ein Schauspieler von apollinischer Gestalt ist auch *Massimo Girotti*. In seinen hellen Augen wechselt der Ausdruck innerer Zerbrechlichkeit mit dem Ausdruck der Entschlossenheit. Dieser Zwiespalt seiner Persönlichkeit lässt ihn bald eintauchen in Rollen der Verkommenheit, wie er sie in *Viscontis OSSessione* und in *Antonionis CRO-NACA DI UN AMORE* mit menschlicher Vehemenz gestaltet hat, bald zu Rollen der positiven Männlichkeit greifen, wie er sie als Polizeifunktionär in *Germis GIOVENTÙ PERDUTA*, als Priester in *Germis IN NOME DELLA LEGGE*, als Matrose in *De Santis' UN MARITO PER ANNA ZACHÉO*, als Baron *Usoni* in *Viscontis SENSO* verkörpert hat.»

Martin Schlappner in «*Von Rossellini zu Fellini. Das Menschenbild im italienischen Neo-Realismus*», 1958

Maurice Pialat

21. 8. 1925 – 11. 1. 2003

«Bei *Pialat* empfinde ich das Kino als eine Erweiterung des Malens – irgend etwas in seinen Filmen, in ihrer Körperlichkeit und Intuition lässt an den physischen Akt des Malens denken. Zuerst spüre ich da das scharfe Auge des Malers, noch vor der direkten Fühlungsnahe mit den Schauspielern. *Pialat* vermischt den Fluss des menschlichen Handelns und der Zeit zu einem subtilen Gemälde, auf dem Hinter- und Vordergrund zu einer organischen Einheit ineinanderfließen. Die Metapher vom Pinselstrich wird in der Filmkritik gern verwendet, bei *Pialat* aber hat sie eine konkrete Bedeutung.» *Kent Jones* in seinem Essay «*Die Brüche*» zu *Maurice Pialat* in «*Meteor*», 3. April 1996

Veränderung als Leitmotiv Sundance 2003

Schon in den letzten Jahren fragte man sich am Sundance Film Festival, was denn nun noch als Independent Film gelte, da diverse kleinere und grössere Studios wie Miramax, New Line und der emsige Kabel-TV-Sender HBO in Park City ihre Produktionen präsentierten. Heuer wurde es noch seltsamer, denn neben Holly Hunter traten noch viele andere Hollywood-Stars in Erstlingswerken und Billigfilmen auf, so dass die echten unabhängigen Produktionen von den Premieren künstlerisch ambitionierter Studiofilme aus Hollywood kaum noch zu unterscheiden waren.

Das liegt teilweise daran, dass mehr und mehr Stars ihren Agenten beibringen, sie nicht von allen Anfragen aus dem Independent-Sektor abzuschirmen, und nicht nur spass- und interessehalber für ein Butterbrot in Kleinstproduktionen mitwirken, sondern zudem als Produzenten auftreten und diese Filme erst möglich machen. So hat Holly Hunter in *Catherine Hardwicke*s mit dem Regiepreis ausgezeichneten Erstling, einer von der dreizehnjährigen Darstellerin Nikki Reed mitgeschriebenen Pubertätsstudie namens *THIRTEEN*, nicht nur mitgespielt, sondern auch als Produzentin Geld eingeschossen. Kevin Spaceys Trigger Street Productions realisierte *THE UNITED STATES OF LELAND*, eine erstaunlich differenzierte Fabel über die Hintergründe einer scheinbar willkürlichen Gewalttat eines Teenagers. In diesem Zweitling von Autor und Regisseur *Matthew Ryan Hoge* wirken nun Spacey selbst, Don Cheadle, Lena Olin und andere bekannte Namen mit. Und *THE SINGING DETECTIVE*, die Kinofassung von Dennis Potters legendärem TV-Sechsteiler, ist trotz Stars wie Robert Downey jr., Robin Wright Penn und Jeremy Northam keine Hollywood-Kiste, sondern eine kleine Produktion von Mel Gibsons Firma Icon. Unter der Regie von *Keith Gordon* verkörpert Gibson selbst den Psychologen, der den psoriasischen Pulp-Fiction-Schreiber Dan Dark (Downey) auf den rechten Weg bringt, der ihn aus einem Gewirk von Fieberträumen, Fiktion und traumatischen Erinnerungen hinausführen und vom Monster zum Menschen machen wird. Sein eigenes Spezial-Makeup – der Beau ist mit Glatze und Brille entstellt – hat Gibson selber bezahlt.

Veränderung war denn auch eines der Leitmotive des Festivals, meist im Rahmen einer Liebesgeschichte. In *Wayne Kramers* Erstling *THE COOLER*

spielt William H. Macy einen Mann mit so viel Pech, dass er in einem Casino zum "Abkühlen" allzu erfolgreicher Spieler eingesetzt wird. Als er sich in eine Kellnerin verliebt, verliert er seine Gabe, was sein brutaler Chef (Alec Baldwin) nicht dulden will. Eine ähnliche Metamorphose erlebt Jessup, der agoraphobische Titelheld von *Scott Saunders'* *THE TECHNICAL WRITER*, der in einem Keller haust und Computerhandbücher schreibt: Seine Nachbarin Slim (Tatum O'Neal) und deren Mann (William Forsythe) erachten es als Herausforderung, Jessup aus seinem Schneckenloch heraus zu verführen, was gelingt, aber neue Probleme bringt. Dass dergleichen Männerphantasien ihre Schattenseiten haben, zeigt mit aller Deutlichkeit *Neil LaBute*, der nach dem romantischen Fremdstoff «*Possession*» nun sein eigenes satirisches Vier-Personen-Stück «*The Shape of Things*» verfilmt hat: Hier verliebt sich der unförmige und angegammelte junge Adam in die kesse Kunststudentin Evelyn und wird unter ihrem Einfluss schlank, forsch und begehrenswert – wie die Verlobte seines besten Freundes feststellt. Die Motive des weiblichen Pygmalions erweisen sich jedoch als äusserst zwiespältig.

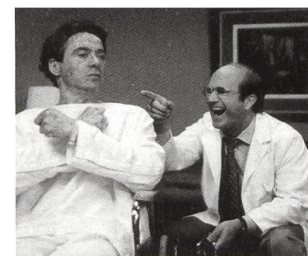
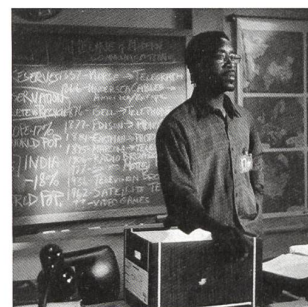
Neben den für Bushs konservative USA unüblichen, für Sundance aber typischen emanzipatorischen Filmen über Minderheiten – von Native Americans über schwarze Sklaven und beschnittene Afrikanerinnen bis hin zu Schwulen, Lesben, Transsexuellen und verfolgten Juden – galt ein Programmschwerpunkt «*Dogme 95*». *Susanne Bier* präsentierte ihren Film *OPEN HEARTS*, der sich streng an die Dogma-Gebote hält, während Dogma-Mitbegründer *Thomas Vinterberg* mit seiner Liebesfabel *IT'S ALL ABOUT LOVE* eine Art Gegenpol vorstellte, indem er in dieser Globalpudding-Produktion so ziemlich alles machte, was Dogma verbietet. An einer Podiumsdiskussion sprachen die Cineasten, unterstützt von Dogma-Kameramann *Anthony Dod Mantle*, ihrem Lehrer *Jörgen Leth* und *Jasper Jargil*, der drei Dokumentarfilme über Dogme 95 gedreht hat, über Sinn und Unsinn des Manifests. Viele, zum Teil angehende Independent-Filmer im Publikum fragten sich, ob Dogme für sie der richtige Weg wäre; *Susanne Bier* gab zu bedenken, dass es bei Dogme nicht nur um eine preiswerte Produktionsform gehe.

Dass Stars sich im Independent-Film vor lauter Kunstbessheit auch

verrennen können, zeigte zum einen *Ernest Dickersons* von *Spike Lee* produziertes TV-Movie «*Good Fences*»: *Danny Glover* und *Whoopi Goldberg* verkörpern ein schwarzes «Onkel Tom»-Paar, das vor lauter Bemühen um gesellschaftlichen Aufstieg den Bezug zur schwarzen Gemeinschaft verliert, was aber so plump und plakativ inszeniert ist, dass es wehtut. Demgegenüber wirkt *Larry Charles'* Politfabel *MASKED AND ANONYMOUS* verquast und präntiös; *Jeff Bridges*, *John Goodman* und *Jessica Lange* sind nur ein paar der unzähligen Stars, die unbedingt mit *Bob Dylan* spielen und Dialoge sprechen wollten, die – trotz anderen offiziellen Autorennamen – von Dylan geschrieben wurden. Dylan selbst verkörpert einen legendären Sänger und Musiker namens *Jack Fate*, der wider Willen an einem verlogenen Benefizkonzert auftritt, in einem vom Bürgerkrieg zerrütteten Amerika, das einer Bananenrepublik ähnlich geworden ist. Da geht *Oliver Stone* mit seiner Zeitkritik doch viel direkter zur Sache: *COMANDANTE* ist das Destillat seines dreitägigen Besuchs bei *Fidel Castro* vor einem Jahr und entdämonisiert den greisen Diktator. Stone assoziiert ihn im Schlusswort sogar mit *George W. Bush*, mit dem impliziten Vorwurf, im Namen von Freiheit und Sicherheit Freiheiten zu beschränken.

Ganz in Stil und Stimmung von *Terry Zwigoffs* *CRUMB* und *GHOST WORLD* kommt der *AMERICAN SPLENDOR* von *Shari Springer Berman* und *Robert Pulcini* daher, ein halb fiktionales Porträt von *Harvey Pekar*, einem Krankenhausarchivar, der in der Freizeit Comix schreibt, die von *Robert Crumb* und anderen Zeichnern illustriert werden. Der Film schneidet hin und her zwischen dramatisierten, mit Cartoon-Elementen versetzten Sequenzen aus Pekars autobiographischen Comix und Interviews mit Pekar selbst und seiner Frau *Joyce Brabner*. Nicht nur wegen Pekars Kampf mit Krebs ist daraus eine anrührende Geschichte über einen Nobody geworden, der überzeugend vorführt, dass «das gewöhnliche Leben eine ziemlich komplexe Sache ist». Dass dieser leise Film heuer den Grand Jury Prize gewonnen hat, weckt die Hoffnung, dass das Sundance Film Festival nicht der Versuchung von Kommerz und Glamour erliegt, sondern sich auf seine Wurzeln zurückbesinnt.

Michel Bodmer



Don Cheadle in *THE UNITED STATES OF LELAND*
Regie: *Matthew Ryan Hoge*

Kevin Spacey und *Matthew Ryan Hoge* beim Dreh zu *THE UNITED STATES OF LELAND*

THE SINGING DETECTIVE
Regie: *Keith Gordon*

Robert Downey jr. und *Mel Gibson* in *THE SINGING DETECTIVE*

Auf dem Berge Ararat

Der linke Ästhet Joseph Losey

1



*Zwei Mäuse waren in einen Eimer Sahne gefallen
Die eine schrie um Hilfe und ertrank
Die andere strampelte in blinder Angst
Und fand sich am anderen Morgen gerettet
Auf einem Klumpen Butter sitzend.*

SECRET CEREMONY

Joseph Losey

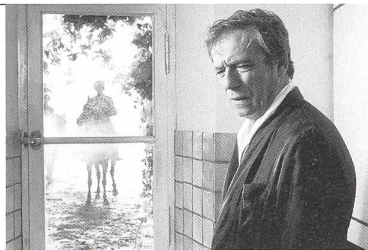


Fast immer geht es um den Schrei nach Hilfe, fast immer um die Angst, unterzugehen. Doch immer ist da jemand, der so lange in der Sintflut strampelt, bis er, unversehens, auf dem Berg Ararat strandet und die Arche verlassen kann. Wer weiss wohin.

Fast immer geht es um die Macht und ihr Spiel. Gelegentlich um politische Macht wie in *L'ASSASSINIO DI TROTSKY* oder futuristische wie in *THE DAMNED* oder, sarkastisch-ironisch, um die der Geheimdienste (*MODESTY BLAISE*). Auch bei Joseph Losey, wie bei Chabrol oder Pialat (oder Shakespeare), konstituiert der Machtkampf die Beziehungen unter einzelnen Men-

schen, in der Ingroup von gesellschaftlichen Kleinorganisationen wie Familie oder Liebesbeziehungen. Da geht es um die Macht von Männern über Frauen (selten), von Frauen über Männer (häufig), von Männern über Männer. Die Liebe tritt bei diesem Mann, der viermal verheiratet war, als Machtverhältnis auf. Wie bei Fassbinder, der manches Melodramatische von ihm hat. Oder richtiger: sie haben es beide von Sirk, freilich ohne dessen Verheissungen. Bei Fassbinder geht das Melo niemals gut aus, bei Losey bleibt sein Ausgang bestenfalls, aber immerhin, offen. Wo Fassbinder an nichts mehr glauben kann, bietet Losey noch einen Rest von Zuversicht, von Überlebenswillen an. Und sei es, dass sich seine Personen, nach allen Beschädigungen, die ihnen widerfahren sind, in ihrer Situation, resignierend oder müde vom Kampf, eingerichtet haben. Wie Tyvian, der als Betrüger entlarvte Bestsellerautor, nicht nach Wales zurückkehrt, sondern als armseliger Fremdenführer in Venedig bleibt, nur damit er noch hin und wieder auf die Frau warten

2



1 Stanley Baker, Jacqueline Sassard und Dirk Bogarde in *ACCIDENT* (1967)

2 Yves Montand in *LES ROUTES DU SUD* (1978)

3 Dirk Bogarde und Jacqueline Sassard in *ACCIDENT*

4 Dirk Bogarde in *KING AND COUNTRY* (1964)

5 Alain Delon in *M. KLEIN* (1976)

6 Hardy Krüger und Micheline Presle in *BLIND DATE* (1958)



3

4



9

darf, die den Schwächling verachtet (EVE). Oder Tony, der aus Afrika heimgekehrte Gentleman, der sich vollkommen in die Herrschaft seines Dieners Barrett fügt, dekadent, neurotisch und zu lebensmüde, als dass er die Kraft aufbringen könnte, irgend etwas an den grotesk verschobenen Verhältnissen zu ändern; oder sich umzubringen (THE SERVANT). Sie leben dahin wie Anna, die promiskuitive Studentin, nach dem Tod ihres Verlobten William (ACCIDENT) irgendwie weiterleben wird, oder die alternde Prostituierte Leonara (SECRET CEREMONY), die am Ende einer scheusslichen Geschichte, in der sie es nicht ertragen kann, dass ihr Haar berührt wird, somnambul auf ihrem Bett sitzt und die Fabel von den beiden Mäusen spricht. Aller Moral ist das Leben selbst, und sei es das nackte Leben. Viel ist das gewiss nicht oder gerade noch ein bisschen mehr als nur nichts. Aber ist das denn gar nichts?

—
Er ist von La Crosse, Wisconsin, nie losgekommen, er hat von La Crosse nie loskommen wollen, erst recht nicht, als McCarthy & Complicen, und auch der Senator Joseph McCarthy kam aus Wisconsin, ihn aus Amerika vertrieben hatten. Dort waren seine Wurzeln, weil dort die wurzellosen Vorväter sich angesiedelt hatten, die aus Europa, aus England sowie Holland oder Deutschland Gestrandeten. Sie hatten auf diesem, auf ihrem Berg Ararat die Stadt gegründet, in der Joseph Losey am 14. Januar 1909 geboren wurde. Dort, wo zu Hause, wie am

schweren Eichentisch von Adam Trask (EAST OF EDEN), jeden Abend die Bibel gelesen wurde, und wo er von Kind an vom Heuschnupfen geplagt war, ging er zur Schule. Er wird sich sein Leben lang an Picknicks, Schwimmen und Pferde, das Daheimsein auf dem Lande, in der Provinz und unter den Honoratioren, genauso erinnern wie an die Ehekräche der Eltern. Er liest viel, schon von zwölf an und bald auch Französisch, mit sechzehn Proust im Original. Das Medizinstudium, selbst gewählt, um nicht Jurist werden zu müssen, bricht er ab, macht den Bachelor, dann in Harvard den Master of Arts, fängt für New York Times, New York Herald Tribune und die Saturday Review of Literature mit dem Schreiben von Kritiken an, über Bücher und übers Theater, und ist mit zweiundzwanzig Direktor eines Theaters in New York. Nicht irgendeines Theaters, sondern einer linken Bühne, eines Arbeitertheaters, das sich dem New Deal verpflichtet fühlt. Zu dieser Zeit etwa, Anfang der dreissiger Jahre, nimmt Losey Verbindungen auf zur Kommunistischen Partei. Über Finnland und Schweden reist er nach Moskau, lernt Erwin Piscator und dessen Theater kennen, freundet sich mit Bert Brecht an. Dessen zusammen mit Brecht ins Englische übertragenen «Galileo Galilei» wird er, es ist die erste amerikanische Inszenierung des Stücks, 1947 mit Charles Laughton im Corenet Theatre von Los Angeles aufführen, ans New Yorker Maxine Elliott Theatre bringen – und 1970 mit Topol verfilmen.

HOMMAGE FILMBULLETIN 1.03



„Ich bin interessiert und bestehe auf der ästhetischen Forderung: grösser als das Leben. Ich bin überhaupt nicht am Naturalismus interessiert. Ich bin nicht an der Reproduktion von Wirklichkeit interessiert, aber sehr wohl an ihrer Rekonstruktion, das heisst: bestimmte essentielle Elemente aus ihr zu nehmen und sie in eine eigene Beziehung zu setzen.“

6



5



1



2



3

1 Glenda Jackson und Helmut Berger in *THE ROMANTIC ENGLISH WOMAN* (1975)

2 Stanley Baker in *THE CRIMINAL* (1960)

3 *THE CRIMINAL*

4 Margit Saad und Stanley Baker in *THE CRIMINAL*

5 Jeanne Moreau in *EVE* (1962)

6 James Fox in *THE SERVANT* (1963)

7 Jeanne Moreau und Stanley Baker in *EVE*

8 Dirk Bogarde und James Fox in *THE SERVANT*

9 Sarah Miles und Dirk Bogarde in *THE SERVANT*

Dem Kino galt keineswegs von Anfang an sein Interesse, weil das Kino nicht dem Milieu seiner (gross-) bürgerlichen Herkunft entsprach. Film ist ihm zuerst, wie Piscator, Hilfsmedium des Theaters. Daran können auch die kurzen Dokumentar- und Lehrfilme nichts ändern, die er in den dreissiger Jahren für die Rockefeller Foundation betreut und von denen er selbst etwa sechzig gemacht haben soll. Erst eine persönliche Begegnung mit Louis B. Mayer bringt ihm, da arbeitet er schon für das Radio, einen Vertrag mit MGM ein. Doch ähnlich wie George Roy Hill und Stanley Kramer oder sein Jahrgangsgenosse Elia Kazan musste er erst Krieg und Kriegsdienst hinter sich bringen, ehe er seinen ersten Film, den ersten langen, drehen konnte.

THE BOY WITH GREEN HAIR (1948) macht sofort deutlich, dass der jetzt knapp dreissigjährige Losey im Kino nichts anderes will als auf dem Theater. Die Science Fiction Story dient ihm mit der Geschichte eines Kriegswaisen zum Pamphlet gegen Rassenhass, Krieg und Gleichgültigkeit. Ähnliche Themen verfolgen seine vier anderen amerikanischen Filme, die in Europa allenfalls kurz gezeigt wurden und so gut wie unbekannt geblieben sind: *THE LAWLESS*, *THE PROWLER*, *M* (ein Fritz-Lang-Remake) und *THE BIG NIGHT*. Zu *THE PROWLER* hatte Dalton Trumbo das Drehbuch verfasst – ausgerechnet. Denn auch Trumbo wird zu den Opfern der Kommunistenhatz gehören und lange Jahre mit Berufsverbot belegt sein, während sich der Ur-Amerikaner Joseph Losey

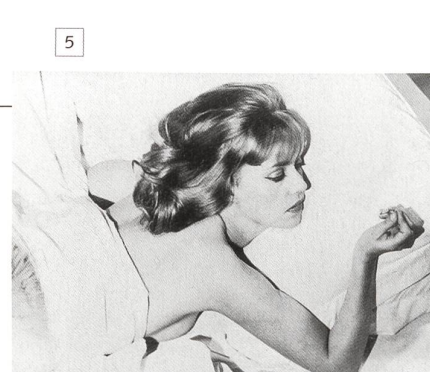
einen neuen Berg Ararat sucht und ihn in Europa findet, wo er zuerst unter Pseudonym arbeitet (Andrea Forzano, Victor Hanbury, Joseph Walton), in Italien, später in England und schliesslich in Paris.

—
Während Kubrick, freiwillig aus Amerika fortgegangen, oder Chaplin, durchaus unfreiwillig emigriert, auch in Europa amerikanische Filmemacher blieben, wurde der Vertriebene aus La Crosse ein europäischer. In Europa sind seine wichtigsten Filme entstanden. In *THE SLEEPING TIGER*, dem ersten in England gedrehten Film, spielt Dirk Bogarde schon die Rolle, die er in *THE SERVANT* vollenden kann. Er ist der destruktive Typ, für den alle zwischenmenschlichen Beziehungen auf Machtproben hinauslaufen, ein geradezu unfasslich und damit für seine Umgebung nahezu unangreifbarer Tyrann, wie der Autoindustrielle Stanford in *TIME WITHOUT PITY*, wie die Zigeunerin Belle in *THE GYPSY AND THE GENTLEMAN*, eine von Melina Mercouri wenig überzeugend gespielte quasi noch nicht ganz fertige Männervernichter, die nach Micheline Presle in *BLIND DATE* erst von Jeanne Moreau (*EVE*) zur Vollendung geführt wird. Und wäre *EVE* von den Produzenten nicht ähnlich gefühl- und hemmungslos zerstört worden wie die Filme von Stroheim, es wäre wahrscheinlich Loseys absoluter Film. Noch die Ruine steht mächtig gegen den Horizont und den Hügel, auf dem die Lettern HOLLYWOOD prangen.

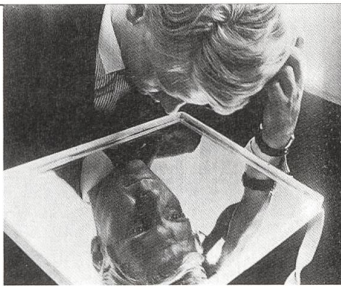
"Filme können unsere Existenz illustrieren. Sie können stören und verstören oder Menschen dazu bewegen, über sich selbst und einige Probleme nachzudenken. Sie können aber keine Antworten geben."



4



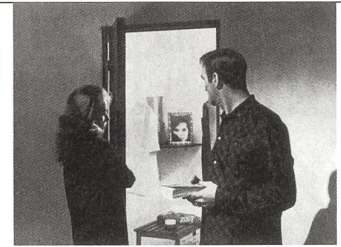
5



6

Liebesbeziehungen sind Rechenaufgaben und Rechnungen, die irgend jemand aufgemacht hat, um daraus seinen Vorteil zu ziehen. Doch es kann immer eine Rechnung mit einer Unbekannten sein, mit der Liebe, von der Lady Fenton (*BLIND DATE*) am Schluss sagt, sie sei der Fehler in ihrer Rechnung gewesen. Ähnlich sind Loseys stringentesten Filme wie Schachspiele organisiert und mathematisch exakt kalkuliert, und wenn in ihnen ein Fehler unterläuft, kann es ebenso nur die Liebe gewesen sein. Wie bei dem Strafgefangenen Johnny Bannion (*THE CRIMINAL*), dem nicht gerade zimperlichen Herrscher im Knast, der teuer und am Ende mit dem Leben für den von Frank Saffron organisierten Ausbruch bezahlen muss. Und das nur aus Liebe zu seiner neuen Freundin Suzanne. Bannion ist einer jener eher seltenen Losey-Menschen, die sich nicht in ihrer Situation einzurichten verstehen; er strampelt zwar, aber er wacht nicht auf einem Butterberg auf.

THE CRIMINAL zeigt nicht nur den charakteristischen dialektischen Konflikt der Losey-Filme, er gehört auch in seiner physischen Präsenz zu jenen, in denen das Visuelle den Ton angibt. Die geometrisch-mathematisch exakte Ordnung einer virtuellen Leere, der die Architektur von Gefängnissen folgt, findet sich wieder im Design von Bannions Wohnung, und Leere ist die Architektur der winterlich kahlen Landschaft, in die sich weder Zukunft noch Hoffnung bauen lässt. Der Film, der sich dem optisch und dramatisch Spektakulären so sehr verwei-



7

11

gert, dass er, zum Verdross von Produzent und Verleiher, von einem Überfall auf die Kasse einer Pferderennbar nur zeigt, wie die Gang das Gebäude betritt und wieder herauskommt, ist vom Notwendigen diktiert. Er ist so dicht wie kaum ein anderer an der Auffassung des Marx-Kenners Losey, dass das Sein das Bewusstsein bestimmt. Das Sein, das heisst das Dekor, in dem sich Leben ereignet, wie sich Film im Dekor realisiert.

Immer wieder kann man das im Werk dieses linken Ästheten beobachten, wenn etwa Venedig, seine Palazzi, palastartigen Hotels und Kanäle das mentale Klima und die Gier von *EVE* prägen oder Baden-Baden und Brenners Parkhotel hier und ein ur-englischer Landsitz dort – und hier wie dort mit einer Unzahl von Spiegeln – das erotische Fluidum der *ROMANTIC ENGLISH WOMAN*. Wie das von aussen so bescheidene, aber luxuriös ausgestattete Londoner Reihenhaus von Gentleman Tony die unausweichliche Klaustrophobie von Film und Charakter artikuliert, ähnlich wie, weniger freiwillig, die etwas lichtlose Pariser Wohnung des jüdischen Kunstliebhabers Robert Klein (*M. KLEIN*) oder die zur Festung ausgebaut mexikanische Villa Trotzky's, so funktioniert auch die überladen und betont stillos ausgestattete Villa der masslos reichen und ebenso geld- wie lebensgierigen Flora Goforth auf ihrer mediterranen Isola (*BOOM!*). Das war in diesem weithin verkannten, nahezu hysterisch, ja marktschreierisch inszenierten Film, und das gar nicht nebenbei, für den Menschenforscher Losey die Gelegen-



8



9



1 Mia Farrow und Elizabeth Taylor in *SECRET CEREMONY* (1968)

2 Joseph Losey bei den Dreharbeiten zu *SECRET CEREMONY*

3 Joseph Losey bei den Dreharbeiten zu *DON GIOVANNI*

4 Jacqueline Sassard in *ACCIDENT* (1967)

5 *ACCIDENT*

6 Dirk Bogarde und Jacqueline Sassard in *ACCIDENT*

7 *DON GIOVANNI* (1979)

8 Dominic Guard, Margaret Leighton und Julie Christie in *THE GO-BETWEEN* (1970)

heit, den Exhibitionismus des Paares Taylor-Burton endlich einmal über die Schlagzeilen hinaus produktiv zu machen.

Die ihm liebsten Darsteller waren sie, trotz Taylors krankhaft ordinärer Präsenz neben der verhuschten von Mia Farrow in *SECRET CEREMONY*, kaum. Sondern unter den Frauen Jeanne Moreau (*EVE*) und die völlig konträr instrumentierte Jacqueline Sassard, scheinbar leicht formbar als Darstellerin und leicht verführbar in ihrer Rolle als die Studentin Anna in *ACCIDENT*. In diesem Film, der geradezu herzlos über die Leiche dieses Autounfalls hinweggeht, konnte er endlich seine beiden liebsten männlichen Darsteller zusammenbringen: Stanley Baker und Dirk Bogarde, den Virilen, der so schwach ist, und den Intriganten, der seine physische Insuffizienz durch Raffinement wettzumachen versteht: Sieger kann eigentlich immer nur er sein, und so wird er unter den in wissenschaftlicher Reputation und mehr noch in der Öffentlichkeitswirksamkeit ebenso wie in ihren Liebesaffären konkurrierenden Professoren Charley (Baker) und Stephen (Bogarde) auch der letzte sein, der mit Anna schläft.

Sie verlässt nicht nur zwei Gelegenheitsliebhaber, sondern ein doppeltes Dekor, das die Charaktere – die keinerlei Anstrengungen unternehmen gegen das Sein – prägt und ihre Chemie vergiftet. Es ist die äussere wie die das Gesellschaftliche bestimmende, die psychische Architektur der Universität (Oxford) mit ihren nahezu

mafiotisch organisierten Colleges und Clubs, die ihre Aufgabe nicht zuletzt in der Ausgrenzung derer sehen, die nicht dazugehören, eine tiefe Lebensangst, über die auch lichtdurchflutete Sporthallen und grosszügige Parks nicht hinwegtäuschen können, und es ist das Professorenhaus mit dem kleinen, wenig gepflegten Vorgarten und mit den von wer weiss wie vielen Jahren und Tabakqualm dunkel gewordenen Holzgetäfel und Plafonds. Hier, in diesen erstarrten Formationen, soll sich Leben ereignen? Rosalind, Stephens Frau, fährt jedenfalls fort, fort zu ihrer Mutter, um ihr drittes Kind zu gebären.

ACCIDENT ist als grosse Rückblende erzählt, die nach dem Autounfall beginnt, bei dem William ums Leben kommt. Als Erzählung in der Rückblende konzipiert war, der Romanvorlage von Leslie Poles Hartley folgend, auch *THE GO-BETWEEN*. Doch dann blieb das Projekt, blieb das Drehbuch von Harold Pinter viele Jahre lang unrealisiert. Zuerst waren die Rechte blockiert, dann liess sich die Finanzierung nicht sichern. Die Wartezeit selbst scheint in den Film eingegangen zu sein, nicht nur in der ständig verbesserten, am Ende makellosen, dem Akademismus gefährlich nahen Perfektion von Handlung, Dekor, Farbgebung, Kameraführung, sondern als das Phänomen Zeit schlechthin. Immer auf neue Erzählweisen bedacht, präsentiert sich Losey in *THE GO-BETWEEN*, der Geschichte einer verbotenen Liebe (zwischen der Landadeligen Marian und dem Farmer Ted Burgess – Lady Chatterley und ihr Wildhüter, wenn

man so will) sowie der Botengängerei Leo Colstons, des kleinen, etwa dreizehnjährigen bürgerlichen Feriengastes auf Brandham Hall in Norfolk, als Souverän über Vergänglichkeit und Erinnerung, Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft. Zunächst unendlich irritierend, sind in den linearen und scheinbar bruchlos arrangierten Handlungsverlauf Bilder eingeschnitten, die aus einem anderen Film zu stammen scheinen: ein alter Mann im Regen vor einem Landhaus, dann in einem Taxi, dann vor dem Bahnhof von Norwich. Das sind Ankündigungen oder Reste eines zweiten Films im ersten, als *flash forwards* organisierte Rückblenden vom Ende der sechziger Jahre auf Ereignisse von 1911. Ein alter Mann erinnert sich und erzählt, der alte Mann Leo Colston: so einfach liesse sich das lesen. Lässt sich aber nicht. Weil die Zeiten sich überlagern und durchkreuzen, weil sie sich gegenseitig aufheben in einem Film, der mehr als eine Liebesaffäre die Zeit selbst zum Thema hat, die konkrete Zeit dieses Jahrhunderts, in dem sich, am Vorabend eines Weltkriegs, die Klassengegensätze zu einem tödlichen Widerspruch schürzen, und die Zeit als Organisationsform des Lebens, als die Komplimentärfarbe des Raums, der Architektur.

THE GO-BETWEEN ist Loseys *RÈGLE DU JEU*, Jean Renoirs Film von 1939, am Vorabend eines weiteren mörderischen Krieges, in dem ebenfalls ein Klassenfremder, Renoir selbst als Octave, den Zwischenträger in einer gesellschaftlich nicht zu duldenen, wenn auch niemals

vollzogenen Liebesgeschichte macht, und der ebenso wie *THE GO-BETWEEN* mit dem Tod des unzulässigen Liebhabers zuende geht. Doch über Renoir hinaus mischt Losey ein ganzes Säkulum auf und konfrontiert es mit seiner grössten Zerstörung, die gleichzeitig seine grösste Utopie ist: dass es der Zeit selbst, dass es der Vergänglichkeit, des Sterbens, des Todes Herr werden könnte. Niemand anderer als dieser Regisseur wäre berufen gewesen, sich, in der Vollendung seiner Filmsprache, *A la recherche du temps perdu* zu begeben, auf die Gewinnung der verlorenen Zeit. Aber dem Projekt, Proust, die Lektüre des Sechzehnjährigen, die Sprache des Kinos zu verleihen, blieb die Erfüllung versagt.

Es gibt eine Fotografie von ihm, da hält er die rechte Hand vor die Stirn, um die Augen vor allzu grellem Licht zu schützen. Der Blick aus den Augenwinkeln ist skeptisch in die Ferne gerichtet. Es ist die Geste, es ist der Blick Buster Keatons, des Cowboys aus *GO WEST*, des Lokomotivführers des *GENERAL*, der Blick des amerikanischen Pioniers, der den Horizont, das Gelände der Zukunft erforscht. Vielleicht hat Joseph Losey dort seinen Berg Ararat erblickt.

Peter W. Jansen



„Bei jedem Film, bei fast jedem, habe ich einen visuellen Künstler in meiner Vorstellung, zum Beispiel Seurat im Fall von *ACCIDENT*. Es ist immer ein Maler da, dessen Werke ich meinem Kameramann und dem Designer verbeuge und an dem ich mich optisch orientiere: für die Farben, die Komposition, die allgemeine Atmosphäre.“



Grausamkeit als Urprinzip des Fortschritts

GANGS OF NEW YORK von Martin Scorsese



1

2

Die vereinigten irischen Gangs erwarten die Gangs der Nativisten zur Schlacht auf dem Paradise Square, ein furchtbares Gemetzel, wie man nach einem zweieinhalbstündigen Taumel von Gewalt und Grausamkeit befürchten muss – als plötzlich ein wild gewordener Elefant über den Platz rennt. Ein bizarrer Moment, absurd komisch in seiner Surrealität, aber mit gezielter Absicht inszeniert – eine von vielen unscheinbaren Schlüsselszenen für GANGS OF NEW YORK, wie sich zeigen wird.

Fünfzehn Jahre zuvor, 1844, New York City, Manhattan, Five Points, The Old Brewery: In den Katakomben der Mietskaserne schneidet sich Vallon bei der Rasur und drückt darauf seinem kleinen Sohn Amsterdam das Rasiermesser in die Hand. Als dieser die Klinge säubern will, sagt Vallon ruhig, aber bestimmt: «Nein, Sohn, nie! Das Blut bleibt auf der Klinge. Eines Tages wirst du das verstehen.» Danach macht er sich mit dem Sohn an der rechten und einem keltischen Totschläger-Kreuz in der linken Hand auf den verschlungen-düsteren Weg durch

das Gebäude, von einer wachsenden Meute kampfbereiter Männer und Frauen begleitet.

Im Moment, wo das Tor nach draussen geöffnet wird, überflutet blendendes Licht die Leinwand – es ist Winter und der Paradise Square liegt vor ihnen, von frischem, weissem Schnee bedeckt. Eine Stunde später wird der Platz blutrot gefärbt, von Leichen und Verletzten übersät sein, und Vallon wird, von seinem Erzfeind Bill the Butcher niedergestreckt, seinen letzten Atemzug tun. In diesem Moment wird Amsterdam seine Lebensaufgabe kennen: Rache nehmen.

Die Exposition von GANGS OF NEW YORK ist atemberaubend, derart dicht gefügt, dass kein Schnauffer dazwischenpasst. Kameraführung, Lichtgestaltung, Dekor, Schnitt und Musik verschmelzen unauflösbar, und wenn sich die Kamera in einer langsamen, sensationell geschmeidigen Einstellung von der Leiche Vallons in die Vogelperspektive hochschwingt, mag man nicht glauben, dass sich der Film jetzt noch selbst übertreffen könnte.

3



4



Schwarzen, Soldaten und Polizisten, die der Mob in seine Gewalt gebracht hatte, wurde mit Schlachtermessern das Fleisch vom Leib geschnitten, Zunge und Augen wurden ihnen herausgerissen, und schliesslich wurden die Opfer mit Öl übergossen, an Bäumen aufgehängt und mit Fackeln angezündet.

1 Five Points um 1829

2 Hängen und Brennen eines Negers auf der Carson Street während der «Draft Riots»

3 Cameron Diaz als Jenny Everdeane

4 Leonardo DiCaprio als Amsterdam Vallon mit den «Dead Rabbits»

Dickens trifft Scorsese

Nach einem Zeitsprung von fünfzehn Jahren kehrt Amsterdam, eben aus der Erziehungsanstalt entlassen, unerkant nach Five Points zurück, natürlich auf der Suche nach einer Gelegenheit, Bill the Butcher niederzustrecken. Aber das Rachegeschäft wird zur Geduldssprobe. Um an den Butcher heran zu kommen, schliesst sich Amsterdam dessen Bande an, wird gar zur rechten Hand des Metzgers. Immer mehr gerät er damit in den Sog einer ebenso finsternen wie faszinierenden Welt, einer Welt voll absonderlicher Gestalten, schockierender Rituale und lockender Abgründe, einem Schmelztiegel von Dickens und Scorsese.

In seiner Schilderung der Welt von Five Points entfesselt Scorsese eine Akribie, die gleichzeitig meisterhaft und verwirrend ist: Alkohol wird mit erbeuteten Menschenohren bezahlt, Passanten werden ganz selbstverständlich auf offener Strasse niedergestochen, Feuerwehrleute verprügeln sich gegenseitig, anstatt Feuer zu

löschen, Polizisten werden gekreuzigt, und Priester segnen das gegenseitige Abschlachten. Scorsese ist ein brillanter Reiseführer, aber auch ein anstrengender – und didaktische Handreichung ein Schimpfwort. Scorsese erklärt nicht, gewährt keine Verschnaufpausen, ist kurz angebunden. Erhaschen dürfen wir den Augenblick, verweilen nie. Selten zuvor war im Kino ein derart opulenter und gleichzeitig derart schmutziger Film zu sehen.

Wer die Vorlage von Herbert Asbury nicht kennt, droht bald einmal im Gewusel von über hundert Sprechrollen verloren zu gehen. *GANGS OF NEW YORK* ist trotz seinen 166 Minuten Lauflänge ein knapper Film geworden, ein atemloser Totentanz in Satan's Circus.

Noch bizarrer als alle anderen Gestalten in Five Points ist Bill the Butcher: schmierig-fettiges Haar, Glasauge, Kautabak im Mund, eine bedächtige Sprache voll biblischer Anspielungen, stets mit dem Messer zur Hand, Menschen quälend und aus purer Lust tötend. Eine Karikatur und für alle, die da dürsten nach psycho-



1



2



3



1



4

logischer Plausibilität, ein Alptraum – und doch mit Hintersinn genau so und nicht anders dargestellt. Das Karikaturistische, Melodramatische und Opernhafte hat System – so wie es bei Dickens System hatte. Bill the Butcher ist die Personifizierung der Five Points, er ist die Charakter gewordene Legende. «Mulberry Street und Worth, Cross und Orange und Little Water: Das sind die Five Points. Jeder dieser Punkte ist ein Finger. Wenn ich meine Hand balle, wird daraus eine Faust.»

Wer das nicht versteht, wird in der Leistung von Daniel Day-Lewis keine Parforce-Leistung sehen, sondern ihm vorwerfen, er übertreibe es – aber das musste sich schon Alec Guinness nach seinem denkwürdigen Auftritt als Fagin in OLIVER TWIST anhören.

Was tun – mit einer Frau?

Wer sich in diesem vielschichtigen Vexierbild von den beiden Hauptfiguren Orientierungshilfen erwartet, wird enttäuscht. Richtet man sich zunächst noch auf Amsterdam als positiven Gegenpol zu Bill the Butcher ein, muss man bald ernüchtert zur Kenntnis nehmen, dass er lediglich die nächste Gangster-Generation verkörpert und letztlich genauso wie Bill the Butcher ein Relikt ist.

Leonardo DiCaprio stellt sich genau in diese Nahtstelle zwischen enthusiastischer Jugendlichkeit und ernüchternder Lebenserfahrung, er fügt sich damit perfekt ins Konzept ein und widersteht jeder Versuchung,

Day-Lewis Paroli bieten zu wollen. DiCaprio kann sich das leisten, weil er neben seiner unbestrittenen Leinwandpräsenz über jene subtilen schauspielerischen Mittel verfügt, die ihm kaum jemand zugetraut hätte.

Jener Erzählstrang, der ganz offensichtlich dazu da ist, Identifikationsmöglichkeiten zu bieten, ist leider das schwächste Element des Films: Die Liebesgeschichte zwischen Amsterdam und der Taschendiebin Jenny bleibt ein Fremdkörper, das Feuerwerk zwischen DiCaprio und Cameron Diaz zündet nicht, von Leidenschaft keine Spur, und würde Jenny am Ende tatsächlich alleine gen Kalifornien segeln – es könnte uns egal sein.

Einmal mehr wird deutlich, dass Scorsese mit Liebesgeschichten zwischen Mann und Frau wenig anfangen weiss – mit der einen gewichtigen Ausnahme von THE AGE OF INNOCENCE, die allerdings nur die Regel bestätigt, weil auch dort in erster Linie Emotionen unterdrückt und Leidenschaften abgetötet werden – im Verhindern einer Liebesbeziehung erwies sich Scorseses Schwäche als Stärke.

Jene Beziehungen, die Scorsese interessieren und die er wie kaum ein anderer zu inszenieren vermag, spielen sich zwischen Männern ab. Zwischen Daniel Day-Lewis und Leonardo DiCaprio stimmt die Chemie, und zwischen ihnen entsteht die einzige funktionierende Liebesszene: Bill the Butcher sitzt nach durchwachter Nacht wie ein treu sorgender Vater am Bett des erwachenden Amsterdam. Er erklärt ihn rührend unbeholfen

5



3

Schätzungen zufolge gab es 1855 in der Metropole mindestens 30'000 Männer, die einem der Gangsterbosse und damit indirekt auch den führenden Tammany-Hall- oder Native-Americans-Politikern unterstanden. Beide Parteien waren darauf aus, öffentliche Mittel zu veruntreuen, und sorgten so dafür, dass es im politischen Kessel ständig brodelte.

1 Daniel Day-Lewis als Bill the Butcher mit den «Native Americans»

2 Leonardo DiCaprio als Amsterdam Vallon und Cameron Diaz als Jenny Everdeane

3 Cameron Diaz als Jenny Everdeane

4 Leonardo DiCaprio als Amsterdam Vallon

5 Liam Neeson als Priest Vallon

zu seinem Ziehsohn und zwingt Amsterdam damit, einen Vatermord zu begehen. Die ganze Zeit liegt Jenny bezeichnenderweise unbeachtet daneben.

Zu früh dran

Während Bill für Amsterdam zum Vaterersatz wird und Amsterdam immer tiefer dem Ehrenkodex des Schlächters verfällt, auch weil es derjenige des eigenen Vaters ist, werden Parallelen zu *GOODFELLAS* immer offensichtlicher. Auf die wesentlichste – und vielleicht alles entscheidende – Differenz hat Scorsese selbst jedoch keinen Einfluss. Während *GOODFELLAS* auf die Rezeption populärer Mafiafilme bauen konnte, fehlt dieser Hintergrund hier vollständig. Das ist die schwerste Last überhaupt, an der *GANGS OF NEW YORK* zu tragen hat. In *GOODFELLAS* konnte Scorsese populäre Klischees unterminieren, weil diese in unseren Köpfen allgegenwärtig waren, für die Epoche, in der *GANGS OF NEW YORK* spielt, herrscht dagegen bei den meisten gähnende Leere, da gibt es keine pittoreske, romantische oder nostalgische Bilder zu zerstören. Mit anderen Worten: Scorsese ist mit seinem Film zu früh, erzählt seine Version der Geschichte als erster, noch bevor wir die populäre Fassung verinnerlichen konnten. Damit wirkt vieles unglaublich oder zumindest unverständlich – weil es gar keinen Mythos gibt, den Scorsese zu Fall bringen könnte.

GANGS OF NEW YORK will dennoch nichts weniger als Scorseses *BIRTH OF A NATION* sein. Nicht zufällig steht deshalb auf dem Filmplakat «America was born in the Street». Scorseses Ansprüche zeigen sich nirgends so deutlich wie in den beiden Schlachten, welche Anfang und Ende des Films markieren. Während die erste mit zwingender innerer Logik inszeniert ist, die keine Gedanken über Sinn und Unsinn dieses Gemetzels zulässt, wird die zweite Schlacht zum Anachronismus. Spätestens wenn ein Elefant durchs Bild trabt, wird die Absurdität dieses Bandenkriegs offensichtlich. Noch bevor sich Iren und Nativisten aufeinander stürzen können, werden sie durch Kanonenschüsse der amerikanischen Marine niedergestreckt. Durch nebellichten Sandstaub taumeln Bill the Butcher und Amsterdam hilflos auf der Suche nach ihrem Gegner. Die Dead Rabbits, die Forty Thieves, die Chichesters, die American Guards, die Atlantic Guards, die Native Americans, und wie sie alle heißen – die Gangs von New York haben ausgedient, weil ihre Stadt Teil einer Nation geworden ist. Der Amerikaner ist jetzt ein Yankee und trägt die gleichmacherische blaue Uniform der Nordstaaten.

Zugegeben, all diese vielfältigen Motive deutet Scorsese nur an, zeigt sie fast beiläufig, lässt uns immer wieder im Glauben, einer opernhafte Liebes- und Rachegeschichte zu folgen. *GANGS OF NEW YORK* wird sich deshalb in einer ersten «Lesung» kaum jemandem erschliessen. Man kann diese Zumutung natürlich als Mangel oder zumindest Naivität kritisieren. Aber je



1



2



3

Manche Schlachten tobten ohne Unterbrechung zwei oder drei Tage lang. Die Gangster blockierten die Strassen in ihrem Revier mit Barrikaden aus Karren und Pflastersteinen, lieferten sich Feuergefechte mit Musketen und Pistolen oder gingen im Nahkampf mit Messern, Steinbrocken, Knüppeln, Zähnen und Fäusten aufeinander los.

intensiver man sich mit dem Stoff, den Scorsese hier verarbeitet, auseinandersetzt, desto zwingender wirkt gerade die Verdichtung, die Scorsese gelungen ist – bis man glücklich ist, dass er nicht zur vierstündigen Geschichtslektion ausholt. Mag sein, dass er sich mit *GANGS OF NEW YORK* genauso wie mit *THE LAST TEMPTATION OF CHRIST* zuviel aufgebürdet hat und sich zu unverstellt und zu nahe an sein ureigenes Thema gewagt hat. Aber selbst sein Scheitern wäre grandios und allemal faszinierender als tausendfach gelungener Durchschnitt. So oder so wird *GANGS OF NEW YORK* wie der Jesusfilm ein Schlüsselwerk in Scorseses Œuvre werden, ein Film, der mit den Jahren eher an Gewicht gewinnen als verlieren wird. Das verdankt er unter anderem auch der überwältigenden Ausstattung durch Dante Ferretti und den phantastischen Kostümen von Sandy Powell. Wesentlichen Anteil hat natürlich auch die fast schon unauffällig perfekte Kameraarbeit durch Michael Ballhaus, wobei dieser diesmal als Lichtgestalter besonders brilliert – derart satte und doch differenzierte Nachtbilder sind im Kino eine Sternstunde. Einzig die Musik von Howard Shore fügt sich nicht immer nahtlos ein – nicht schlecht, aber auch nicht so perfekt im Timing wie man das gerade bei Scorsese gewohnt ist.

Vom Guten des Schlechten

Aus dem Durchschnitt ragt Scorsese auch heraus, weil er sich in einem 105 Millionen Dollar schweren Kostümdrama den ungeheuren Affront erlaubt, Grausamkeit als eines der Urprinzipien des Fortschritts darzustellen. Die Gewalt in den Five Points mag noch so widerlich und unmenschlich sein, sie ist in diesem nahezu rechtsfreien, archaischen Raum neben der Religion das einzig Ordnungsstiftende. Scorsese lässt keinen Zweifel aufkommen: Krieg ist kein schickes High-Tech-Spielzeug, kein romantisches Abenteuer und auch kein pittoreskes Schaukämpfen. Aber ob uns das nun passt oder nicht: Bill the Butcher und Amsterdam Vallon sind genauso Pioniere Amerikas wie Abraham Lincoln und Benjamin Franklin. Ganz bewusst bewertet Scorsese Gewalt weder moralisch, noch versucht er sie psychologisch zu erklären und damit zu banalisieren – sie ist da, noch bevor die Menschen da sind. Dass auf dem Boden von Krieg und Grausamkeit etwas Grossartiges entstehen kann, weisen wir gerne weit von uns und interpretieren die letzten Bilder des Films, wo im Zeitraffer das moderne New York wächst, deshalb vorschnell als zynisch. Und verschliessen gerade damit die Augen vor dem Schlüssel zum Film, denn nüchtern betrachtet gilt nicht nur der Grundsatz, dass es mit der guten Absicht schlecht rauskommen kann, sondern auch sein Gegenteil. Die Vitalität in den Five Points hat mit dazu beigetragen, das moderne New York aufzubauen. All das, was wir als Errungenschaften der Moderne rühmen, ist



1 Daniel Day-Lewis
als Bill the Butcher

2 Cameron Diaz
als Jenny Everdeane
und Leonardo DiCaprio
als Amsterdam Vallon

3 Aufständische
auf der Second Avenue

4 Leonardo DiCaprio
und Martin Scorsese
in einer Szenenprobe

nicht nur in hehren Idealen verankert, sondern auch in den niederen Begierden – Rassismus, Grausamkeit und Raffgier gehören auch zu unseren Wurzeln, sind Teil unserer Identität. Scorsese erwischt uns sogar dabei, das Verschwinden der Five Points zu bedauern, obwohl wir es doch bejubeln sollten.

Amsterdam wird zum – zugegeben jugendlichen – Mose der nach New York strömenden Iren. Er selbst ist zwar schicksalhaft und untrennbar mit einer alten Welt verbunden und nicht fähig, an einer neuen mitzubauen. Aber er kann sein Volk bis zum Übergang führen. Am Schluss stehen Amsterdam und Jenny bei den Gräbern von Bill the Butcher und Vallon, jenseits des Flusses, und blicken nach Manhattan. Amsterdams letzte Worte erklären nochmals, weshalb Scorsese diesen Film machen musste: «Egal wie viel Blut vergossen wird, um die Stadt wieder aufzubauen und für alle Zeiten immer neu und weiter aufzubauen – es wird wieder so sein, als sei niemand von uns je dort gewesen.»

Thomas Binotto



4

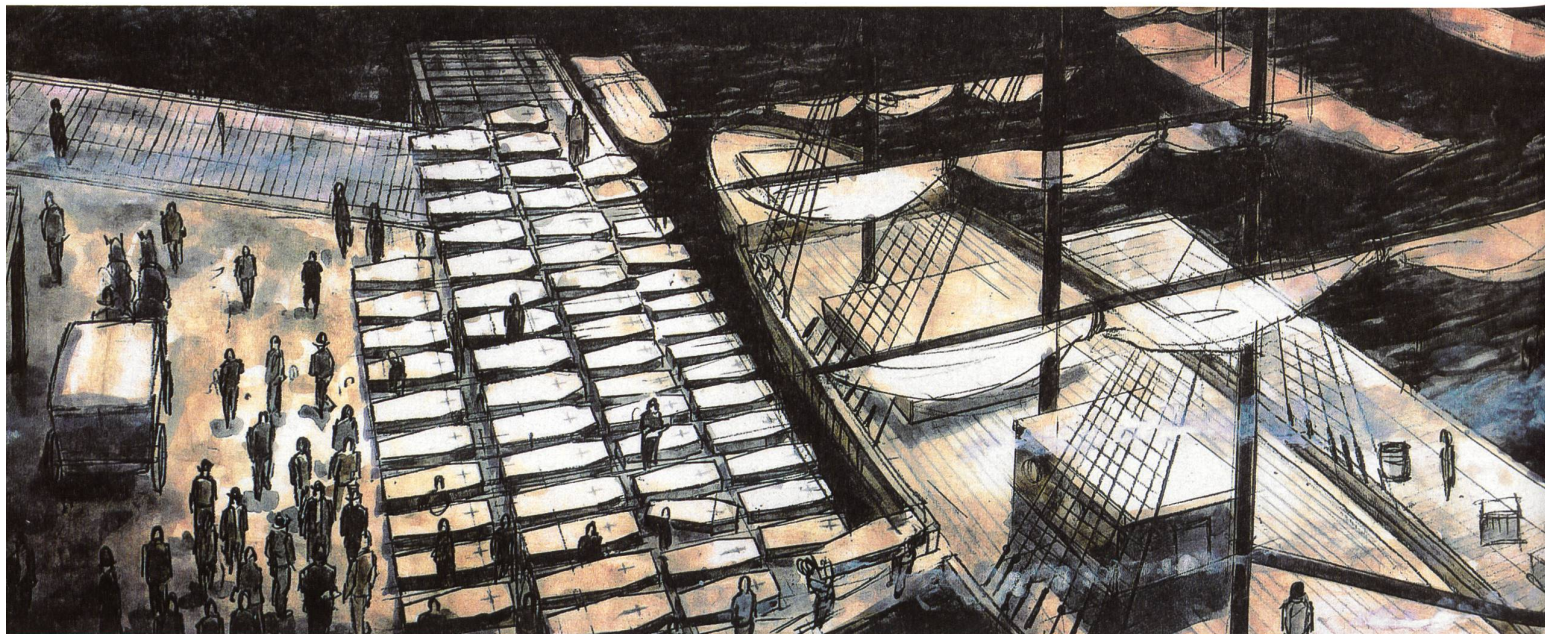
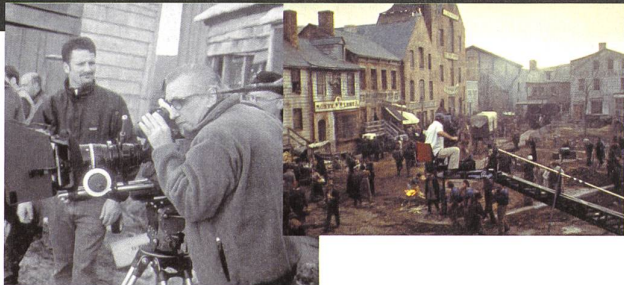
Dreissig Jahre Kampf

Von einer Vision
zur Kinowirklichkeit

«So schliess denn in Gottes Namen die Tür hinter dem elenden Geschöpf, das jetzt darin ist, und verbirg ja das Dasein eines Ortes, der von allem Laster, von aller jämmerlichen Teufelei der schlechtesten alten Stadt in Europa nicht übertroffen werden kann.» So beschrieb Charles Dickens 1842 in seinen «Aufzeichnungen aus Amerika» die Five Points in Manhattan. Er, der in England viel Elend gesehen und in seinen Romanen noch mehr davon beschrieben hatte, war tatsächlich fassungslos: «In diesem Stadtteil gibt es Gassen und Gässchen mit knietiefem Kot; unterirdische Räume, wo getanzt und gespielt wird; Wände, bedeckt mit unzähligen rohen Zeichnungen von Schiffen, Festungen, Flaggen und amerikanischen Adlern; eingestürzte Häuser; nach der Strasse zu offen, durch deren weite Mauerspaltens uns wieder andere Ruinen entgegendüstern, als ob die Welt des Lasters und Elends nicht anderes zu zeigen hätte; scheussliche Wohnungen, die ihre Namen von Raub und Mord herleiten – kurz alles, was ekelhaft, widrig und verworren ist, hier siehst du es.»

Dickens war von New York offensichtlich nicht angetan, wie überhaupt sein Reisebericht von beissender Kritik oder ironischem Spott geprägt ist. Die schöne neue Welt erschien ihm über weite Strecken und ganz besonders in New York wilder und roher als alles, was er im vermeintlich rückständigen England erlebt hatte.

160 Jahre später, im Herbst 2000, erlebte die Welt der Five Points ihre Wiederauferstehung auf dem Gelände von Cinecittà in Rom. Und wenn Dickens bei einer



Führung dem jetzt über das Gebiet herrschenden Ganglord Martin Scorsese vorgestellt worden wäre, hätte er wahrscheinlich nachher erneut in sein Notizbuch geschrieben: «Unser Führer hat die Hand auf der Türklinke zu "Almack's" und ruft uns aus der Tiefe entgegen; denn das Versammlungszimmer der Honoratioren von Five Points liegt unter der Erde. Wollen wir hinab? 's ist ja nur ein – Augenblick.»

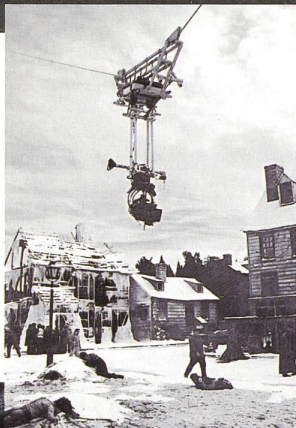
Bis es allerdings so weit kommen konnte, dass einer der grössten lebenden Regisseure als Reiseführer durch die düsteren Anfänge seiner Stadt führen konnte, mussten drei Jahrzehnte unermüdlichen und scheinbar aussichtslosen Kämpfens vergehen.

Nimm und lies

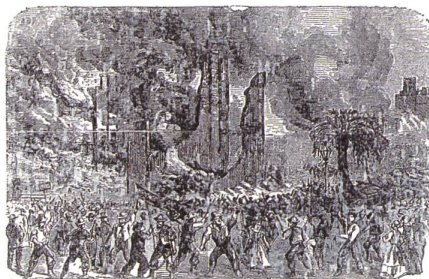
Für Scorsese begann die Reise 1970, als er in einem Bücherregal einen Buchrücken entdeckte, dessen Titel ihm in die Augen stach: «The Gangs of New York» von Herbert Asbury. Die bereits 1928 erschienene Chronik des New Yorker Bandenwesens zwischen 1850 und 1920 war damals ein Kultbuch. Scorsese nahm es vom Bücherbord und las es in einem Zug. Es ist nicht schwer nachzuvollziehen, was Scorsese an Asburys Skandal- und Sittengeschichte so nachhaltig faszinierte: «Seit ich als Kind in Lower Manhattan aufgewachsen war, haben mich die Geschichten aus dem alten New York fasziniert. Jeden Tag, während ich die Strassen in der Nachbarschaft erkundschaftete, entdeckte ich Schritt für Schritt

Hinweise auf eine aussergewöhnliche und dennoch nahezu unbekannte Periode in der Geschichte dieser Stadt und dieses Landes. Die Zeit um 1860 war übervoll an unglaublichen Geschichten von der Arbeiterklasse; den Wellen von Immigranten, welche die Strassen und Alleen bevölkerten; den korrupten Politikern; und von den Legenden der Unterwelt, die darum kämpften, alles zu beherrschen. Es waren Geschichten über Amerika in einer Zeit der Bewährung und über all das, wofür diese junge Nation stand. Es waren Geschichten über unsere eigenen Wurzeln.»

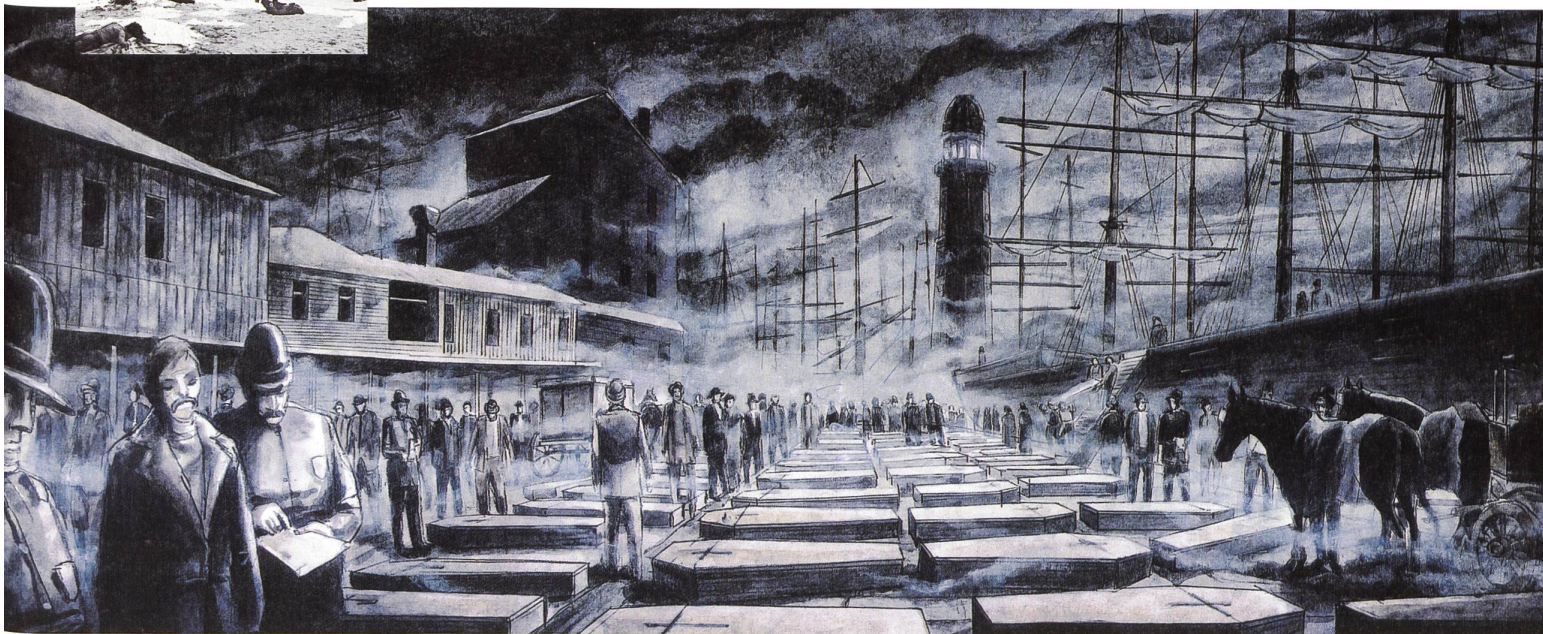
Auch die Art und Weise, wie Asbury seine «informelle Geschichte der Unterwelt» erzählte, musste Scorsese begeistern: Die lakonische und doch minutiöse Schilderung von Gewalt als einer Übermacht jenseits von Gut und Böse, die Verweigerung gegenüber jeglicher Moralisierung oder Psychologisierung, die faszinierte und doch distanzierte Beschreibung einer Gesellschaft, die sich selbst als ehrenwert betrachtet. Und nicht zuletzt die heimliche Bewunderung des vollkommenen Gangsters, der seinem Ehrenkodex konsequent bis in den Tod folgte. Mit all dem traf Asbury genau den richtigen Tonfall, schuf er einen Rohstoff, den es für Scorsese zu verarbeiten galt. «Das Buch enthielt die ganze Farbenpracht des alten New York, und alles was ich las, schien meine Vorstellungen dieser Periode zu bestätigen. Das Projekt wurde ein Teil meiner anhaltenden Liebe und Faszination gegenüber dieser Stadt.»



3



4



1 Martin Scorsese
an der Kamera

2 Set in Cinecittà

3 Einsatz einer
Cable Cam

4 Brand des
Rekrutierungsbüros
an der Second Avenue
während der «Draft
Riots»

5 Szenenentwürfe

In Five Points, jenem heute imaginären Viertel, das zunächst von Little Italy und dann von Chinatown absorbiert wurde, machte sich Scorsese auf die Suche nach seiner Identität als New Yorker und Amerikaner, nachdem er in *THE LAST TEMPTATION OF CHRIST* mit seinen Wurzeln als Katholik experimentiert und mit der Explosion am Ende von *CASINO* mit seinen Wurzeln in der Mafia Schluss gemacht hatte. Nachdem ihm mit *THE AGE OF INNOCENCE* bereits ein akribisches Mikrogramm der New Yorker Upperclass gelungen war, zog es ihn jetzt zur Gegenseite, in die Niederungen von Lower Manhattan.

Geschichten aus Geschichte

Obwohl sich Scorsese keine historischen Fesseln anlegen liess, war ihm der historische Hintergrund seines Epos wichtig: «Die erste grosse Einwanderungswelle kam aus Irland von 1840 bis 1870, als dort eine Hungersnot wütete. Auf ihrem Höhepunkt brachte sie jede Woche mehr als 15 000 Immigranten in den Hafen von New York. Diese hatten keine Arbeit, kein Geld und konnten nicht einmal die Sprache, da sie meist nur gälisch sprachen. Die «Nativisten», welche selbst aus England, Holland und Wales kamen, behaupteten von sich, nur sie seien echte Amerikaner, und hassten deshalb die neuen Immigranten.»

Bei der Volkszählung von 1860 wurden in New York, das sich damals noch auf Manhattan beschränkte,

gut 800 000 Einwohner registriert. Noch 1800 waren es 60 000 gewesen und 1900 sollten es bereits 3,4 Millionen sein. 1860 bestand ein Viertel der Bevölkerung aus Iren – 80 Prozent waren in Europa geboren –, und ungefähr ein Zehntel der Einwohnerschaft ging kriminellen Beschäftigungen nach. Für Scorsese entstand in dieser Zeit, ausgelöst vom amerikanischen Bürgerkrieg – und nicht schon 1776 – das neue Amerika. «Der Bürgerkrieg führte in New York 1863 zu einer Reihe von Krawallen, die man Aushebungskrawalle nannte. Es waren die schlimmsten Krawalle in der amerikanischen Geschichte. Sie dauerten vier Tage und vier Nächte. In gewissem Sinne brachten sie den Krieg nach New York.» Nach diesen Ausschreitungen, welche auch im Film das Ende der erzählten Geschichte bilden, kamen rund 2000 Menschen ums Leben, wurden über 8000 verletzt. Achtzehn Schwarze wurden vom Mob gelyncht und siebzig weitere galten als verschollen. Der Handel kam vollständig zum Erliegen, Tausende von Menschen flohen aus der Stadt und getrauten sich erst Monate später wieder zurück. Über hundert Häuser wurden niedergebrannt, gut zweihundert weitere Gebäude wurden geplündert und verwüstet.

Ein Stoff, aus dem Filme gemacht werden, sollte man meinen. Aber genauso, wie die Five Points und ihre Welt in den amerikanischen Geschichtsbüchern nur eine Randnotiz wert sind, genauso wurden sie auch von den amerikanischen Filmemachern gemieden.



Die Old Brewery war fünf Stockwerke hoch und ursprünglich gelb gestrichen, aber der Zahn der Zeit und die Witterung liessen die Farbe bald abblättern und setzten auch den Schindeln arg zu, sodass das Gebäude schliesslich einer riesigen, aussätzigen, warzigen Kröte glich, die feist mitten im Unrat und Schmutz der Five Points hockte.



In der Warteschlaufe

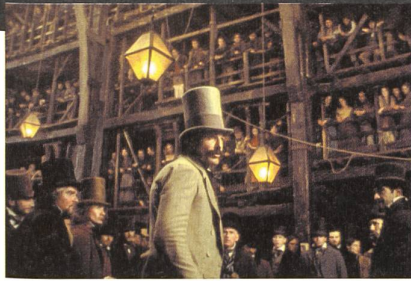
Bis 1976 war aus *GANGS OF NEW YORK* dann dennoch ganz offiziell ein Scorsese-Projekt geworden. Sein langjähriger Drehbuchautor und enger Freund *Jay Cocks* schrieb damals eine erste Drehbuchfassung, und damit ging Scorsese auf die Suche nach Investoren. Mit Erfolg: 1977 wurde *GANGS OF NEW YORK* mit einer doppelseitigen Anzeige in *Variety* als Produktion von Alberto Grimaldi angekündigt, 1980/81 sollte aus dem Projekt ein Film werden. «The Clash» war für die Filmmusik vorgesehen, und Robert De Niro hatte bereits als Amsterdam Vallon zugesagt, da raubte ein anderer Film dem Projekt vorerst jede Zukunft. Michael Ciminos Western- und Gründerepos *HEAVEN'S GATE* hatte sich als katastrophaler Flopp erwiesen und die Produktionsfirma United Artists in den Ruin gestürzt. Damit ging historischen Epen für lange Zeit die Luft aus, ganz besonders wenn sie am amerikanischen Selbstbewusstsein kratzten und nicht nur heroische Denkmäler fabrizierten.

Doch nicht genug damit, Scorsese machte sich das Leben auch noch mit seinen eigenen Filmen schwer. *NEW YORK, NEW YORK*, die musikalische Hommage an seine Geburtsstadt, fiel durch, *RAGING BULL* war zwar bei der Kritik ein Volltreffer, nicht aber beim Publikum, und das Desaster von *THE KING OF COMEDY* sollte Scorsese in die schwerste Krise seiner Laufbahn stürzen. Der Weg zu *GANGS OF NEW YORK* war wieder lang geworden.

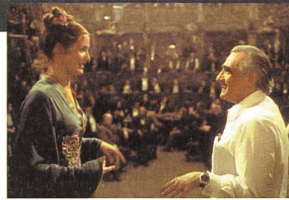
Erst über die Low-Budget-Produktion *AFTER HOURS* – von der Kritik und den Fans als Wiederauf-erstehung gepriesen – und seinen bislang einzigen Kassenschlager *CAPE FEAR* gewann Scorsese allmählich wieder Boden unter den Füßen und Kredit bei den Produzenten. Mit *GOODFELLAS* und *THE AGE OF INNOCENCE* machte er sich endgültig zum Filmchronisten New Yorks schlechthin. Und 1997 gelang es tatsächlich, Disney für *GANGS OF NEW YORK* zu interessieren. Diese schoben das Projekt zwar 2000 der Tochterfirma Miramax zu, was zunächst aber vor allem ein grosser Glücksfall war. Denn einerseits war Miramax-Boss Harvey Weinstein ein ebenso unverbesserlicher New Yorker wie Scorsese, vor allem aber konnte der Mann, der sich gerne mit David O. Selznick vergleicht, der Versuchung nicht widerstehen, der Filmgeschichte sein eigenes *GONE WITH THE WIND* zu vermachen. Ein Epos für den Hollywood-Olymp, das war die Mission, welche die beiden ungleichen Streiter einte. Hier der bullige Riese Weinstein, der sich selbst als kaltschnäuziger Grossstadtcowboy inszeniert, und dort der schwächliche Scorsese, der in der Öffentlichkeit unsicher und schüchtern wirkt.

A film is born

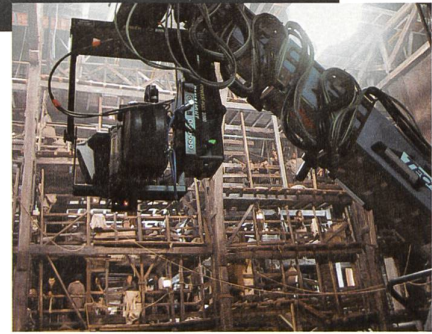
Das alte Drehbuch von 1976 wurde natürlich umgeschrieben, vor allem aber musste ein Star her, der als Erfolgsgarant das Budget von 80 Millionen Dollar sicherte. Leonardo DiCaprio war schliesslich diese Gabe des



2



3



4



1 Jim Broadbent als William «Boss» Tweed

2 Daniel Day-Lewis als Bill the Butcher

3 Cameron Diaz im Gespräch mit Martin Scorsese

4 auf dem Set

Himmels, die dem Film titanischen Schub verlieh. Bereits 1999 hatte er für die Rolle Amsterdam Vallons zugesagt. Er wollte derart unbedingt mit Scorsese zusammenarbeiten, dass er sogar bereit war, auf einen Teil seiner Gage zu verzichten, und versicherte: «Ich war so versessen darauf, diesen Film mit Marty zu machen, dass ich mit siebzehn sogar die Agenten wechselte, nur um in näheren Kontakt mit ihm zu kommen.»

Weil von den Five Points in New York aber kein Stein übriggeblieben war, erhielt der Produktionsdesigner Dante Ferretti den Auftrag, mit vier Millionen Dollar ein Set zu bauen – was in Amerika normalerweise allenfalls für eine biedere Liebeskomödie ausreicht. Und weil Scorsese schon lange davon geträumt hatte, einmal in Cinecittà zu arbeiten, wurden die Dreharbeiten in Rom geplant. Da sich Scorsese zudem standhaft weigerte, nicht mehr Sichtbares mittels CGI-Effekte auf die Leinwand zu zaubern, musste ein gigantisches Set gebaut werden.

Mit *GONE WITH THE WIND* und all den anderen grossen amerikanischen Kinoepen als lockende Versuchung konnte er für dieses gigantomanische Set auch Weinstein begeistern. Erst als Scorsese nach einer Kathedrale verlangte, zögerte Weinstein zunächst, den Check auszustellen. Der Legende nach soll Tom Cruise in selbstloser Komplizenschaft ein Wort für den Meisterregisseur eingelegt haben, weshalb die Kirche, die alsbald auf dem Set stand, St. Thomas getauft wurde.

Auf der akribischen Suche nach dem Authentischen kam Scorsese und Ferretti zugute, dass Archäologen bei Ausgrabungen in Lower Manhattan auf über 850 000 Fundgegenstände gestossen waren, welche dazu beitrugen, das Alltagsleben der damaligen Zeit zu rekonstruieren. Ein kulturhistorischer Schatz, der bis auf achtzehn ausgeliehene Gegenstände den Anschlägen vom 11. September 2001 zum Opfer fielen, weil er in einem der Twin Towers eingelagert war.

Scorsese und Ferretti nutzen darüberhinaus alle möglichen Querverbindungen, um eine Welt wieder aufstehen zu lassen, die grösstenteils nicht einmal mehr in Bildern existiert. Die Old Brewery, in der die Immigranten zu tausenden zusammengepfercht lebten, baute Ferretti nach dem Vorbild einer Brauerei in Diderots Enzyklopädie. Für die chinesische Pagode wiederum liess er sich vom Bordell in Josef von Sternbergs *THE SHANGHAI GESTURE* aus dem Jahr 1947 inspirieren.

Scorsese setzte alles in Bewegung, um die New Yorker Urzeiten, nach denen er schon als Junge in den Strassen gesucht hatte, zu neuem Leben zu erwecken. Bei den Dreharbeiten wollte er seiner eigentlichen Hauptdarstellerin gegenüberstehen, wollte sie sehen, fühlen und sich in ihr frei bewegen können: New York City zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts.

Kulissen zu nennen, was Dante Ferretti in drei Monaten baute, ist gelinde gesagt irreführend. Michael Ballhaus, der Director of Photography, schwärmt vom Set als den vollkommensten Studiobauten, in denen er jemals

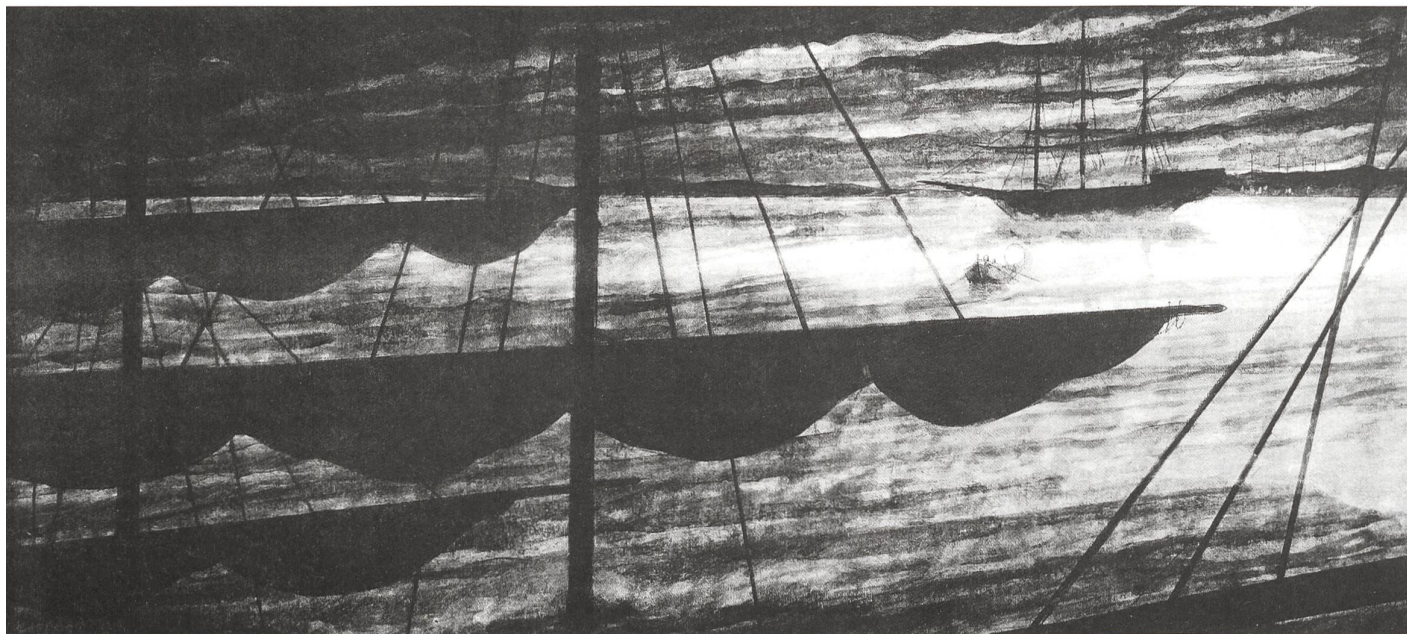


1



2

3



drehen durfte: «Als ich das erste Mal nach Rom kam, standen dort schon die fünf kompletten Strassenzüge, ein Hafen, zwei bewegliche Schiffe – und es war, als wäre man in einer eigenen kompletten Welt, alles war so ungeheuer präzise gearbeitet, jedem Quadratmeter war liebevollste Beachtung geschenkt worden. Wirklich unglaublich. Wir konnten wie an einem Originalmotiv drehen, in jede Richtung schauen – und doch waren wir auf dem Studiogelände.»

Für Scorsese bot sich somit die seltene, und wie sich zeigen sollte notwendige Gelegenheit zur Improvisation, weil das Set im wahrsten Sinne einen einmaligen Spielraum zuließ.

Tycoon-Verehrer vs. Tycoon-Imitator

Scorsese gelang es, einige seiner langjährigen künstlerischen Wegbegleiter für das teuerste und ehrgeizigste Projekt seiner Laufbahn zu gewinnen, allen voran Michael Ballhaus, der ihm acht Jahre nach *THE AGE OF INNOCENCE* endlich wieder als sein bevorzugter Director of Photography zur Verfügung stand.

Robert De Niro, der diesmal – zwanzig Jahre nach dem ersten vergeblichen Anlauf – als Bill the Butcher vorgesehen war, stieg zwar aus, da er nicht so lange von seiner Familie getrennt leben wollte, aber um diese Lücke würdig zu schliessen, soll Weinstein auf Knien um Daniel Day-Lewis gebettelt haben, der seit *THE BOXER* der Leinwandabstinenz frönte. Dass Day-Lewis schliess-

lich zusagte, hatte aber wohl doch vor allem damit zu tun, dass er mit Scorsese bei *THE AGE OF INNOCENCE* herausragende Erfahrungen – und einen meisterhaften Film – gemacht hatte.

So weit schien diesmal alles nach Plan zu laufen. Ob Scorsese bei der Vorbereitung je an die harzige Entstehungsgeschichte von *GONE WITH THE WIND* gedacht hat? Jay Cocks jedenfalls bemerkte, er habe «mit dem Teufel Walzer getanzt». Und Illusionen hat sich wohl auch Scorsese selbst kaum gemacht: «Wenn einer einem knapp 100 Millionen Dollar gibt, sollte der Film zumindest das Aussehen eines traditionellen amerikanischen Film-Epos haben, mit wunderbaren Stars. Ich verstehe die Sorgen des Studios: ein grosses Budget, das auch noch überschritten wird. Irgendwann kommt dann natürlich das Studio und fragt: Wie lange dauert es noch? Das ist deshalb nicht gleich der Teufel. Nur will ich es nicht hören.»

Bei aller Ehrlichkeit spielt Scorsese damit in der Nachschau die Auseinandersetzungen zwischen ihm und Weinstein auch herunter. Weinstein liess von Anfang an keinen Zweifel daran, dass er es mit seinem grossen Vorbild ernst nahm und seine Regisseure genauso piesacken konnte wie weiland David O.

Zudem kursierten Gerüchte, wonach Miramax die goldenen Jahre hinter und schwere Geldsorgen vor sich habe, aber solche «Informationen aus gut unterrichteten Kreisen» konnten natürlich genauso dem Wunschenken all jener Feinde entsprungen sein, die sich Wein-



4

Eastman, der damals am Anfang seiner Karriere stand, arbeitete als Rausschmeisser in einem Tanzlokal an der East Side, wo er mit einem riesigen Knüppel in der Hand über den Hausfrieden wachte. In diese Waffe schnitzte er gewissenhaft für jeden randalierenden Gast, den er damit ruhig gestellt hatte, eine Kerbe. Eines Abends ging er unvermittelt auf einen harmlosen, alten Mann, der gerade ein Bier trank, zu und schlug ihm mit einem gewaltigen Hieb den Schädel ein. Als man Eastman fragte, warum er den Mann ohne jeglichen Anlass angegriffen habe, antwortete er: «Na, ich hatt' eben grad' 49 Kerben in mei'm Knüppel, un' da wollt' ich die 50 voll machen.»



1 Daniel Day-Lewis
als Bill the Butcher

2 in der chinesischen
Pagode

3 Kampf mit
Flusspiraten

4 Leonardo DiCaprio
hinter der Kamera

stein über Jahre hinweg liebevoll herangezogen hatte. Diese warteten nur darauf, dass Weinstein zusammen mit *GANGS OF NEW YORK* von Hell's Gate verschluckt würde.

Tatsächlich wurde *GANGS OF NEW YORK* mit gut 105 Millionen Dollar zum teuersten Film, den Miramax in über zwanzig Jahren produziert hatte. Dass von den Dreharbeiten, die im September 2000 auf dem hermetisch abgeriegelten Set in Rom begannen, ständig neue Gerüchte in die Welt hinausdrangen, gehörte noch zum Alltagsgeschäft, ja es konnte diesem im Gegenteil nur gut tun: Ein Jungstar, der von der Regielegende vor versammelter Mannschaft für sein Zu-spät-Kommen in den Senkel gestellt wird – ein Produzent, der seinem Regisseur so lange auf die Pelle rückt, bis Handys durch geschlossene Fenster fliegen – und wieder der Jungstar, der seinem Co-Star bei einer Filmprügelei das Nasenbein bricht, worauf sich dieser als britischer Vollprofi erweist und weiterspielt, als wäre nichts geschehen – all das konnte der Publicity nur gut tun – ob es nun tatsächlich geschehen war oder nicht.

Auch ein Drehbuch, an dem täglich umgeschrieben wurde und das allmorgendlich häppchenweise unter der Hoteltüre durchgeschoben wurde, steht einer Produktion in dieser Grössenordnung gut an. Selbst italienische Mitarbeiter, die kein Wort englisch konnten und sich strikte an ihren Achtstunden-Arbeitstag hielten, verliehen dem Ganzen pittoreske Farbtupfer. So gesehen glaubt man Scorsese aufs Wort, dass die 137 Tage dauern-

den Dreharbeiten nur länger, aber nicht schlimmer als andere gewesen seien. Und auch Michael Ballhaus nimmt man ohne Zögern ab, dass es sich um die schönste Dreh-Erfahrung seines Lebens gehandelt habe.

Mein ist die Schere

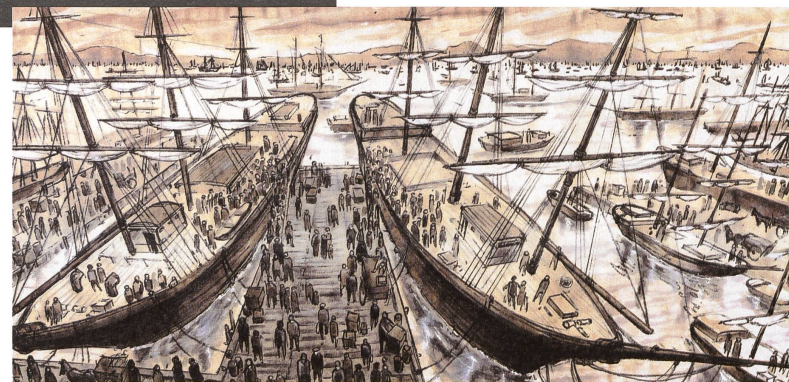
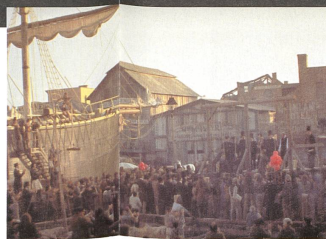
Die wirklich nervzerreissenden Monate begannen erst, als die – vermeintlich – letzte Klappe im April 2001 gefallen war. Jetzt ging das Material dorthin, wo Scorseses Filme erst entstehen, wo er zum Magier wird, zum Meister aller Klassen: in den Schneiderraum. Mit unerschöpflicher Geduld und manischem Perfektionsdrang fügte er, zusammen mit *Thelma Schoonmaker*, während Monaten Stück für Stück das Epos in seinem Kopf zu Filmstreifen zusammen.

Aber Harvey Scissorhands, der schon Anthony Minghella bei *THE ENGLISH PATIENT* aus dem Schneiderraum geworfen hatte, liess nicht locker und verfolgte seinen Starregisseur zumindest verbal bis ins Allerheiligste. Und Scorsese tat sich schwer mit der Materialfülle, die diesmal dadurch noch vervielfacht wurde, dass er – anders als bei seinen früheren Filmen – deutlich mehr verschiedene Versionen einer Szene gedreht, mehr Alternativeinstellungen ausprobiert und extensiver improvisiert hatte.

Die erste Fassung des Films dauerte fast vier Stunden, die zweite dann noch drei – aber noch immer war Scorsese weit von jenen zweieinhalb Stunden entfernt,



1



Die meisten Personen, die die Polizei während der beiden letzten Tage der Krawalle oder bei der Suche nach Beutegut aus den Plünderungen festnahm, kamen durch den Einfluss von Politikern sofort wieder frei und wurden nie vor Gericht gestellt.

1 Schiffe auf dem Set
mit Blue Screen
im Hintergrund

für die ihm vertraglich die Herrschaft über den endgültigen Schnitt zugesichert worden war. Obwohl Weinstein Scorsese vergleichsweise sanft angefasst haben soll und öffentlich immer wieder gerne behauptete, er gehe bei Scorsese in erster Linie zum Filmkunstsnellkursus, mit so subtilen Urteilen wie «this is bullshit» konnte er dennoch nicht hinter dem Berg halten. Im Kern ging es dabei immer wieder um die Überlänge des Films und um die Gewichtung des Inhalts. Aus Weinsteins Sicht um

das Zuviel an Gewalt und das Zuwenig an Sex. Mehr Scarlett und weniger Butcher war die Formel, nach der er den Erfolg sichern wollte.

Eine ungewollte Verschnaufpause erhielten die beiden Kombattanten am 11. September 2001, als die Twin Towers fielen. Weihnachten 2001 als Starttermin war damit obsolet geworden. Zum einen, weil eine leidgeprüfte Stadt nicht gerne an ihre eigene gewalttätige Vergangenheit erinnert werden wollte; aber auch, weil



1



2



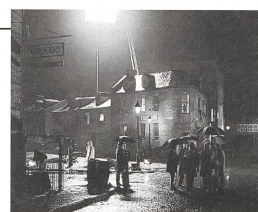
3



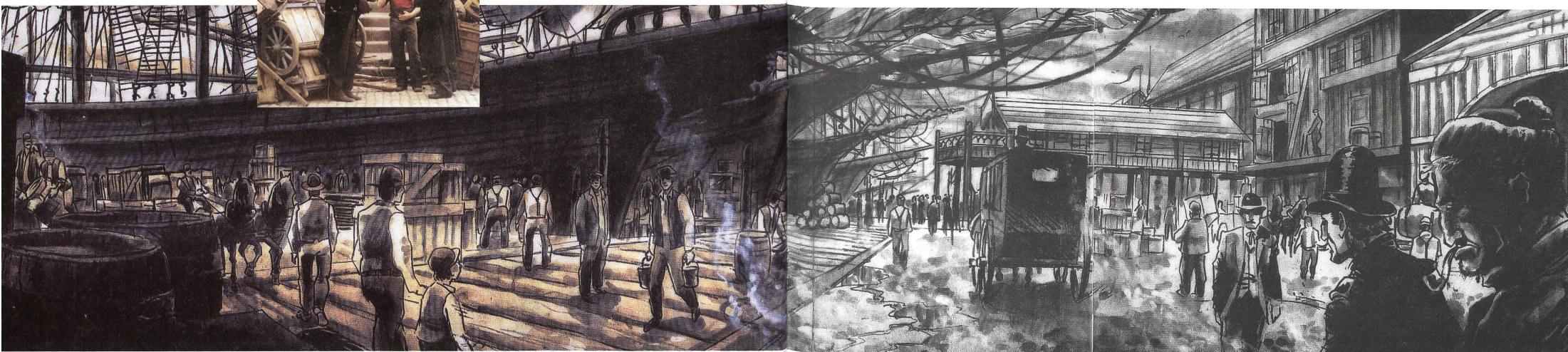
4



5



6



Kämpfe zwischen korrupten Feuerwehrmännern, die sich gegenseitig bekämpfen anstatt Feuer zu löschen, nicht opportun waren – selbst wenn zwischen diesen Feuerwehrleuten und den heroisierten Stadthelden der Gegenwart 150 Jahre lagen. So zumindest lauteten die offiziellen Gründe für die Verschiebung. Die Vermutung liegt allerdings nahe, dass sich Scorsese und Weinstein damit auch Zeit für eine neue, schließlich ein Jahr dauernde Runde im Kampf um den endgültigen Schnitt gewinnen wollten.

Dreissig Jahre später

In Cannes 2002 wurden geladene Gäste aufgefordert, anstatt der zunächst angekündigten Premiere wenigstens einem Mega-Trailer von zwanzig Minuten zu applaudieren. Ausser einigen Schauwerten bekamen sie allerdings kaum etwas zu sehen, und im Grunde konnten nach wie vor nur Eingeweihte beurteilen, an welchem Film Scorsese tatsächlich arbeitete.

Aber die Zeit wurde knapp. Im Frühjahr 2002 hatte Miramax das Printmagazin «Talk» mit Millionenverlust abgeschlossen und 75 Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter entlassen. Es schien offenbar doch etwas dran zu sein, an den Gerüchten über den Sinkflug des Mini-Majors. Allmählich begann die frohe Erwartung der Kritiker und Fans auf ein neues Meisterwerk Scorseses in Mutmassungen über dessen mögliches Scheitern umzuschlagen. Auf dem Höhepunkt der negativen Propaganda hiess es sogar, Leonardo DiCaprio versuche, aus dem Film auszu-

steigen, weil er ihn für derart misslungen halte. Was dieser umgehend mit der Versicherung dementierte, er sei nicht so einfältig, all das, was er für den Gipfel seiner bisherigen Laufbahn halte, leichtfertig in den Sand zu setzen. Ein überzeugendes Dementi, wie sich im Nachhinein erweisen sollte, denn bereits haben sich Scorsese und DiCaprio auf ein nächstes Projekt geeinigt: 2003 soll «The Aviator» gedreht werden, mit DiCaprio als Howard Hughes und Steven Spielberg als notorisch knausrigem Produzenten.

GANGS OF NEW YORK aber steckte noch immer in der Pipeline, und allmählich drohte der Glaube an ein Ende des Tunnels zu schwinden. Und wie immer, wenn die Hoffnung schwindet, wächst die Hektik: Im September 2002 wurden auf Drängen Weinsteins noch Szenen nachgedreht. Der fertige Soundtrack von Elmer Bernstein wurde im letzten Moment gekippt und durch Musik Howard Shores mit einem Schuss Peter Gabriel ersetzt. All das waren deutliche Anzeichen dafür, dass die Nerven blank lagen. Noch im November, als die Premiere längst auf Dezember 2002 festgelegt worden war, wartete Michael Ballhaus für die Lichtbestimmung vergeblich auf den fertigen Film.

Am 9. Dezember 2002 war es aber endlich doch so weit. Im ehrwürdigen «Ziegfelds» in New York wurde GANGS OF NEW YORK zur Uraufführung gebracht. Scorsese und Miramax hatten es gerade noch knapp vor CATCH ME IF YOU CAN, dem anderen DiCaprio-Vehikel, geschafft, mit einer schlappen Woche Vorsprung, um

genau zu sein. Die Karten gegenüber Spielbergs launiger Gaunerballade standen für die düster-schwerblütige New-York-Saga allerdings nicht gut. Und tatsächlich: Am 12. Januar 2003 standen in den USA knapp 55 Millionen Dollar Einnahmen von GANGS OF NEW YORK den gut 119 Millionen von CATCH ME IF YOU CAN gegenüber.

Um es positiv zu deuten: GANGS OF NEW YORK wird unter dem Strich weder ein Kassenknüller noch ein Desaster sein. Ob es aber für den Olymp der Filmgeschichte oder doch wenigstens für den Oscar reicht, steht immer noch in den Sternen. Eines allerdings macht Scorsese jetzt schon unmissverständlich klar: «Das ist der "Director's Cut", tut mir leid! Es gibt nur diesen Film. Diese Gerüchte sind das Ergebnis der ganzen voreiligen Berichterstattung während der Dreharbeiten und der Schneidearbeit. Die allererste Fassung hatte eine Länge von drei Stunden und 38 Minuten – das war noch nicht einmal der Rohschnitt. Das eigentliche Problem beim Schneiden waren die Verdichtung und der Rhythmus zwischen den verschiedenen Elementen. Aber es gibt keine einzige Szene – von denen, die wir drehen konnten –, die ich nicht zeige.»

Thomas Binotto

GANGS OF NEW YORK

Stab
Regie: Martin Scorsese; Buch: Jay Cocks, Steven Zaillian, Kenneth Lonergan; historische Beratung: Luc Sante; Kamera: Michael Ballhaus; 2nd Unit Director (Kampfszenen): Vic Armstrong; 2nd Unit Director of Photography: Florian Ballhaus; Schnitt: Thelma Schoonmaker; Produktionsdesign: Dante Ferretti; Kostüme: Sandy Powell; Make-up: Manlio Rocchetti, Sian Grigg, Noriko Watanabe; Musik: Howard Shore, Peter Gabriel, U2 («The Hands That Built America»)

Darsteller (Rolle)

Leonardo DiCaprio (Amsterdam Vallon), Daniel Day-Lewis (William Cutting genannt «Bill the Butcher»), Cameron Diaz (Jenny Everdeane), Jim Broadbent (William «Boss» Tweed), John C. Reilly (Happy Jack), Henry Thomas (Johnny Sirocco), Brendan Gleeson (Monk McGinn), Roger Ashton-Griffiths (P. T. Barnum), Liam Neeson (Priest Vallon), Stephen Graham (Shang), Eddie Marsan (Killoran), Gary Lewis (McGloin), Larry Gilliard jr. (Jimmy Spols), Cian McCormack (junger Amsterdam), Michael Byrne (Horace Greeley), David Hemmings (Mr. Schermerhorn), Barbara Bouchet (Mrs. Schermerhorn), Peter Hugo Daly (einarmiger Priester), Cara Seymour (Hell-Cat Maggie), Liam Carney, Martin Scorsese (Hausherr einer reichen Familie)

Produktion, Verleih

Miramax Film; Produzenten: Harvey Weinstein, Alberto Grimaldi; ausführende Produzenten: Michael Ovitiz, Bob Weinstein, Rick Yorn, Michael Hausman, Maurizio Grimaldi; USA 2002, 35mm, Farbe, Format: 2,35:1, Tonsystem: Dolby, DTS, SDDS. Dauer: 168 Minuten. CH-Verleih: Ascot-Elite Film, Zürich; D-Verleih: 20th Century Fox, Frankfurt

Quellen

Herbert Asbury: Die Gangs von New York. München, Heyne Taschenbuch 13292, 2002 (hervorgehobene Zitate)

Charles Dickens: Aufzeichnungen aus Amerika. Stuttgart, Edition Erdmann im K. Thienemanns Verlag, 2002. ISBN 3-522-60037-1

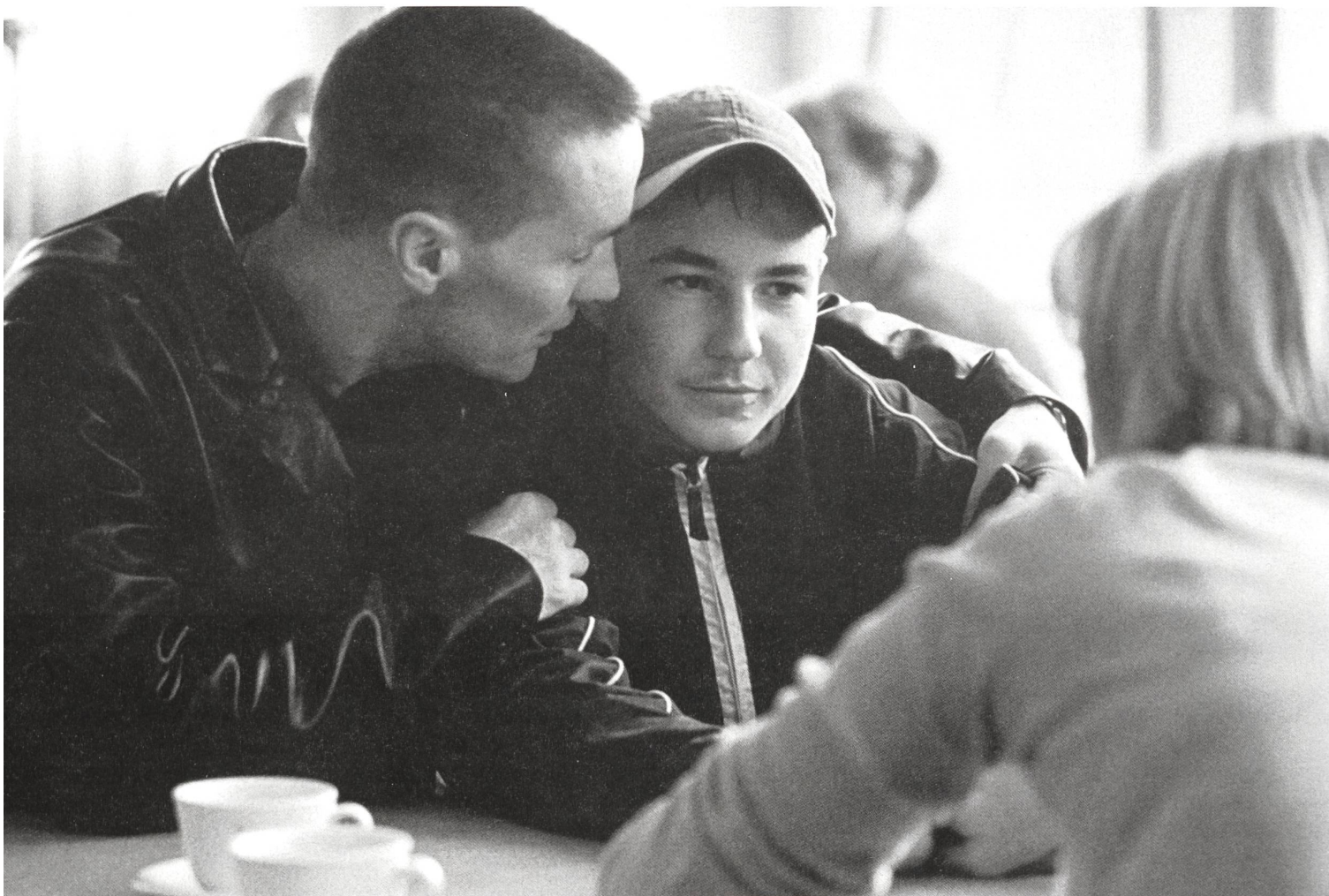
Martin Scorsese zitiert nach film-dienst, Pressematerial

Privatarchiv Michael Ballhaus (Szenenentwürfe, Set-Fotos)

Herbert Asbury: The Gangs of New York. An Informal History of the Underworld. New York Alfred A. Knopf Alfabooks, 1937 (zeitgenössische Stiche)

Von gegenläufigen Einflüssen gebeutelt

SWEET SIXTEEN von Ken Loach



Der Held ist auf der Suche nach einem Durchschlupf zwischen Familie und Milieu, Solidarität und Isolierung, krummer und kommuner Praxis.

So geht das nun seit Jahr und Tag, und das Nachschlagen nimmt inzwischen den Charakter archäologischer Ausgrabungen an. Er muss 26 gewesen sein, als Ken Loach den Weg einschlug, den er noch heute, gerade auch mit *SWEET SIXTEEN*, beharrlich weiter verfolgt, inklusive einer Anzahl Abweichungen von der Ideal-Linie (ins Kostümierte und Historische), die sich aber stets mühelos wieder begradigt haben. Die ältesten Titel datieren von 1963, da er als Aufnahmeleiter bei der BBC abgewiesen, als Regisseur aber engagiert wird: eine Logik, die sich vermutlich nur mit seinem beeindruckenden Oxford-Abschluss in Juristerei erklärt.

In ziemlich genau vierzig Jahren führt er deutlich über ein Dutzend Produktionen fürs Kino und nächstens drei Dutzend fürs Fernsehen zu Ende, längst vergessene Serien-Krimis mitgerechnet, von denen etliche *live* über die Sender gingen (oder in Teilen *live*).

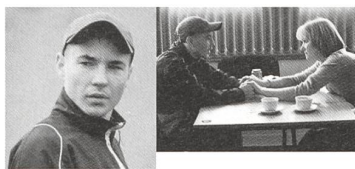
Mit sechsundsechzig wirkt er alterslos schmal, Typ ewiger Jüngling, und annähernd unerschöpflich: von unbestechlicher Intelligenz, erbarmungsloser Nüchternheit, nie erlahmender Improvisationsfreude und der Verhaltenheit eines nahezu unsichtbaren Menschen. Eher wortkarg, bekräftigt er ab und zu, als Filmemacher sei einer unablässig mit Dingen befasst, die sich in ihrer Bedeutung masslos aufblähen.

Mit allen, die es (natürlich) besser wüssten, sollte er jemals für längere Zeit anders arbeiten als gewohnt, hat er eine Art Kompromiss fürs Leben geschlossen: «meine Methoden wie auch meine Themen sind ungeeignet, Vertrauen bei Vertragsabschluss zu wecken», und kein Zweifel, die Produzenten haben jedesmal etwas zu verlieren. Aber es wird nie viel sein, «ich reduziere Aufwand und Risiko unverlangt auf ein verkraftbares Mass.» Selbstverständlich hat er sich seine

Verfahren, die so manches aus dem Stegreif erzeugen, weitgehend im Selbstunterricht antrainieren müssen. «Bei der BBC gab's sechs Wochen Trockenschwimmen. Wir lernten, welche Formulare wie auszufüllen waren. Dafür konnten wir dann sofort ins Wasser springen.»

Der Endlos-Teiler

POOR COW hiess 1967 Ken Loachs erster Kinofilm. Und nach 35 Jahren tritt spätestens heute, mit *SWEET SIXTEEN*, jener notorische Effekt ein, der einige Langläufer oder jedenfalls hoch Produktive unter den Autoren charakterisiert, etwa Ford, Hitchcock, Chabrol, Godard, Allen oder Fassbinder. Was immer die einzelnen Arbeiten miteinander verbindet, bekommt mehr Bedeutung als das, was sie voneinander unterscheidet. Und die Mehrzahl der Titel reiht sich widerstandslos in ein Ganzes ein, das wie ein einziger belie-



Die Chancen der wenigsten Jungen in den abgegrastesten Wegwerf-Quartieren wie denen über dem Clyde sind intakt oder inexistent.

big verlängerbarer Film zu wirken beginnt: ein Mehrteiler im besten Sinn dieses Wortes, sogar ein Viel-, ja Endlos-Teiler.

Ähnlich wie in den Roman-Fluchten der Balzac, Zola, Dickens oder Chandler wird die Plausibilität durch das immer neu abgewandelte stets ähnlich Wiederkehrende erzielt. Das Denken und Handeln in langfristigen Serien gerät Loach, der gelernten BBC-Nachwuchskraft, so sehr zur zweiten Natur wie das Improvisieren, welches ja kaum etwas anderes bedeutet, selbst bei einem Kinofilm, als Annäherung an die *live*-Technik. Beides trägt dazu bei, auch seine Themen alterlos zu halten (wie sich selbst): der weitere Durchblick so sehr wie die journalistische Kurzatmigkeit. Und mehr noch, es wird eine gewisse Sehnsucht spürbar nach jener Echtzeit, die doch organisches Element jedes wahren Realismus sein müsste, wären da nicht praktische Probleme, wie sie auch beim Fernsehen häufig ungelöst bleiben.

So gerät die Fabel von Liam, der süsse sechzehn wird in den herben Werft-Gegenden von Greenock, nahe Glasgow an der Mündung des Clyde, zu einer Art Nachführung und Vervollständigung der meisten vorangegangenen Filme Loachs aus den entrechteten und enteigneten Unterschichten ganz Grossbritanniens. Der Held ist auf der Suche nach einem Durchschlupf zwischen Familie und Milieu, Solidarität und Isolierung, krummer und kommuner Praxis: von gegenläufigen Einflüssen gebeutelt, so sehr solchen, die Kraft und Mut verleihen, wie solchen, die Kraft und Mut verzehren.

Das Prinzip Hoffnung

Seine Geschichte könnte in Dublin ähnlich spielen wie in Liverpool, in Belgien ebenso wie in Leipzig, Danzig oder Sizilien: überall dort, wo die ausgelaugten Demokratien, statt regionale Ungleichheiten auszubebnen, sie vorsätzlich auflaufen lassen, getreu dem Grundsatz von Teilen und Herrschen: bilde marodierende Mehrheiten, mit ihnen überstimmt du die einen, indem du dir den Zusppruch der andern aneignest.

Sehr selten setzt Loach in seinen Filmen den ramponierten Charakter der Lebensumstände in den niederen Klassen geschwätzig auseinander, fast immer setzt er ihn stillschweigend voraus. Woraus der krasse Mangel gewirkt ist, wie er erwirkt wird und was er bewirken kann, ist bekannt. (Es fehlt selbstredend an Jobs, und Drogen werden wie Pizza frei Haus geliefert.) Die Frage lautet in der Regel, was den einzelnen in der konkreten Lage erwartet: zum Beispiel mit sechzehn, wenn erste tätige Reaktionen von jemandem wie Liam fällig werden, seien es verantwortliche oder selbstbeschädigende, und egal, ob sie nun in einer resignierten Unterordnung bestehen oder in einer wenig aussichtsreichen Rebellion. Hauptsache, da geht etwas, und eine Entscheidung bahnt sich an. Die intelligente Energie, über die der Held verfügt, beginnt zu fließen; bleibt zu sehen, in was für Unternehmungen sie sich erschöpft.

Die Chancen der wenigsten Jungen in den abgegrastesten Wegwerf-Quartieren wie denen über dem Clyde sind intakt oder inexistent. Das Prinzip Hoffnung regiert, auch

mal triumphierend, dann scheitert es wieder und muss sich erneuern. Aber es wird nie ungültig: so wenig, wie jemals das Prinzip wohlmeinende Vertröstung, schwärmerische Scheinheiligkeit und idealistische Ablenkung das letzte Wort behalten. Sechzehn sein heisst, es ist alles noch möglich oder auch alles schon gelaufen. Da ist noch jemand, der zieht dich vielleicht durch, ein Stück weit. (Oder sieht es nur so aus?) Sechszehn sein heisst, es wäre gut, noch zu wissen und zu verstehen, wie einem zumut ist mit sechzehn.

Pierre Lachat

Stab

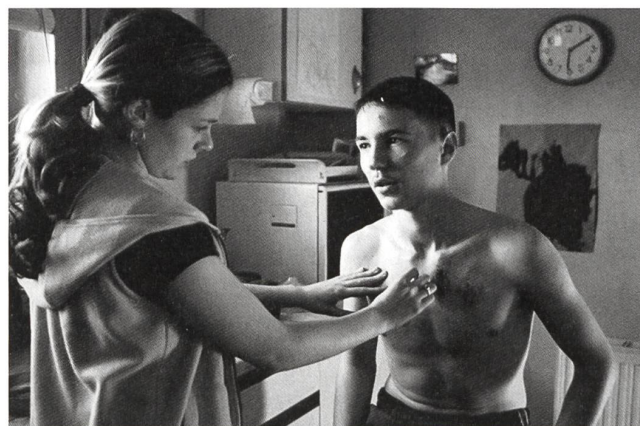
Regie: Ken Loach; Buch: Paul Laverty; Kamera: Barry Ackroyd; Schnitt: Jonathan Morris; Ausstattung: Martin Johnson; Kostüme: Carole K. Millar; Musik: George Fenton; Ton: Ray Beckett

Darsteller (Rolle)

Martin Compston (Liam), William Ruane (Pinball), Annmarie Fulton (Chantelle), Michelle Abercromby (Suzanne), Michelle Coulter (Jean), Gary McCormack (Stan), Tommy McKee (Rab), Calum McAlees (Calum), Robert Rennie (Sculion), Martin McCardie (Tony), Robert Harrison, George McNeillage, Rikki Traynor (Tonys Gang), Jon Morrison (Douglas), Junior Walker (Night-Time), Gary Maitland (Side-Kick), Scott Dymond (Davi-Vampire), Mark Dallas, Stephen McGovern, Robert Muir (Pizza Boys), Lily Smart (Maureen), Bruce Sturrock (Mobilhome-Verkäufer)

Produktion, Verleih

Sixteen Films, Road Movies Filmproduktion, Tornasol/Alta Films, assoziiert mit Scottish Screen und BBC Films; Produzentin: Rebecca O'Brien. Grossbritannien 2002. Farbe, Format: 1:1.85; Dolby SR; Dauer: 106 Min. CH-Verleih: Filmcoopi, Zürich



Auf der Fährte eines Traums

AOUD RIH – LE CHEVAL DE VENT von Daoud Aoulad Syad



Ein Zufall hat die beiden zusammengeführt; die gemeinsame Reise auf den Spuren je ihres Traums lässt sie zusammenwachsen zu einem Paar, lässt den Weg zum Ziel werden, über das erreichte Ziel hinaus.

Grasgrün ist das titelgebende «Windpferd», und es knattert: ein Motorrad mit Seitenwagen, das Fahrer und Beifahrer auf ihrer Reise quer durch Marokko gelegentlich durchschüttelt, aber wider Erwarten nie eine Panne hat. Auf dem Motorrad sitzt Driss, jung, hochgeschossen, schlank, mit Säbelnase und grossen dunklen Augen hinter der Brille – im Seitenwagen Tahar, alt, gedrunken, mit eisengrauem Bart. Tahar und Driss: zwei markante Köpfe und Figuren, gerade in ihrer Gegensätzlichkeit. Ein Zufall hat die beiden zusammengeführt; die gemeinsame Reise auf den Spuren je ihres Traums lässt sie zusammenwachsen zu einem Paar, lässt den Weg zum Ziel werden, über das erreichte Ziel hinaus.

Tahar, der ehemalige Schmied, will das Grab seiner geliebten zweiten Frau Hachmia in Azemmour, weit im Süden, besuchen, um dort zu sterben. Mit einem brennenden weissen Blütenzweig ist sie ihm im Traum er-

schienen, weinend. Darauf hat er seine Schmiedewerkzeuge verkauft und ist heimlich weggegangen aus dem Haus seines Sohnes in Salé, der Stadt im Norden, wo er sich überflüssig fühlt, unverstanden vom Sohn, angegiftet von der Schwiegertochter. Auch der zutrauliche kleine Enkel konnte ihn nicht halten. Beim Weggehen hat Tahar seinen Gehstock vor dem Haus des Sohnes stehen lassen. Später wird er zu Driss sagen, er habe das Gefühl gehabt, das Tor zu einem Grab hinter sich zu schliessen.

Auf der Busreise, die mit einer Panne vorzeitig endet, begegnet Tahar dem jungen Driss, der seine verschollene Mutter sucht. Obwohl Tahar, voll Sehnsucht nach seiner verstorbenen Frau, allein sein möchte auf dieser Reise, bleibt Driss beharrlich in seiner Nähe. Die beiden haben einiges gemeinsam: beide sind arbeitslos, beide folgen einem Traum und sind einsam. Auch Driss, Gelegenheitsdieb, abgehauen aus dem Gefängnis,

das er als «Spital» bezeichnet, fühlt sich unverstanden, nämlich von seinem älteren Bruder Omar, der im Leben, in Casablanca, Fuss gefasst hat: Arbeit in einer Garage, Frau, eine teure Wohnung. Für Omar ist die Mutter-suche des jüngeren Bruders Unsinn, er zieht es vor, Waise zu bleiben. Doch obwohl er mit Vernunft argumentiert, ist er es, der den beiden Träumern das «Windpferd» beschafft. Er, der Sesshafte, macht sie zu Nomaden.

Tahar sucht das Ende, Driss den Ursprung seines Lebens – beide werden etwas ganz anderes finden. Eine Reise durch weite, ockergelb oder blaugrün leuchtende Landschaften Marokkos – aber die eigentlichen Landschaften sind die Gesichter der Protagonisten, die Augen, die Blicke. Ein inneres Road-Movie mit traumhaften Begegnungen in Szenerien, die real und unreal zugleich wirken. Politische und soziale Situation scheinen am Rande auf: Arbeitslosigkeit, Teuerung, verheerende Zustände in den Spitälern.

Tahar und Driss finden sich im Laufe der Reise in einer Art Wahlverwandtschaft, und sie lernen, dass Suchen an sich schon ein Wert ist.

Interessant die verschiedenen Gesichter des Landes, wo in Weite und Hitze Tradition und Moderne zusammenstossen: schon im Vorspann kontrastieren ein Schnellzug und langsam eintauchende Ruder. Radio und Fernsehen sind ebenso allgegenwärtig wie Marabouts und Erzähler. Mestafa, Tahars Sohn aus erster Ehe, kommt im Büroanzug heim und streift zu Hause die traditionelle Kleidung über. Die Frauen haben im Haus eine starke Stellung; Mestafa ist gar ein Pantoffelheld: «Mein Sohn ist ein Schwachkopf, seit er mit dieser Frau verheiratet ist», sagt Tahar. Draussen aber treten die Frauen kaum in Erscheinung. In Casablanca leben sie allerdings freier, wie Omars Frau zeigt. Malika, das «Mädchen von der Todesmauer», das in die Spur des verunfallten Vaters getreten ist, steht im Niemandsland wie die Schaubuden am Meer. Am Strand begegnet die Motorradfahrerinnen, wild ihre Schleifen ziehend, einem frei laufenden Pferd. Malika wirkt wie eine Fata Morgana, und Driss kommt ihr auch später im Gespräch nicht näher. Der ganze Strandort hat etwas traumhaft Unwirkliches.

In Redensarten äussert sich die fremde Kultur, so wenn Miloud, Tahars ehemaliger Assistent, dem Meister das Beschlagen eines Tieres überlässt, indem er zum Kunden sagt: «Er ist das Wasser – wenn es kommt, wäscht man sich nicht mit Kieseln.» Zur doppelbödigen Anekdote wird der Besuch der beiden Reisenden in einem alten Hammam (Badehaus) mit unheimlicher Atmosphäre und Spukerzählungen. Da ist die Geschichte vom Badegast, der, auf dem Bauch liegend, seinem Masseur erzählt von einem anderen Badegast, welcher während der Massage plötzlich einen scharfen Schmerz im Rücken

spürte und, sich umdrehend, die langen Dämonenzähne des Masseurs entdeckte. «Länger als meine?» fragt der erste Masseur.

Das Grab – die Mutter: zwei Ziele. «Und was machst du danach?» fragt Tahar den jungen Driss. «Keine Ahnung.» Tahar besucht schliesslich den Friedhof, das Grab seiner Frau. Aber dort bleibt nicht er zurück, sondern – das Radio, das Hachmia nicht mochte. Tahar will nicht mehr sterben, er hat neues Leben gefunden, dank Driss, der im Laufe der Reise zu seinem Wahlsohn wird. Er hat begriffen, dass man dem Tod nicht entgegengehen kann – ebenso, wie man ihn nicht fliehen kann, denn er kommt, wo er muss: der Geschichtenerzähler in der Teestube am Strand von Salé hat es zu Beginn des Films schon gesagt. Aber Tahar muss sich selbst neu definieren: Wer ist er, wenn er nicht mehr Schmied ist, weil er zu alt ist und weil es fast keine Pferde mehr gibt? Wer ist er, wenn er wider Erwarten den Tod der geliebten Frau überlebt hat? Auch Driss erreicht sein Ziel und verliert es zugleich: Auf Umwegen findet er in einem Krankenasyl am Meer die Mutter – als «Gedächtnistote», die ihn nicht erkennt. In einem lichten Moment hat sie den Wunsch geäussert, ihre Söhne vor ihrem Tod noch einmal zu sehen – ohne zu realisieren, dass diese längst erwachsen sind. In Tahar hat Driss einen Vater gefunden. Auch er muss sich neu definieren: Wer ist er, wenn er entgegen seiner bisherigen Annahme nicht Waise ist? Tahar und Driss finden sich im Laufe der Reise in einer Art Wahlverwandtschaft, und sie lernen, dass Suchen an sich schon ein Wert ist. Beide gehen einmal knapp am Tod vorbei: Tahar hat einen Herzanfall, Driss stürzt sich nach dem deprimie-

renden Wiedersehen mit der Mutter ins Meer. Aber in beiden Fällen ist es ein «Scheintod», ein Übergang zu etwas Neuem: Die Zuneigung des Gefährten wird in der Not deutlich spürbar, das Leben damit wieder lebenswert. (Eigenartig, wenn Tahar, mit dem Wahlsohn auf den Knien, in der Brandung fast die Haltung einer Pietà einnimmt.) Der Film ermutigt dazu, die Gefühle nicht zu begraben – wie Tahar im Hause seines Sohnes oder wie Omar, der Bruder von Driss. Indem Tahar und Driss ihrer Intuition folgen und ihrem Traum treu bleiben, finden sie zu sich selbst – und damit auch zum anderen.

Wunderbar sind die vielen stillen Momente in diesem Film, dem zweiten Spielfilm eines Regisseurs, der auch Fotograf ist, nach dem Drehbuch eines Dichters. Die Hintergrundgeräusche zwar wirken oft fast aggressiv: der Stadtlärm, die Brandung, der Wind. Aber in den Dialogen ist viel Stille, tiefgründiges Schweigen. Auch in Bildern: Im nächtlichen Hafen von Essouira, wo Driss dem Geheimnis um das Verschwinden seiner Mutter näherkommt, verweilt die Kamera auf zwei Booten, zeigt Spiegelungen an der Schiffswand – der doppelte Bug wird zum Traum vom Mutterbusen.

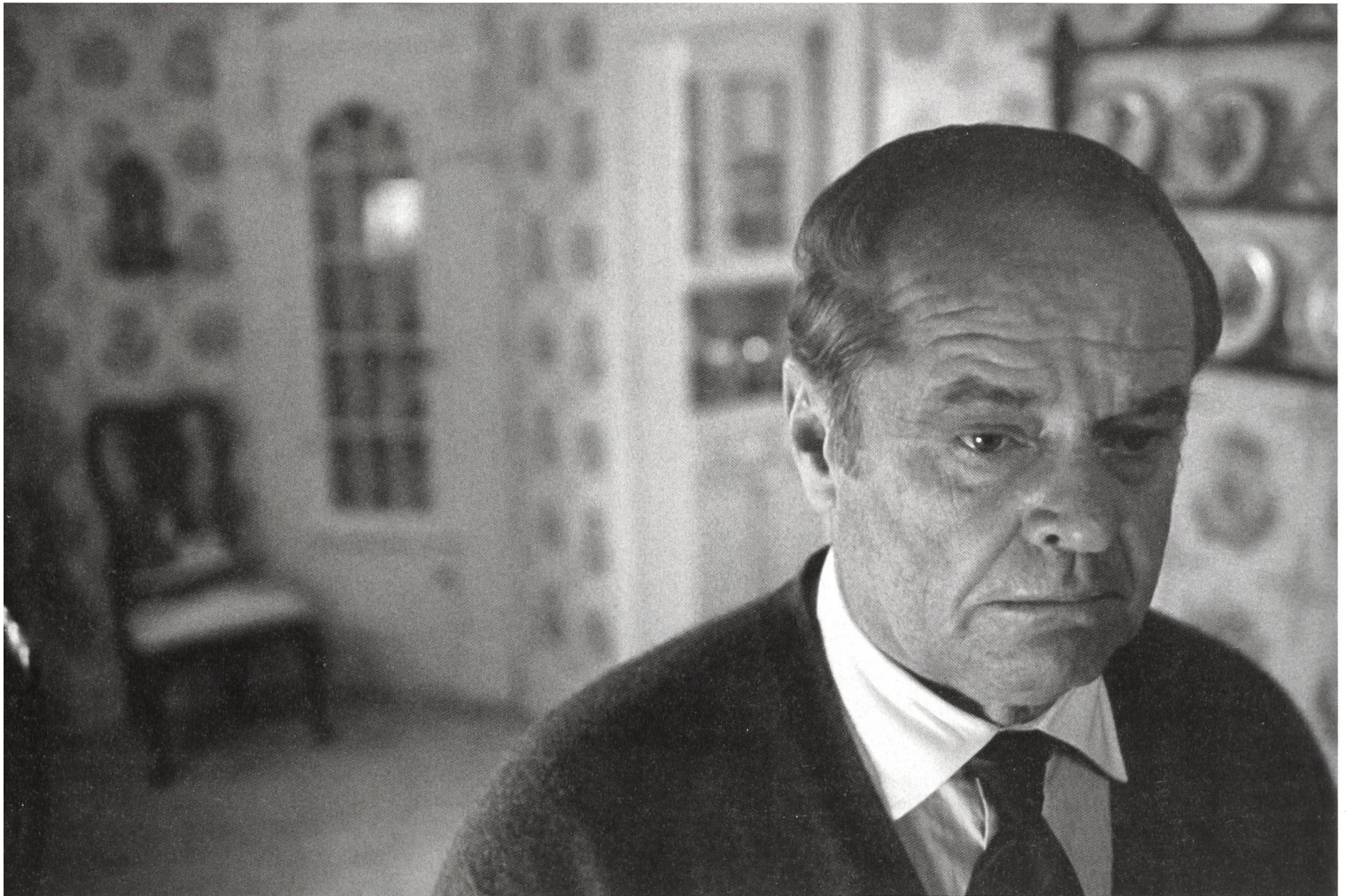
Irène Bourquin

AOUD RIH – LE CHEVAL DE VENT / DAS WINDPFERD
R: Daoud Aoulad Syad; B: Ahmed Bouanani; K: Thierry le Bi-
gre; S: Andrée Davanture; M: Youness Meghri; T: Jérôme
Ayasse. D (R): Mohamed Majd (Tahar), Faouzi Bensaidi
(Driss), Saadia Azgoun (Mina), Mhamed Choubi (Mestafa),
Salim Bayazou (Kind), Latefa Ahrar (Malika), Abdelleh Di-
dane (Rabii), Dries Roukhe (Omar), Mouna Houssa (Mou-
da), Abderrahim El Maniari (Miloud). P: P.O.M. Films, Les
Films du Sud; Cécile Rubrecht, Freddy Denaes. Marokko
2001. 35mm, 86 Min. CH-V: trigon-film, Wettingen



Eine Rentner-Geschichte

ABOUT SCHMIDT von Alexander Payne



Warren Schmidt ist nur ein bisschen wütend, vor allem ist er müde – vom Leben unendlich enttäuscht. Die Jahrzehnte sind in alltäglicher Beliebigkeit einfach an ihm vorbeigegangen.

Warren Schmidt ist sechsunsechzig und wird von seiner Firma mit sanftem Nachdruck in Pension geschickt, nachdem er Jahrzehnte an verantwortlicher Stelle gearbeitet hat – zur allgemeinen Zufriedenheit. Zumindest betonen das die Chefs und Kollegen beim obligaten, in der üblichen Peinlichkeit verlaufenden Abschiedsfest. Am nächsten Morgen wacht Warren im «wohlverdienten Ruhestand» auf. Geweckt hat ihn Gattin Helen, mit der er zweiundvierzig Jahre verheiratet ist, um ihn zum Frühstück im überdimensionierten Wohnmobil einzuladen. Auf Helens Wunsch erstanden, soll es zur Mobilität des Ehepaars in den goldenen Jahren des Alters beitragen.

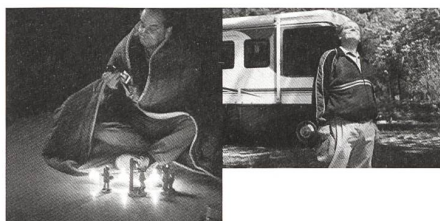
Daraus wird nichts; ebenso wenig wie Warren mit der Weisheit des Alters im Gepäck sein Leben jenseits des Berufsalltags genießen kann. Alexander Payne und sein Drehbuchautor *Jim Taylor* haben sich eine böse Komödie ausgedacht, in der Altwerden

als Mühsal und Plage vorgeführt wird. Der Charakter des Warren Schmidt ist eine Novität in der geriatrischen Abteilung des Kinos – Jack Nicholson gibt ihm Konturen, die an *DEATH OF A SALESMAN* erinnern, nur eben komisch. Dieser Rentner hat nichts mit seinen Altersgenossen in den Filmen Ingmar Bergmans (*WILDE ERDBEEREN*), Yasujiro Ozus (*EINE GESCHICHTE AUS TOKIO*) oder Mark Rydell (*COWBOY*) zu tun, die vom Leben zwar gezeichnet, aber dafür doch mit Abgeklärtheit belohnt wurden.

Warren ist nicht einmal jener zornige alte Mann, der es noch einmal wissen möchte. Nein, Warren ist nur ein bisschen wütend, vor allem ist er müde – vom Leben unendlich enttäuscht. Die Jahrzehnte sind in alltäglicher Beliebigkeit einfach an ihm vorbeigegangen, ohne dass er es recht gemerkt hat – zwischen Beruf, überschaubarem Eigenheim mit patenter Gattin und problemlos gross gewordener Tochter.

Das Neue an *ABOUT SCHMIDT* ist die erbarmungslose Genauigkeit, mit der Alexander Payne die Leerstellen am Ende einer beruflichen Laufbahn zum Thema macht.

Wenige Tage nach Warrens Pensionierung stirbt seine Frau Helen an einem Schlaganfall. Präzise nähert sich Payne diesem neuerlichen Verlust im Leben seines Helden, in dem er ihn in höchster Ambivalenz darauf reagieren lässt. Einerseits litt Warren unter der pusseligen Emsigkeit seiner Gattin, andererseits war sie ihm doch Partnerin, die einen Rahmen vorgab. Von Liebe ist zumindest von seiner Seite in letzter Zeit kaum noch die Rede gewesen. Warren Schmidt kann die neue Freiheit im bisher penibel gepflegten Haushalt nur mässig genießen. Ungeniert und ungestraft im Klo im Stehen über den Rand zu pinkeln oder alles stehen und liegen zu lassen, wenn es ihm danach ist, bringt ihm letztlich nur schamgebremsten Lustgewinn.



Mit sarkastischer Lust an den Abgründigkeiten alltäglicher Familienkonflikte widmet sich Alexander Payne in diesem Zusammenhang dem speziellen Verhältnis zwischen Schwiegerväter und Schwiegersöhnen – die stärksten Momente dieses ungewöhnlichen Films.

Zweifel und Frust nagen an ihm, ebenso wie das Bewusstsein, Entscheidendes verpasst zu haben, sei es aus Gutmütigkeit, Bequemlichkeit oder mangelndem Durchsetzungsvermögen. Als Warren feststellt, dass seine Helen ihn vor Jahrzehnten mit seinem Freund Ray betrogen hat, gerät er zum ersten Mal richtig in Rage, steigt in sein ungeliebtes Luxus-Wohnmobil und bricht zu neuen Ufern auf, die allerdings im Grunde nur bedingt neu sind. Am Ende der Nostalgie-Reise zu den Stätten der Kindheit soll ein Besuch bei Tochter Jeannie in Denver stehen. Anstatt sich um sich selbst zu kümmern, versucht sich Warren in einem späten Akt väterlicher Fürsorge: Seine nicht mehr ganz junge, beruflich erfolgreiche Tochter ist im Begriff zu heiraten. Ihr Verlobter Randall entspricht weder vom Status – Autohändler – noch von seinem Habitus her – Pferdeschwanz – Warrens Vorstellungen von einer angemessenen Partie für das "Kind".

Mit sarkastischer Lust an den Abgründigkeiten alltäglicher Familienkonflikte widmet sich Alexander Payne in diesem Zusammenhang dem speziellen Verhältnis zwischen Schwiegerväter und Schwiegersöhnen – die stärksten Momente dieses ungewöhnlichen Films. In kleinen, aber genau platzierten Gesten lässt er die physisch spürbare Ablehnung Randalls durch Warren deutlich werden. Dazu bedarf es keiner Worte. Der arme Schwiegersohn in spe versucht, nach Möglichkeit wohlherzogen alles zu vermeiden, was Anstoss erregen könnte, und gerät in seinem Bemühen erst recht bei Warren von einem Fettnäpfchen in das nächste. In einer hinreissenden Sequenz bringt Payne das Dilemma schliesslich auf den Punkt: Warren

muss bei seinen Gegenschwiegern im ehemaligen Zimmer seines Schwiegersohnes in einem Wasserbett nächtigen. Die Folge ist ein Hexenschuss. Randalls exzentrische Mutter Roberta wird den bewegungsunfähigen Warren daraufhin füttern und ihm im Whirlpool näher kommen. In Panik nimmt der wieder mobile Warren reissaus. Tochter Jeannie hat sich inzwischen jegliche Einmischung von ihm in ihre Privatangelegenheiten energisch verboten. Die Hochzeit ist nicht zu verhindern: Warren erträgt die Veranstaltung mit Anstand. Inzwischen dämmert ihm, dass er sich weniger um seine Tochter und mehr um sich selbst kümmern sollte. Ob er dazu in der Lage sein wird oder ob er doch nur in Selbstmitleid versinkt, lässt Alexander Payne am Ende offen.

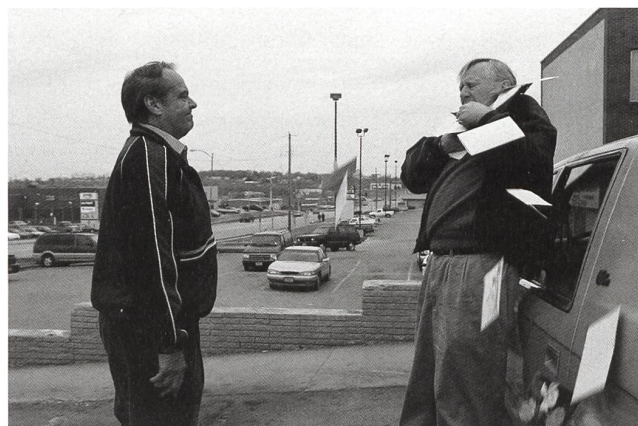
Dieser ironisch gebrochenen Chronik des entscheidenden Wendepunkts im Leben eines Menschen haben Alexander Payne und Jim Taylor ein wirkungsvolles dramaturgisches Gerüst gegeben. Nachdem Warren im Fernsehen den Aufruf einer Hilfsorganisation gesehen hat, übernimmt er für 22 Dollar im Monat die Patenschaft für ein afrikanisches Waisenkind. In Briefen an das unbekannte Kind schreibt sich Warren den Kummer von der Seele. In geschickten Montagen macht der Regisseur in ABOUT SCHMIDT transparent, wie sich der Briefschreiber auch dabei über die Wirklichkeit hinweg mogelt.

Bereits in CITIZEN RUTH (1996) und ELECTION (1999) haben Alexander Payne und sein ständiger Ko-Autor Jim Taylor ihr ungewöhnliches Talent bewiesen, Alltägliches mit sarkastischem Humor und einer intelligenten filmischen Ausdrucksweise zu verbinden. Die Mitarbeit der beiden am Drehbuch

von JURASSIC PARK III ist als Akt des puren Broterwerbs zu verzeihen. In ihren ersten beiden Filmen zerpfückten die beiden konventionelle Teenie-Highschool-Geschichten zu illusionslosen Beschreibungen amerikanischer Provinz. Payne wurde in Omaha, Nebraska geboren. Alle drei Filme spielen in Omaha und behandeln Wendepunkte: In CITIZEN RUTH geht es um eine Frau, die zwischen die Fronten von Abtreibungsgegnern und -befürwortern gerät – in ELECTION bringt eine Wahl des Schulsprechers einen profilneurotischen Lehrer aus der Bahn, und jetzt in ABOUT SCHMIDT ist es ein Rentner, dem der Ruhestand zu schaffen macht. Die heimische Provinz hilft in den Filmen des Alexander Payne wenig bei der Bewältigung der anstehenden Probleme. Der überschaubare Rahmen ihrer Welt lässt die Protagonisten angesichts der Komplexität ihres Seelenlebens zwischen Skrupel und blinder Wut erst recht hin und her pendeln. Payne, der bisher immer mit demselben Team zusammen gearbeitet hat, hat einen eigenständigen Stil entwickelt, der in Vielem an den der Coen-Brüder erinnert. Mit ABOUT SCHMIDT ist ein neuer ausserordentlich begabter amerikanischer Filmemacher zu entdecken.

Herbert Spaich

R: Alexander Payne; B: A. Payne, Jim Taylor nach dem Roman «Schmidt» von Louis Begley; K: James Glenon; S: Kevin Tent; A: Jane Ann Stewart; M: Rolfe Kent. D (R): Jack Nicholson (Warren Schmidt), June Squibb (Helen Schmidt), Hope Davis (Jeannie Schmidt), Dermot Mulroney (Randall Hertz), Kathy Bates (Roberta Hertz), Howard Hesseman (Larry Hertz), Harry Groener (John Rusk). P: New Line Productions; Harry Gittes, Michael Besman. USA 2002. 124 Min. Verleih: Warner Bros., Zürich, Hamburg



Männerlos

THE HOURS von Stephen Daldry



Mit Recht darf der automatische Reflex der Tageskritik von exquisiten Schauspiel-Leistungen schwärmen, tut es aber, ohne zu beachten, wie die Darstellungen sich gegenseitig ausbremsen.

So viel oscarreifes Star-Schauspiel von der weiblichen Variante war noch selten zuvor in ein Kinostück geballt, zu schweigen von so viel mörderischem und suizidalem Ernst auf einer Tonlage von mehr literarischer als literarischer Art. In der Rolle der historischen Erzählerin Virginia Woolf agiert Nicole Kidman, derzeit wohl eine der ganz wenigen wahren Alleskönnerinnen auf den Leinwänden der Welt, ganz nur in ihr verkorkstes Innenleben hinein, voller Verachtung an der Kamera vorbei, sozusagen rückwärts aus den Szenen heraus, ohne einen Blick auf Gatte oder Gesinde, der nicht flackerte und irrlichterte aus verkneifenen Schlitzern. Einem Gespenst unter den Lebenden gleich, wird sie in ihren schizophrenen Visionen wohl schon der jenseitigen Gefilde ansichtig. Sie scheucht das Publikum in eine heillose Welt zurück, um in eine bessere zu flüchten.

Julianne Moore ihrerseits führt das Par-kett schön tückisch hinter das Licht. Sie schützt pflichttreues Heimchen am Herd vor, mit Geburtstagskuchen nach bewährtem Rezept und Freudinnen zu Besuch an den Nachmittagen; sie ist so weitäugig geschminkt, wie Kidman verengt und flüchtig wirkt, dabei hat sie's faustdick hinter den Ohren. Anders als Virginia Woolf, die ihre Weiblichkeit zu Wasser trägt, um den Männern das Feld zu überlassen, übt Moore, dieses knochige, flächige Sprossengesicht, das Verlassen von Sohn und Gatte erst 'mal, ganz nach alter Schule, mittels Schlaftabletten, die sie dann aber doch wieder reuig ins Röhrchen zurückschüttet, und etwas später durch konsequentes Davonlaufen. Was sie, nach dem Vorbild jener genialen Autorin, anfänglich sich selber antun wollte, das muss fortan andere treffen. Frauen sind es keine.

Drei Schwestern

Geradezu verschlagen dann, an dritter Stelle, Meryl Streep, die mütterlich-warmblickende Veteranin von den Dreien, die kaum noch etwas zu tun braucht oder anzutun: sei's sich, sei's den Männern. Es genügt, tatenlos zuzusehen, wie sich ihr kranker Freund, ähnlich zum Gespenst geworden, wie es zuvor Kidman war – nur eben: ein Mann –, aus dem Fenster kippt. Nach vollzogener Tat trifft sie sich mit Julianne Moore in geheuchelter Trauer und verschwörerischer Genugtuung. Keine Spur mehr davon, sich jemals auch nur psychiatrisieren zu lassen wie seinerzeit Virginia Woolf. Die Küche wird ein letztes Mal aufgeräumt, die Resten in den Abfall gekehrt. Die Belastung durch fehlgeschlechtliche Präsenz ist inzwischen getilgt, und wie praktisch, da eilt prompt und überdeutlich noch eine zukunftstragende Tochter herbei. So stellt sich die Ordnung der Geschlechter binnen sieben



Kidman, Moore und Streep mimen allesamt nach den erprobten Verfahren unserer Tage, nämlich mit jeder Menge «method».

bis acht Jahrzehnten (von 1923 bis heute) auf den Kopf: eine risikolose Umwälzung, die alles beim Alten lässt und nichts umwertet ausser den Vorzeichen.

Will nun diese breite Spur, die von der schwermütigen Selbstmörderin Kidman hin- führt zu den konspirativen Überlebenden Moore und Streep, so etwas wie Niederlage und Sieg der Weiblichkeit signalisieren: so- zusagen eine späte Rache für jene unglückliche Schwester, deren Mann sie kaum anders in den Tod gleiten liess (so wird Leonard Woolf unterstellt), als Streep ihren Freund auf dem Sims nicht zurückhält? Oder handelt es sich, weil geschrieben von Michael Cun- ningham und David Hare und inszeniert von Stephen Daldry, im Gegenteil um eine beson- ders schwer nachweisbare, von Feministen hinter vorgehaltener Hand gepflegte Form der Misogynie (wenn nicht Menschenfeind- lichkeit überhaupt)? Wäre da eine solche, dann kämen ihr die drei Schauspielerinnen gar nicht auf die Schliche, und zwar am ehe- sten darum, weil jede von ihnen zu sehr fixiert ist auf ihre Einzelaufgabe, ohne aus- reichende Verbindung zu den anderweitig engagierten Kolleginnen.

Sechs Fuss unter

Kidman erscheint in keiner einzigen Szene mit den beiden andern, die dann sage und schreibe einen gemeinsamen Auftritt haben. Die Anlage ist riskant, indem sie auf die Spekulation setzt, physisch brauche die Solidarität unter den Frauen gar nicht mehr herbeigeführt zu werden, sie sei in einer Art von mystischer, Distanzen überwindenden

Union schon solid genug verankert. Ent- sprechend gelingt es der Regie in keinem Moment, die höchst unterschiedlichen Vor- tragsweisen der drei Schwestern verstärkend aufeinander abzustimmen: Kidmans raue Eckigkeit, das geschmeidig Schleichende bei Moore, das gelassen Anstrengungslose bei der souveränen Streep, die einer behäbigen Königin zu ähneln beginnt.

Mit Recht darf der automatische Reflex der Tageskritik von exquisiten Schauspiel- Leistungen schwärmen, tut es aber, ohne zu beachten, wie die Darstellungen sich gegen- seitig ausbremsen. Ausserdem fehlt jeder Versuch, den Stil der einzelnen Rollenträ- gerinnen der Epoche anzupassen, in der die Episoden jeweils angesiedelt sind (Zwanzi- ger, Fünfziger, Gegenwart). Kidman, Moore und Streep mimen allesamt, so sehr sie's jede auf ihre Weise tun, nach den erprobten Verfahren unserer Tage, nämlich mit jeder Menge *method*.

Da helfen die Liebesschwüre aus krat- zender Feder wenig, mit denen Virginia Woolf in den Fluss wadet, noch die desperaten «I Love You's», mit denen sich, schon auf der Fensterschwelle, Meryl Streeps Freund dem unergründlichen Geheimnis der Schwerkraft überlässt. Eines unterliegt nämlich keinem Zweifel: *THE HOURS* spricht der Koexistenz unter den Geschlechtern jede faire Chance ab und billigt dem Vernichtungskampf zwi- schen ihnen jede präventiv-bellizistische, das heisst zynische Legitimation und Unver- meidbarkeit zu. Entweder kehren die Männ- lein ihre Weiblein sechs Fuss untern Boden, oder es kommt das Umgekehrte zustand. In

einer weiteren Sicht bliebe da einzig noch die Apartheid oder, tapferere neue Welt, warum nicht gleich die Ersetzung der Geschlechter durch ein noch zu ersinnendes *newsex*, das dann die alten Konflikte ein für allemal undenkbar machen sollte. Keine(r) geriete mehr sechs Fuss unter, aber auch keine(r) mehr sechs Fuss über.

Pierre Lachat

Stab

Regie: Stephen Daldry; Buch: David Hare nach dem gleichna- migen Roman von Michael Cunningham; Kamera: Seamus McGarvey; Schnitt: Peter Boyle, Production Design: Maria Djurkovic; Kostüme: Ann Roth; Musik: Philip Glass

Darsteller (Rolle)

Nicole Kidman (Virginia Woolf), Julianne Moore (Laura Brown), Meryl Streep (Clarissa Vaughan), Ed Harris (Richard), Toni Colette (Kitty), Claire Danes (Julia), Jeff Daniels (Louis), Stephen Dillane (Leonard Woolf), Allison Jan- ney (Sally), John C. Reilly (Dan Brown), Miranda Richard- son (Vanessa Bell), Eileen Atkins (Barbara), Linda Bassett (Nelly), Jack Rovello (Richie Brown)

Produktion, Verleih

Miramax International, Paramount Pictures; Produzenten: Scott Rudin, Robert Fox; ausführender Produzent: Mark Huffam. CH-Verleih: Ascot Elite Film, Zürich; D-Verleih: Highlight/Constantin Film, München



Enttäuscht, verraten, geschlagen

LILJA 4-EVER von Lukas Moodysson



Die russische Hauptdarstellerin Oksana Akinshina als Lilja, die sich dem Sturm ausliefert, ist umwerfend.

Wenn zu Beginn von Lukas Moodyssons neuem Film eine junge Frau mit zer schlagenem Gesicht entlang einer stark befahrenen Autostrasse torkelt, auf der Tonspur das Schreilied «Mein Herz brennt» der deutschen Band Rammstein ertönt, das das Bild des Geschundenseins akzentuiert; wenn dann die eigentliche Handlung «drei Monate früher irgendwo in einem Ort in Russland» einsetzt, um den Anfang der Odyssee zu erzählen, die am Ende des Films ein zweites Mal in die Schmerzzene mündet; dann funktioniert die dramaturgische Klammer wie ein Kerker: *no way out*. Je länger LILJA 4-EVER dauert, umso geringer wird die Hoffnung, dass die Protagonistin aus dieser Geschichte einen Ausweg findet. Ebenso gefangen ist der Zuschauer. Moodysson wählt eine Dramaturgie, die durch das vorweggenommene Ende jede Perspektive negiert. Reihen sich seine zwei ersten Filme FUCKING ÄMÅL und TOGETHER ansatzweise in die Kategorie *feel-*

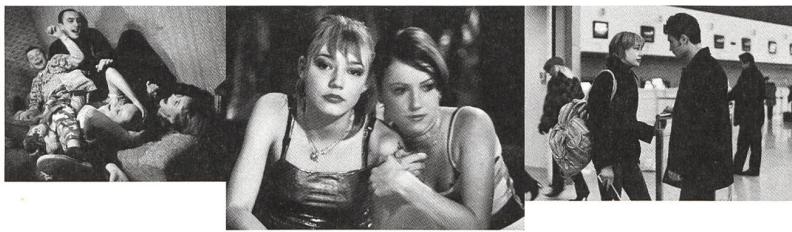
good-movie ein, ist LILJA 4-EVER alles andere als Wohlfühlkino. Diesmal verzichtet der Schwede fast vollständig auf dramaturgische Kniffe, die das Zaubermagieren in der Filmfiktion ermöglichen.

Im Werk des schwedischen Regisseurs gibt es eine thematische Konstante. Moodysson interessiert sich für den heranwachsenden Menschen in einer meist verlogenen, zuweilen brutalen und von Normen beengten Welt der Erwachsenen. In FUCKING ÄMÅL rebellieren zwei Mädchen, die sich ineinander verlieben, gegen die bürgerliche Kulissenexistenz; in TOGETHER, der Erinnerung an eine Hippie-Kommune in den Siebzigern, stellen die Kleinsten den fragwürdigen Glaubenssätzen ihre trotzigsten Träume entgegen.

Auflehnen gegen ihre Umwelt tut sich auch die junge Protagonistin in LILJA 4-EVER; nur fehlen der sechzehnjährigen Lilja die Autoritäten, denen sie sich widersetzen könnte: Sie wurde von den Erwachsenen

längst aufgegeben und verlassen. Kräfte messen, um zu einem Selbstgefühl zu kommen, ist für sie unmöglich: Die Mutter entscheidet sich, mit ihrem Liebhaber alleine in die USA auszuwandern, und lässt ihre halbwüchsige Tochter im russischen Kaff, einem Niemandsland von heruntergekommenen Wohnsiedlungen, zurück; später tritt sie das Vormundschaftsrecht ab. Die Tante, die für Lilja schauen sollte, kommt ihrer Pflicht nach, indem sie dem Mädchen die Wohnung wegnimmt und es in ein dreckiges Loch schickt.

Das ist Liljas Ausgangslage – und das ist erst der Anfang. Alsbald verleumdet sie auch die Freundin und verleiht ihr den Ruf einer Hure; den löst Lilja, ohne Geld, später ein und verkauft ihren Körper. So wird sie wiederum zum Freiwild für eine Jugendgang. Soweit, so trist. Es mutet dann von Moodysson fast zynisch an, wenn er das Heiligenbild, das einen Engel mit einem Kind an der Hand zeigt, zu Liljas liebstem Gegenstand und



einem wiederkehrenden Motiv macht; denn Gottes Barmherzigkeit leckt. Noch entwickelt Lilja eine Art Erlösungsglauben, erschafft sich mit dem einige Jahre jüngeren Volodya, den seine Eltern ebenfalls verstossen haben – von Schule ist gar nie die Rede –, ein virtuelles Paradies; das erproben sie in Gesprächen, ihm kommen sie näher beim Leim Schnüffeln, beim Aussinnen von Verrücktheiten, in Balgereien – im Unbeschwernten. Hierin liegt Moodyssons Stärke: Er kreiert schlicht schöne Figuren. Er findet schöne Schauspieler. Die russische Hauptdarstellerin *Oksana Akinshina* als Lilja, die sich dem Sturm ausliefert, ist umwerfend. Sie wird enttäuscht, verraten, geschlagen; sie hofft und betet; sie ist kindisch, erwachsen, verloren und um ein menschenwürdiges Leben betrogen. Ihre eindringliche emotionale Präsenz kommt ohne viele Worte aus. Lautstarken Ausdruck findet das wütende, fordernde Lebensgefühl hingegen in populären Songs, die zur Hitparade der russischen Jugend gehören.

Was bleibt einem, nicht mehr klein, noch nicht gross, im postsozialistischen Trümmerland? Einander: Die zwei Jugendlichen beschützen sich – und das über das Leben hinaus –, wie die Figuren auf dem Heiligenbild und an Stelle von Gott. Beschwörend ritzen sie ihre Namen, «Lilja 4-Ever», in die Bänke der Ruinensiedlung. Da zündet Moodysson in seiner pessimistischen Geschichte dann doch eine Kerze an.

Später verliebt sich Lilja im Club, in dem sie anschafft, in einen hübschen jungen Mann, Andrei, der für einmal nicht nur Sex von ihr will. Er verspricht ihr das Paradies in Schweden, beschafft ihr einen Pass. Es ist der Anfang vom Ende und eine kleine Naivität

des Drehbuchs: Lilja lässt Volodya, zwar mit Skrupel, zurück und reist alleine – in die Arme eines Zuhälters. Die Spirale von sexueller und körperlicher Gewalt setzt sich (im Bild etwas gar inflationär) fort; brutaler noch, da Lilja keinen freien Willen mehr hat, sondern verkauft, versklavt, aufs Übelste zugerichtet wird. Was bleibt einem, einsam und in der Scheisse? Der Tod.

Moodysson macht keinen thematischen Film, obwohl er mit dem Thema des internationalen Frauenhandels, der Prostitution osteuropäischer Kinder, seinen Stoff aus der bedrängenden Gegenwart schöpft. Zu sehr liebt er es, Geschichten fürs Kino zu erzählen. Der anfänglich behauptete Null-Wunder-Charakter muss darum relativiert werden, verweisen die religiösen Anklänge in *LILJA 4-EVER* doch auf eine Jenseitsutopie. Darin aber liegt kein Trost.

Birgit Schmid

STAB

Regie, Buch: Lukas Moodysson; Kamera: Ulf Brantås; Schnitt: Michal Leszczylowski, Oleg Morgunov, Bernhard Winkler; Art Director: Josefin Åsberg; Kostüme: Denise Östholm; Make-up: Jessica Cederholm; Musik: Nathan Larson; Ton: Niclas Merits

DARSTELLER (ROLLE)

Oksana Akinshina (Lilja), *Artiom Bogucharskij* (Volodya), *Ljubov Agapova* (Liljas Mutter), *Lilia Sinkarjova* (Liljas Tante), *Pavel Ponomarjov* (Andrei), *Tomas Neumann* (Witek), *Elena Benenson* (Natasha)

PRODUKTION, VERLEIH

Memfis Film; Co-Produktion: *Zentropa Entertainment*, *Film i Väst*, *Sveriges Television Göteborg*, *Nordic Film- & TV Fund*; Produzent: *Lars Jönsson*; Co-Produzenten: *Peter Aalbaek Jensen*, *Gunnar Carlsson*, *Tomas Eskilsson*. Schweden 2002. 35mm, Farbe, Dauer 109 Min. CH-Verleih: *Monopole Pathé Films*, Zürich

PUNCH-DRUNK LOVE Paul Thomas Anderson

Wer in dieser Welt nichts gewinnt, ist selber schuld! Es kommt nur darauf an, die Augen offen zu halten: Wem die Aussicht auf sechs Richtige im Lotto zu ungewiss ist, findet in jedem Supermarkt Offerten, die glücklichen Gewinn versprechen. Ein Kaffeeröster verspricht eine Reise, ein Kaugummihersteller ein nobles Auto, ein Waschmittelkonzern eine Rente. Der Verbraucher muss nur ein kleines Kreuz auf einer Banderole oder Postkarte machen, und schon steigen die Chancen. Manchmal reicht es, seinem schlichten Sammeltrieb nachzugeben. Wer genügend Bons beisammen hat, bekommt etwas geschenkt. Zum Beispiel eine Dose Katzenfutter gratis. Bei konsequenter Inanspruchnahme aller Offerten besteht nach der Wahrscheinlichkeitsrechnung Aussicht auf lebensverändernden Erfolg. Es gibt Mitmenschen, die deshalb ihr ganzes Trachten darauf richten, die unendlichen Möglichkeiten mit Akribie zu nutzen, auf diesem Weg ein Stück von der Schokoladenseite des Lebens zu fassen zu bekommen. David Philips zum Beispiel. Der Ingenieur an der University of California hat die Methode vor zweieinhalb Jahren zu einsamer Perfektion ausgereift:

Eines Tages entdeckte der Wissenschaftler in einem Supermarkt eine im Prinzip wenig spektakuläre Werbekampagne für «Healthy-Choice-Pudding» – eine Marke im unteren Preissegment. Mit dem Kauf der klebrigen Süßspeise waren Gutscheine für Bonusmeilen bei mehreren amerikanischen Fluglinien verbunden. Dabei machte es die Masse. Also bunkerte der findige Wissenschaftler für 3000 Dollar 12 150 Becher Pudding und kam so zu 1 250 000 Bonusmeilen. Das reicht für ein durchschnittliches Leben. Inzwischen vermarktet er seine Methode per Internet (<http://home.nycap.rr.com/useless/-pudding/index.html>). Hier verrät David Philips nicht nur sein System der Entsorgung von über 12 000 Bechern Pudding, sondern lenkt den Blick darüber hinaus auf ähnlich interessante Angebote.



Eine Geschichte so schön wie das Kino. Sie begeisterte den Filmemacher Paul Thomas Anderson derart, dass er das verblüffende System der «Pudding Guys» als Keimzelle für *PUNCH-DRUNK LOVE* nutzte. Das Ergebnis ist ein Film so bunt und überdreht wie die meisten Werbe-Clips. Die sonnendurchfluteten, in Kalifornien gedrehten Bilder verneigen sich vor dem hybriden Realismus der Technicolor-Musicals aus den fünfziger Jahren.

Dem gut bestückten Pornofilm-Eleven in *BOOGIE NIGHTS* (1997), dem wütenden Wanderprediger in *MAGNOLIA* (1999) stellt Anderson in *PUNCH-DRUNK LOVE* einen nicht weniger problembeladenen Mann zur Seite. Er heisst Barry Egan, betreibt im San Fernando Valley einen Versand für Schnickschnack, den niemand so richtig braucht, leidet fürchterlich unter sieben schrecklichen Schwestern und bereitet über die Pudding-Bonusmeilen seine Flucht in eine bessere Zukunft vor.

Zu den Eigenheiten von Barry gehört ausserdem, dass er zu unkontrollierten Aggressionsausbrüchen neigt. So kann ihn ein nichtiger Anlass dazu verleiten, die Herren-Toilette eines Restaurants zu zerlegen. Das hat mit der Unterdrückung durch die Schwestern, aber auch mit seiner unausgelasteten Sexualität zu tun. Ein abendlicher Versuch mit Telefonsex zur Triebabfuhr schlägt nicht nur fehl, sondern hat zudem fatale Folgen. Die Lustdame der «Phone Sex Sisters» am anderen Ende der Leitung hat es nämlich auf Barry Egans Geld abgesehen und beginnt – dank Kreditkartenangaben bestens ausgerüstet – mit Erpressung. Wobei sie und ihr Chef trotz Schlägertrupp die Rechnung ohne den cholerischen Kunden gemacht haben.

Einen unerwarteten Lichtblick bringt die couragiert-unkomplizierte Lena in Barrys Leben – eine Frau, die anscheinend nichts aus der Ruhe bringen kann. Freudlich nimmt sie die Hamstereinkäufe von Pudding ebenso in Kauf wie seine schwer nachvollziehbaren emotionalen Ausbrüche. Obwohl Barry mit der Einlösung seiner Pudding-Bonusmeilen

schliesslich grössere Probleme als sein Vorbild in der Wirklichkeit hat, findet er zum Schluss doch noch sein Glück.

Die Skurrilität der Bonus-Gewinnspiel-idee hat Anderson in einen völlig skurrilen, absolut unernsten Film übersetzt. Sein Barry im blauen Ausgeh-Anzug vereinigt in sich Groucho Marx, Jerry Lewis und James Stewart mit den Figuren des absurden Theaters. Ein Einfaltspinsel, der zur Gewalttätigkeit neigt, mit einem erotischen Verhältnis zu den Versprechen der Werbeindustrie, etwas umsonst zu bekommen. Lena nimmt er gerne an – sofern sie nicht stört.

Seine Originalität bezieht *PUNCH-DRUNK LOVE* aus der assoziativen Freiheit, die sich der Regisseur konsequent leistet. Kleine Aperçus geben der Handlung burleske Wendungen, die den Helden Barry ebenso überraschen wie das Publikum. So wird er Zeuge eines spektakulären Autostunts und anschliessend staunender Besitzer eines Harmoniums. Dass er ihm zum Schluss ein paar Harmonien entlocken kann, verspricht vage Hoffnung in einem Film, dessen galliger Humor ansonsten nicht viel Gutes verheisst. Anderson ist dabei wie ein Jäger auf Spurensuche. Er verfolgt jene Fährte, die Menschen dazu treibt, irdisches Glück möglichst umsonst zu bekommen, nachdem es ihnen ein gemeinsames Schicksal freiwillig vorenthalten hat. Da dient der Pudding-Bonus als Ersatz. Die Betroffenen – in Gestalt von Barry – übersehen in ihrem Bemühen, dass diese Anstrengung ungleich grösser und mühseliger ist, als aktiv an einer Veränderung der Verhältnisse zu arbeiten. Um mit Brecht zu sprechen: «Alle rennen nach dem Glück, das Glück rennt hinterher». Vermutlich ist das angesichts des bunten Bilderbogens *PUNCH-DRUNK LOVE* jedoch zu hoch gegriffen.

In einem gnadenlos komischen Panoptikum lässt der Regisseur das angeblich Normale zum Absurden gerinnen. Die Figuren der Handlung haben etwas von Hamstern in Laufrädern. Anderson beobachtet sie mit einer bisweilen seltsam anmutenden Kälte. Gnadenlos lässt er seinen Hauptdarsteller

Adam Sandler dessen bisheriges Image als kleinbürgerlicher Clown demontieren. Der Schauspieler gibt die vollends verklemmte Version eines mässig talentierten Stand-up-Komödianten, der Laurel & Hardy imitieren möchte – grobe Effekte eingeschlossen. Die ansonsten im tragischen Fach angesiedelte Emily Watson verkörpert ebenfalls «gegen den Strich» Lena als Frau ohne Vergangenheit, die durch eine unaufgeklärte Fügung des Schicksals in Barrys Leben tritt. Eine gute Fee und nette Freundin des Helden, wie sie das Hollywood-Kino seit Betty Grable kennt.

Auch das ist ein Griff in die Schatzkiste der Filmgeschichte, mit der Paul Thomas Anderson seinen Film mit diskretem Understatement schmückt. Ohne sich auf plumpes Zitieren der entsprechenden Versatzstücke einzulassen, bedient er sich ihrer mit eleganter Zurückhaltung. So wie Barry Egan die Bonusmeilen bei den Puddingbechern findet, kann auch der Zuschauer in *PUNCH-DRUNK LOVE* unerwartete Entdeckungen machen. Das bedarf allerdings der Bereitschaft, sich auf dieses Unikum eines Films einzulassen, der von seinem Schöpfer wohl in der erklärten Absicht realisiert wurde, den Betrachter mit Lust aufs Glatteis zu bugsieren, um ihn da mit Häme hilflos stehen zu lassen.

Herbert Spaich

Stab

Regie und Buch: Paul Thomas Anderson; Kamera: Robert Elswit; Schnitt: Leslie Jones; Ausstattung: William Arnold; Kostüm: Mark Bridges; Musik: Jon Brion

Darsteller (Rolle)

Adam Sandler (Barry Egan), Emily Watson (Lena Leonard), Philip Seymour Hoffman (Dean Trumbell), Luis Guzmán (Lance), Mary Lynn Rajskub (Elizabeth), Ashley Clark (Phone Sex Sister), Robert Smigel (Zahnarzt Walter), Lisa Spector, Julie Hermelin, Karen Hermelin, Hazel Mailloux, Nicole Gelbard, Mia Weinerg (die Schwestern), David Stevens, Jimmy Stevens, Nathan Stevens, Mike D. Stevens (die Brüder)

Produktion, Verleih

Ghoulardi Film; Produzenten: Paul Thomas Anderson, Joanne Sellar, Daniel Lupi. USA 2002. 35mm, Cinemascope; Dolby Digital; Dauer 97 Min. CH-Verleih: Ascot Elite Film, Zürich; D-Verleih: Senator Film, Berlin



SOLARIS

Steven Soderbergh

Rosa und hellblaue Schlieren ziehen sich vor den Fenstern der Raumstation entlang, weisse Linien, Kondensstreifen von Düsenjägern ähnlich, führen hindurch: Der Anblick ist überwältigend, fremdartig, zum Weinen schön. Besonders dann, wenn man sich selbst in einer Konstruktion aus Stahl und Kunststoff befindet, zwischen stoss- und kratzfesten Oberflächen in Grau-Blau-Tönen – eine zweckmässige Umgebung, die jegliche Sinnesanregung oder auch nur Wärme vermissen lässt.

George Clooney spielt den Psychoanalytiker Chris Kelvin in dieser Soderbergh-Version von «Solaris»: Kelvin muss zur weit entfernten Raumstation reisen, um seinem Freund Gibarian zu helfen, der dort in Schwierigkeiten geraten ist. Gleich nach seinem Ankommen entdeckt er Blutspuren und die Leiche Gibarians. Die beiden anderen Wissenschaftler, die sich noch auf der Station befinden, benehmen sich merkwürdig: Dr. Snow scheint zerstreut und verhaltensauffällig, seine Kollegin Dr. Gordon hat sich eingeschlossen und will nicht kommunizieren. Kelvin bekommt nur nebulöse Antworten auf seine immer wieder gestellte Frage: Was ist geschehen?

Als er nachts Besuch von seiner längst verstorbenen Frau Rhea bekommt, beginnt er das Geheimnis von «Solaris» zu errahnen: Die Phantasien und Sehnsüchte der einsamen Weltraumforscher materialisieren sich aus den Nebeln, Vergangenheit und Gegenwart, Realität und Illusion geraten durcheinander. So steht Kelvin vor der Frage, ob ein neuer Anfang möglich ist – mit einem Wesen, das seiner Frau aufs Haar gleicht. Und die hatte sich schliesslich seinetwegen das Leben genommen.

SOLARIS in Soderberghs Inszenierung ist ein extrem langsamer Film: Diese Inszenierungsstrategie verdeutlicht sowohl das veränderte Zeitempfinden im All und die ewig gleichen Lichtverhältnisse als auch den Schwebezustand, in dem sich die Protagonisten befinden – buchstäblich und im übertragenen Sinn. Klaustrophobisch ist das Am-

biente der Raumstation, das niemals einen freien Blick, nur Durch-, Unter- und Aufsichten gestattet. Mitunter lässt Soderbergh Clooney vor tiefschwarzem Hintergrund agieren, was dessen zunehmende Desorientierung noch unterstreicht.

Die Sequenzen der Erinnerung an die Erde sind in wärmeren Farben und freundlicherem Licht gehalten; aber auch dort herrscht eine allumfassende Dunkelheit – innen sowieso, und die Aussenszenen erinnern mit dem Menschengewimmel im Dauerregen an BLADE RUNNER. Häufig sieht man Clooney angeschnitten von hinten, sein Rücken verdeckt die Sicht aufs Bild: Wir können nicht daran vorbeisehen, aber was sieht er überhaupt?

Clooney spricht mit rauer, leiser, gepresster Stimme, beinahe ohne Intonation. Das wirkt unentschlossen, vorsichtig, sogar ängstlich. Zweimal beschlägt sein Atem das Visier seines Astronautenhelms, so dass sein Gesicht verschwimmt: Ganz anders als in seinen sonstigen Rollen scheint Clooney aufs eigene Verschwinden hinzuarbeiten. Vielleicht ist das eine kongeniale Interpretation seiner Rolle, ein geschickter inszenatorischer Schachzug Soderberghs in diesem eher unklaren Film. Soderbergh kann sich nicht entscheiden, was er eigentlich erzählen will, denkt man, und so bleibt am Ende alles offen: Ob Rhea eine Vision ist, mit der gleichwohl ein Neuanfang möglich ist, wo Gibarian sich befindet, ob er überhaupt noch lebt ... Soderberghs Unentschlossenheit schlägt sich nieder in einer indezenten, mystisch raunenden musikalischen Untermalung, im Gewaber der interstellaren Nebel, schliesslich in der Auswahl der übrigen Darsteller, die sich neben Clooney nicht profilieren können.

Daniela Sannwald

R: Steven Soderbergh; B: S. Soderbergh nach dem gleichnamigen Roman von Stanislaw Lem; K: Peter Andrews; S: Mary Ann Bernard; M: Cliff Martinez. D (R): George Clooney (Kelvin), Natascha McElhone (Rhea), Viola Davis (Gordon), Jeremy Davies (Snow), Ulrich Tukur (Gibarian). P: 20th Century Fox; James Cameron, Rae Sanchini, Jon Landau. USA 2002. 98 Min. Verleih: 20th Century Fox, Zürich, Frankfurt

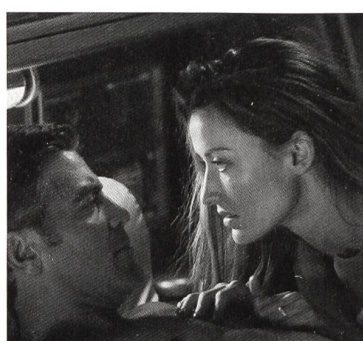
ÊTRE ET AVOIR

Nicolas Philibert

Wenn das nicht für «Monsieur», den «Herr Lehrer», spricht: Auf seine Frage, was die Schüler später werden wollten, antworten fast alle, Lehrer oder Lehrerin – «damit wir die Kinder herumkommandieren können, wie Sie es tun!», begründet es ein Dreikäsehoch. Stellt der Berufswunsch der Kinder dem Lehrer also im Gegenteil ein schlechtes Zeugnis aus? Der 55-jährige Georges Lopez, Hauptfigur in Nicolas Philiberts Dokumentarfilm ÊTRE ET AVOIR, ist nämlich eine autoritäre Person. Nicht nur sein stattliches Aussehen, der Sokratesbart, die tiefe Stimme und der Ernst in seinem Gesicht flossen Respekt ein, sondern auch seine pädagogische Haltung, die von alter Schule ist. Monsieur Lopez ist ein strenger Lehrer.

Der Mann leitet seit zwanzig Jahren eine Grundschule in einem kleinen Dorf in der französischen Auvergne. Es ist eine von ein paar hundert verbleibenden Schulen in Frankreich, die nur aus einer Klasse bestehen; Schüler im Vorkindergartenalter werden hier gemeinsam mit Fünftklässlern unterrichtet. Georges Lopez' Schar zählt pro Schuljahr zehn bis zwölf Kinder. In ÊTRE ET AVOIR begleitet Philibert die Jahrgänge im ersten Halbjahr 2001. Der Regisseur hat sich über Wochen mit seiner Kamera ins Schulzimmer in einem alten Gebäude, das mitten im Grünen liegt, eingeschmuggelt – der Eindruck der heimlichen Anwesenheit entsteht, lassen sich die Kinder durch den Fremden doch kaum einmal ablenken; selten ein Blick in die Kamera oder ein Sich-Aufspielen. Im Gegenteil, da mag man wieder staunen ob der kindlichen Fähigkeit zur Selbstvergessenheit. Natürlich sind sie auch ein dankbares filmisches «Sujet»; es gibt herzerfrischende Szenen in ÊTRE ET AVOIR, in denen der ganze Unterhaltungswert dem Direkten und Unverstellten entspringt (wobei die Kunst in so einem Film darin besteht, trotz Hingerissenheit zu wissen, wann die Kamera zu stoppen ist).

Da gibt es Jojo, den Lernfaulen. Der Vierjährige fragt schon am Morgen, ob jetzt Nachmittag sei. Später trödelte er beim Malen



und kommt nicht über Baum und Bär hinaus. Nachdem ihn Lehrer Lopez zunehmend ungeduldig zur Eile getrieben hat, weil sonst nichts aus der Pause würde, die Drohung aber auch nicht wirkt, setzt sich der Erzieher zu Jojo und fragt ihn, warum er in die Schule gehe, wozu das gut sei. «Weil Mama es will», so die Antwort. Es ist frappierend zu sehen, wie unverhohlen der von kulturellen «Deformationen» noch freie Narzissmus ausgelebt wird: Nach einer Schreibübung der jüngeren Gruppe lässt der Lehrer die Arbeiten von den Mitschülern beurteilen. «Un peu petit bien» findet die kleine Marie das Blatt ihres Kameraden; «beaucoup bien» beurteilt sie das eigene.

Monsieur Lopez hat seine Schüler im Griff; während er den Älteren ein Diktat aufbrummt, beschäftigt er die Jüngeren anderweitig. Er ist aber nicht nur ein strenger Lehrer, sondern auch eine bemerkenswert sanfte Person. Die Kleinheit der Klasse begünstigt es, dass er auf die Individuen eingehen kann. Er nimmt sich Zeit für das Einzelne, er nimmt es ernst – eine häufige Geste, dass er sich auf Augenhöhe zum Kind hinabkniet. Er setzt sich draussen mit Olivier auf einen Baumstamm und reagiert diskret und doch teilnahmsvoll auf die Tränen des Jungen, der vom kranken Vater erzählt. Er schlichtet den Streit zwischen zwei älteren Schülern («Muss es denn immer einen Sieger geben?» – «Verstehst du, dass es einfacher ist, mit Worten zu verletzen?» – «So seid ihr den Jüngeren kein gutes Beispiel.»), tut es klug und wirksam – das ist der Reaktion der Kinder anzumerken. Trotz strikten Regeln und altmodischen Ritualen wie der morgendlichen Begrüssung, stehend und im Chor, geniesst es der Lehrer sichtlich, auch mal mit den Schülern Pfannkuchen zu backen oder die Hänge hinunter zu rodeln.

ÊTRE ET AVOIR ist das Porträt eines aussergewöhnlichen Berufsmenschen und weniger eine Reportage, die Vor- und Nachteile oder gar pädagogische Konzepte der altersgemischten Schule aufzeigen will, auch wenn Philiberts Interesse ursprünglich dahin

ging. Der Regisseur, zu dessen jüngeren Filmen das Porträt einer psychiatrischen Klinik gehört, die neue Formen des Zusammenlebens von Patienten und Pflegepersonal erprobt (LA MOINDRE DES CHOSES), oder die Dokumentation eines Strassburger Theaterexperiments (QUI SAIT?), verzichtet auf jeden Kommentar. Philibert erzählt beobachtend, mit den Mitteln der Montage und einem liebevollen Blick für Details. Dabei zieht er die Kulisse, in der die Schule steht, die raue, schöne Landschaft des Zentralmassivs, in seinen Film mit ein. Vermummte Kinder stapfen im dichten Schneefall in die Schule. Im Frühling findet der Unterricht draussen unter einem blühenden Blätterdach statt – ein wahrhaftiges Wir-Kinder-von-Bulterbü-Idyll.

Immer wieder schneidet Philibert Aufnahmen der Natur in jene vom Schulunterricht und macht so die Analogie vom Wechsel der Jahreszeiten zum geistigen und körperlichen Wachsen der Kinder. Das Ackerfeld, das Aufgehen der Saat, das wogende Kornfeld im Wind, die Ernte; wenn am Ende des Films die Strohballen auf den Stoppelfeldern liegen, entlässt auch Lehrer Georges Lopez seine Zöglinge, in die Ferien oder in eine andere Schule. Nach kussreichem Abschied eilen sie davon. Zurück bleibt ein melancholisch blickender Lehrer im plötzlich unheimlich leeren Schulzimmer.

Birgit Schmid

ÊTRE ET AVOIR / SEIN UND HABEN

STAB

Regie: Nicolas Philibert; Kamera: Katell Dijan, Laurent Didier; Schnitt: Nicolas Philibert; Ton: Julien Cloquet

PRODUKTION, VERLEIH

Produzent: Gilles Sandoz; assoziierter Produzent: Serge Lalou; Co-Produktion: Arte France Cinéma, Les Films d'Ici; Centre National de Documentation Pédagogique. Frankreich 2002, Farbe, 35mm, Format: 1:1,66, Dolby SR, Dauer: 104 Min. CH-Verleih: Agora Films, Carouge; D-Verleih: Ventura Film, Berlin

DAS WEISSE RAUSCHEN

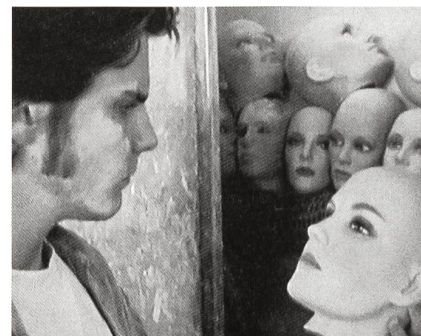
Hans Weingartner

Zu den bemerkenswerten Seiten der jungen deutschen Filmemacher gehört ihr Blick auf die schwierigen Seiten der menschlichen Existenz und des gesellschaftlichen Daseins. Seelische und körperliche Handicaps werden in erstaunlich vielen Filmen thematisiert: so in MEIN BRUDER DER VAMPIR (Sven Taddicken), CRAZY (Hans-Christian Schmid) oder GOTT IST TOT (Kadir Sözen). Am schwersten hat es sich Hans Weingartner mit DAS WEISSE RAUSCHEN gemacht. Er beschäftigt sich mit einer Krankheit, die besonders quälend das Leben der Betroffenen verändert: Schizophrenie.

Verlust des Realitätsbezugs

In seinem Debut, mit dem Weingartner sein Filmstudium an der Kunsthochschule für Medien in Köln abgeschlossen hat, beschreibt er medizinisch exakt den Ausbruch der Krankheit und ihren Verlauf, die den einundzwanzigjährigen Lukas aus der Bahn seiner bisherigen Existenz wirft. Der junge Mann kommt zum Studium aus der Provinz nach Köln und zieht in die WG seiner Schwester ein. Durch die Einnahme von Drogen zeigen sich bei ihm zum erstenmal die Symptome einer paranoiden Psychose. Das ganze Ausmass einer schweren Schizophrenie wird kurz darauf manifest, als Lukas Stimmen hört, die ihn bedrängen und in panische Angst versetzen. Seine damit verbundenen Verhaltensauffälligkeiten machen ihn für seine Umgebung inakzeptabel. Dazu gehören Aggressionsausbrüche ebenso wie der zunehmende Verlust des Realitätsbezugs.

Es bleibt keine andere Wahl als die Einweisung in die Psychiatrie. Die medikamentöse Behandlung vermag zwar, die Halluzinationen zu beheben, hat aber enorme Nebenwirkungen auf den Patienten. Als Lukas nach seiner Entlassung aus der Klinik die Medikamente absetzt, kommt die Krankheit unverändert wieder zum Ausbruch. Allein gelingt es ihm nicht, seine Krankheit in den Griff zu bekommen – was durch eine entsprechende Medikation heute möglich ist. Die



Menschen in seiner Umgebung sind ihm keine Hilfe. Sie haben genug mit sich selbst zu tun. Am Ende sitzt Lukas an der spanischen Atlantikküste allein mit seinem «weissen Rauschen».

Fehlende Bindungen

Bei seinem mit einer DV-Kamera gedrehten Film orientierte sich der enorm begabte Regisseur an den Vorgaben der «Dogma»-Regisseure einerseits und der direkten Beschreibung von Wirklichkeit eines John Cassavetes andererseits. Gradlinig folgt Weingartner der Krankheitsgeschichte und bleibt dabei ganz direkt und ohne Abschweifung bei Lukas und seiner auseinanderbrechenden Persönlichkeit. Konzentriert schildert *DAS WEISSE RAUSCHEN* was passiert, wenn die Seele aus dem Takt gerät.

Zur Vorbereitung seines Films hat sich Regisseur Hans Weingartner ausführlich am Berliner Klinikum Steglitz mit Gehirnforschung beschäftigt. Die genaue Kenntnis des medizinischen Hintergrunds gab seinem Film eine solide Basis und Raum für die psychologischen Abläufe innerhalb der Dramaturgie eines Spielfilms. Dadurch gelang es, selbst den Anflug von Gruseffekten zu vermeiden – das sachliche Abbild der Krankheit ist schrecklich genug. Weingartner sagte dazu nach der Uraufführung des Films im Rahmen des Max-Ophüls-Preises 2001: «Mich hat es interessiert, ein wahrhaftiges Bild von der Krankheit, von ihrer Auswirkung auf die Erkrankten und ihre Umgebung zu schaffen. Lukas ist sehr allein, ihm fehlen soziale Bindungen. Er gibt seiner Umwelt genügend Zeichen, die als Hilferuf zu verstehen wären. Aber durch den ganzen Film hindurch gibt es niemanden, der auf ihn eingeht. Niemand nimmt sich Zeit, ihm zuzuhören. Es ist bekannt, dass diese Krankheit vor allem bei Leuten ausbricht, die einsam sind, keine Beziehungen haben ...»

Überforderte Umgebung

Das zeigt der Film in sparsamen Gesten. Er macht aber auch die Hilflosigkeit nachvollziehbar, mit der die Umgebung auf den «Verrückten» reagiert; wie zum Beispiel Lukas' Schwester von den Veränderungen in der Persönlichkeit ihres Bruders, seinem Abdriften in eine andere Welt, überfordert ist. Keiner ist in der Lage, Lukas die Stabilität zu geben, die er bräuchte, um zusammen mit seiner eingestellten Medikation mit seiner Krankheit zu leben. Illusionslos beschreibt *DAS WEISSE RAUSCHEN* die Fatalität, mit der häufig von Schizophrenie Betroffene immer wieder in falsche Gesellschaft geraten, die es ihnen nicht ermöglichen kann, ein soziales therapeutisches Netz zu finden. Lukas verabschiedet sich zwar aus der Alternativen-WG, um sich dann aber einer alternden Hippie-Gruppe anzuschließen. Er mobilisiert zunächst deren Helfer-Syndrom. Als es jedoch mit ihm schwierig wird, betrachten sie ihn als lästigen Sozialfall.

Die Möglichkeiten der flexiblen digitalen Aufnahmetechnik hat Weingartner mit überzeugender Ökonomie eingesetzt, um die zerfließende Wirklichkeit des kranken Lukas ebenso transparent zu machen wie die nicht weniger schizophrene Haltung seiner direkten Umgebung zum Rest der Gesellschaft. Die Bilder korrespondieren dabei mit einer höchst artifiziellen Tonebene, die den Horror, dem sich Lukas plötzlich ausgesetzt sieht, für den Zuschauer «erfahrbar» werden lässt.

Das schwierige Unterfangen dieses Films konnte letztlich jedoch nur dank des Darstellers des Lukas' ganz gelingen. *Daniel Brühl* hat sich mit dieser Rolle als einer der besten Nachwuchsdarsteller des deutschsprachigen Films vorgestellt. Inzwischen war er auch in *NICHTS BEREUEN* von Benjamin Quabeck und *VAYA CON DIOS* von Zoltan Spirandelli zu sehen oder spielt aktuell in Wolfgang Beckers *GOODBYE LENIN*.

Zeitlos bedeutsam

DAS WEISSE RAUSCHEN ist ein zeitlos bedeutsamer Film, der auch zwei Jahre nach seiner Premiere nichts von seiner Qualität eingebüsst hat. In der Begründung des Max-Ophüls-Preises 2001 für *DAS WEISSE RAUSCHEN* heisst es:

«Der junge Regisseur nimmt den Zuschauer mit auf einen verstörenden inneren Trip. Der mit Herzblut gemachte und verwegenen produzierte Film arbeitet virtuos mit Bild und Ton. Eine entfesselte Kamera zeigt eine Welt, in der die Grenzen zwischen Normalität und Wahnsinn fließend sind. Der Film ist für deutsche Verhältnisse einzigartig, weil er mehr Fragen stellt als Antworten gibt.»

Herbert Spaich

Stab

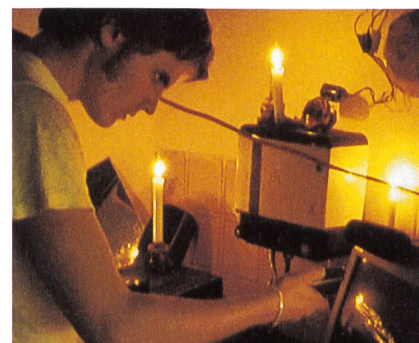
Regie: Hans Weingartner; Co-Regie: Toby Amann; Buch: Hans Weingartner, Toby Amann, Matthias Schellenberg, Katrin Blum; Kamera: Hans Weingartner, Toby Amann, Matthias Schellenberg; Schnitt: Dirk Oetelshoven, Andreas Wodraschke, Hans Weingartner; Ausstattung: Claudia Stock; Ton: Marek Goldowski; Sounddesign: Uwe Dresch

Darsteller (Rolle)

Daniel Brühl (Lukas), Anabelle Lachatte (Kati), Patrick Joswig (Jochen), Karl Danguillier (Jesus), Katharina Schüttler (Kinodate), Ilse Strambowski (Kinokassiererin), Michael Schütz (Psychiater), Michael Lentz (Opa), Ralf Wolf (Vorarbeiter), Claudia Bach (Mädchen im Zug), Marc Zimmermann, Holger Müller (Raufer in Psychiatrie), Marek Goldowski, Herbert Kugler (Pfleger), Markus Mischkowski (Unbekannter), Gerrit Lucas, Peter Bösenberg (Störer vor Dusche), Eno Hünninger, Toby Amann, Sandra und Lukas Kliever, Dietmar Eisenreich, Ricky van der Tas, Daniel Dömer, Alex van der Wahl, Hannah und Henning, Claudia Bach, Martina Balzig (Hippies)

Produktion, Verleih

Cameo Film- und Fernsehproduktion, Hans Weingartner und Kunsthochschule für Medien Köln; ausführende Produzentin: Annette Pisacane. Deutschland 2001. CH-Verleih: Filmcoopi, Zürich; D-Verleih: X-Verleih, Berlin



ATANARJUAT – THE FAST RUNNER

Zacharias Kunuk

Wer sich in der Filmgeschichte ein wenig auskennt, denkt beim Wort «Eskimo» spontan an Robert Flahertys berühmten Stummfilm *NANOOK OF THE NORTH* (1920/21), der den Alltag einer nomadisierenden Eskimofamilie auf ihrer Jagd beschreibt. Der «Vater des Dokumentarfilms» hatte damals monatelang unter Eskimos gelebt, um ihren Sitten und Gebräuchen bis in alle Details näherzukommen. Er hatte seinen Film sogar in der kanadischen Arktis entwickelt, um ihn seinen «Akteuren» vorführen zu können. Achtzig Jahre sind seither vergangen und haben ihre Spuren hinterlassen. Die Eskimos nennen sich heute in ihrer eigenen Sprache (dem «Inuktitut») «Inuit», was soviel wie «Menschen» bedeutet. Mit *ATANARJUAT – THE FAST RUNNER* ist vor zwei Jahren nun sogar der erste ausschliesslich von Inuit geschriebene, produzierte, inszenierte und gespielte Spielfilm entstanden. Einzig *Norman Cohn*, der Produktionsleiter und Kameramann, ist ein Weissler. Dieser exotische Hintergrund dürfte nicht zuletzt dazu beigetragen haben, dass der Film an verschiedenen Festivals mit namhaften Preisen bedacht wurde, darunter mit der «Caméra d'or» am Filmfestival von Cannes 2001, wo er in der Reihe «Un Certain Regard» gezeigt wurde, während er am Toronto International Film Festival 2001 den «Toronto-City Award for Best Canadian Feature Film» erhielt.

Wurden noch in Flahertys *NANOOK OF THE NORTH* auf der Jagd erbeutete Felle in einer Handelsstation gegen Lebensmittel und Gebrauchsgegenstände eingetauscht, so sind die Inuit von heute in der Lage, ihre Vergangenheit in einem eigenen Film zur Darstellung zu bringen. Dies ist schon deshalb von Bedeutung, da die Inuit im Gegensatz zu vielen andern Völkern keine archäologischen Spuren wie Tempel und Paläste hinterlassen haben, sondern in einer Kultur leben, die völlig auf der mündlichen Überlieferung beruht. So geht auch die Handlung von *ATANARJUAT – THE FAST RUNNER* auf eine anscheinend nahezu tausend Jahre alte Inuit-Legen-

de zurück, die jeweils von Generation zu Generation weitererzählt wurde. Anders als bei einer schriftlichen Aufzeichnung alten Legendengutes hat der Film die Möglichkeit, auch das kulturelle Umfeld einer Geschichte nachzuzeichnen. Dass diese Möglichkeit in *ATANARJUAT – THE FAST RUNNER* bis an die Grenzen des Dokumentarischen ausgenutzt wurde, macht die besondere Qualität dieses Filmes aus. Dabei wollte Zacharias Kunuk, der für die Regie sowie als Koproduzent, Ko-Autor und als Mitarbeiter bei der Montage zeichnet, um jeden Preis eine Dominanz der äusseren Form über den Inhalt vermeiden: «Mir ist wichtig, dass der Film als Drama und nicht als Dokumentarfilm gesehen wird.»

Zacharias Kunuks eigenes Leben ist ein Beispiel für die rasante Entwicklung, die die Inuit vom Nomadentum zur modernen Zivilisation geführt hat. 1957 wurde er in der arktischen Tundra in einer nomadisierenden Familie geboren, die sich einige Jahre später in der neu gegründeten Siedlung Igloodik auf Baffin Island niederliess und sesshaft wurde. Er betätigte sich zunächst als Bildhauer und Schnitzer. Aus dem Erlös für drei Skulpturen erwarb er mit 24 Jahren die erste Videokamera. Mit Gesinnungsgenossen gründete er die erste von Inuit geführte unabhängige Produktionsfirma in Kanada, die «Igloodik Isuma Productions Inc.», die eine Reihe von Kurzfilmen herstellte, die an verschiedenen Festivals und in Museen gezeigt wurden. Zusammen mit dem Videokünstler Norman Cohn (*QUARTET FOR DEAF-BLIND*, 1987) und *Paul Apak Angilirq*, dem bereits 1998 verstorbenen Drehbuchautor des Films, entwickelte er den «Isuma Style», der traditionelle Erzählformen mit den Mitteln der Bildmedien erneuern will. *ATANARJUAT – THE FAST RUNNER* ist das bisher erfolgreichste Resultat dieser Bemühungen.

Obwohl Zacharias Kunuk die jenseits aller christlichen Ideologie liegende archaische «Moral» seiner Geschichte (dass nämlich die Bedürfnisse der Gruppe für das Über-

leben in der Eiswüste wichtiger sind als die emotionalen Wünsche Einzelner) in den Vordergrund rückt, ist *ATANARJUAT – THE FAST RUNNER* für einen westlichen Betrachter in erster Linie ein Film, der durch seine eindrücklichen Naturaufnahmen und die Beschwörung einer für uns «exotischen» Lebensform interessiert. Da leben die mit Fellen bekleideten Menschen bestenfalls in einfachen Steinhütten, meist aber in engen, nur von kärglichen Tranlampen erwärmten und erhellten Iglus, in die man nur bäuchlings hineingelangen kann. Und um zu einer benachbarten Familie zu gelangen, muss man eine kleine Expedition auf von Hunden gezogenen Schlitten durch die arktische Eiswüste unternehmen. In dieser fremdartigen Welt spielt sich das Schicksal der beiden Brüder Amaqjuaq, dem Starken, und Atanarjuat, dem schnellen Läufer, sowie der hübschen Atuat ab, die Atanarjuat liebt, obwohl sie ursprünglich Oki, dem Sohn des Häuptlings, versprochen worden war. Eine Geschichte um Hass und Eifersucht, aus der sich der Held am Ende nur durch eine Flucht nackt durch das endlose Eis retten kann.

Gerhart Waeger

Stab

Regie: Zacharias Kunuk; Drehbuch: Paul Apak Angilirq; Kamera: Norman Cohn; Schnitt: Zacharias Kunuk, Norman Cohn, Marie-Christine Sarda; Art Director: James Ungalaaq; Kostüme: Micheline Ammaq, Atuat Akkitir; Musik: Chris Crilly

Darsteller (Rolle)

Natar Ungalaaq (Atanarjuat), Pakkak Innuksuk (Amaqjuaq), Sylvia Ivalu (Atuat), Peter-Henry Arnatsiaq (Oki), Lucy Tulugarjuk (Puja), Madeline Ivalu (Panikpak), Paulosie Qulitalik (Qulitalik), Abraham Ulayuruluk (Tungajuaq), Eugene Ipkanak (Sauri)

Produktion, Verleih

Igloodik Isuma Productions in Co-Produktion mit National Film Board; Produzenten: Paul Apak Angilirq, Norman Cohn, Zacharias Kunuk; Co-Produzentin: Germaine Ying Gee Wong; ausführende Co-Produzentin: Sally Bochner. Kanada 2000. Farbe; 35mm, Format: 1:1,185; Dolby SRD; Sprache: Inuktitut; Dauer: 172 Min. CH-Verleih: Agora Films, Carouge; D-Verleih: Arsenal Filmverleih, Tübingen





1 Warren Beatty
in THE
PARALLAX
VIEW Regie:
Alan J. Pakula

2 FANTÔMAS
Regie:
Louis Feuillade

3 Jude Law
und Jennifer
Jason Leigh
in EXISTENZ
Regie: David
Cronenberg

4 Guy Pearce
in MEMENTO
Regie: Christopher
Nolan

Was bleibt ist das Kino

Ein Gespenst der Filmgeschichte: auf den Spuren des Paranoia-Films

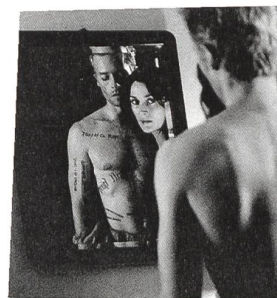
Verschwörungstheorien zielen auf ein Aha-Erlebnis ab, das die Welt neu lesbar machen soll. Wir werden eingeführt in den grossen Plan hinter den Dingen, der den Wald als ganzes trotz all seiner Bäume auf bisher unbekannte Weise sichtbar macht.

1. Theoretische Überlegungen

«Paranoia» stammt aus dem Griechischen und bedeutet wörtlich «neben dem Verstand» oder «Verrücktheit». Vom klinischen Standpunkt aus ist sie eine Form der Individualpathologie, die sich durch Projektion, Feindseligkeit, Misstrauen, Beziehungs- und Verfolgungswahn, Angst vor Autonomieverlust und Grössenwahn

auszeichnet. In einem flexiblen und kulturellen Sinne jedoch, angewandt auf die Erzeugnisse der Medien und der Populärkultur, ist Paranoia eine faszinierende und unterhaltsame Form der Vernetzung, eine Vernetzung von Welt und Gesellschaft durch das Mittel der Verschwörung: Alles ist miteinander verbunden, alles macht Sinn, ist aufeinander bezogen, nichts ist zufällig. Paranoia-Erzählungen erlauben fast unbegrenzte kommunikative Anschlussfähigkeit und zeugen von einer Lust am Fabulieren. Dem kognitiven Spass beim

4

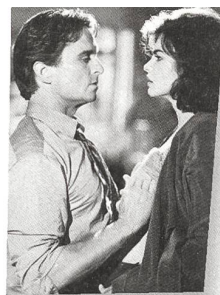


2



3





1

Lösen eines Kreuzworträtsels ähnlich, lässt sich daher sagen: «Paranoia hält fit».

Ein Merkmal der paranoiden Erklärung ist ihr Hang zur Personalisierung: An die Stelle von undurchschaubaren oder schwer konzeptualisierbaren Systemen, Prozessen und Strukturen treten klar definierte Individuen. Geschichte lässt sich von ihrer Wirkungsmacht her auf einzelne, handlungsmächtige Personen mit klarer Kausalität und Motivation zurückführen. Hier wird ein starkes anthropomorphes Begehren spürbar.

Die paranoide Hauptaktivität ist kognitiver Art: die Interpretation, die Deutung der Umwelt auf offene, vor allem aber verborgene Zeichen hin. Dementsprechend sind die Hauptakteure im paranoiden Film vor allem kognitive Arbeiter: unter anderem Journalisten, Detektive, Anwälte. Die Welt als Netz

von Bedeutungen. Hermeneutik, Tiefen-Interpretation als Berufung, nichts ist überinterpretiert, mag es noch so abwegig scheinen. Verschwörungstheorien zielen auf ein Aha-Erlebnis ab, das die Welt neu lesbar machen soll. Wir werden eingeführt in den grossen Plan hinter den Dingen, der den Wald als

ganzes trotz all seiner Bäume auf bisher unbekannte Weise sichtbar macht. Darin sehen wir nicht zuletzt auch eine Utopie: Utopie ei-

heit tritt Klarheit und Sinn.

Gute Beispiele für eine solche Ordnungsutopie liefert uns *Oliver Stones Politthriller-Dokudrama JFK* (USA 1991) über die Ermordung John F. Kennedys. In der Einleitungssequenz, die den Kennedy-Cortège beim Einbiegen in die Dealey Plaza zeigt, ist das filmische Auge in seiner Unendlichkeit darum bemüht, in einer virtuellen, ja geradezu manischen Verwebung von dokumentarischem Material und fiktional nachgestellten Szenen räumlich alles lückenlos abzudecken, jeden Moment bedeutungsschwanger aufzuladen, alle Figuren am richtigen Platz stehen zu lassen und auf das zentrale Geschehen zu beziehen. Hier gibt es keinen toten Winkel, keinen nutzlosen Augenblick. Die rekonstruierte historische Wirklichkeit erscheint als theatralischer Raum, inszeniert, als ob sie schicksalhaft vorausbestimmt und jegliches Geschehen von einer eigenartigen Rationalität durchdrungen sei.

Auf dem Höhepunkt der Handlung, während der Gerichtsverhandlung gegen den der Verschwörung angeklagten Geschäftsmann Clay Shaw (Tommy Lee Jones), benutzt Jim Garrison (Kevin Costner), der in der Ermordung Kennedys ermittelnde Staatsanwalt von New Orleans, ein Modell, um das Attentat auf den Präsidenten anschaulich zu machen. Soeben hat er mit Hilfe zweier Kanzleimitarbeiter die Unwahrscheinlichkeit der

magic bullet aufgezeigt und darlegen können, dass ohne die These dieser magischen Kugel der einzige Schluss sein könne, eine weitere, vierte Kugel sei abgefeuert worden – was auf einen zweiten Schützen und somit auf eine Verschwörung hinausläuft. Es ist ein Modell der Dealey Plaza, mit kleinen Autos und den einzelnen Figuren darauf, um den Tathergang aus Garrisons Sicht darzulegen, eine komplexe Verschwörung, an der, wie wir im Verlauf seiner weiteren Schilderung erfahren, der «militärisch-industrielle Komplex», hohe Regierungskreise unter Einschluss des Vizepräsidenten, Lyndon B. Johnson, teilhaben, um in einem Staatsstreich «König Artus» aus seinem Schloss Camelot zu entfernen. Als Mittelpunkt der gesamten Darstellung fungiert



2

Das Markenzeichen des Paranoia-Films ist eine Welt des Misstrauens, der Verunsicherung und der Angst. Es eröffnet sich eine Parallelwelt alternativer Bedingungen. Schwarz ist Weiss, und Weiss ist Schwarz.

jener Moment, in dem Kennedy durch den fatalen letzten Schuss getroffen, sein Kopf ruckartig nach hinten gerissen und von einem rötlichen Dunstschleier umgeben wird. Der auf dem Zapruder-Film festgehaltene Moment wird von Garrison fast zwanghaft einem angewiderten Gerichtspublikum immer wieder vorgeführt, als Beschwörung beinahe des mythischen Lochs in der symbolischen Ordnung, um welches herum sich alles andere aufbaut, ein Loch im wahrsten Sinne des Wortes, das zugleich auf schockierende Weise menschliche Verwundbarkeit aufzeigt und fetischistisch jenes unwiderlegbare Faktum, jenes faszinierende Stück physische Realität beschwört, das im Zentrum des historischen Ereignisses steht und die Zeitenwende markiert, die mit dem Attentat in der Geschichtswahrnehmung einer ganzen Generation eingetreten ist. Im Nachhinein entpuppt sich der 8mm-Amateurfilm als typisches Objekt der Unentscheidbarkeit: Man kann den Zapruder-Film zwanzig-, dreissigmal anschauen, in Realgeschwindigkeit, in Zeitlupe oder die Einzelkader auch einfrieren, man wird nie mit Sicherheit sagen können, exakt woher der tödliche Schuss fiel. Obwohl es nicht so aussieht, als sei er von hinten (vom Texas School Book Depository) abgegeben worden.

Das Loch im Präsidentenkopf entspricht homolog der ominösen Leiche in der Detektiv- und Kriminalgeschichte, die zum Anlass einer weitgreifenden Fall-Rekonstruktion und Konstruktion eines kleinen symbolischen Universums wird. Im Modell der Dealey Plaza stehen alle Figuren zum richtigen Zeitpunkt am richtigen Ort, eine Utopie sinnvoller Historizität. Und in Stones filmischer Rekonstruktion, initiiert durch Garrisons Ausführungen, die auch als Voice-over fungieren, erfährt das gesamte Personal historische Aufwertung durch die Einordnung in ein Schema, das alle Figuren im eigentlichen Wortsinn plziert. Umfassend und totalitär im Ansatz, gerät Garrisons Argumentationslinie, zwar ausgehend von den liberalen Idealen der Kennedy-Ära, in seiner Beschwörung des ermordeten Vater-Königs bald einmal in die Nähe von faschistischem Gedankengut. Ein Indiz dafür, wie in der Verschwörungserzählung die politischen Extreme in bedenkliche Nähe zueinander geraten und Umschläge vom einen zum anderen Pol nicht selten sind.

Von der Warte des gesunden Menschenverstandes aus gesehen vereinfacht die paranoide Erklärung, wo die Welt komplexer ist, und benutzt umgekehrt äusserst komplizierte Interpretationsmuster, wo eine einfachere Deutung den Sachverhalt ebenso gut fassen würde: die einfache Erklärung wäre, dass



3



4

ner Welt, in der die Dinge Sinn machen, in der sich alles und jeder am richtigen Platz befindet, eine Ordnungsutopie, die ob ihrer totalisierenden Einfachheit Erleichterung schafft. An die Stelle von Unübersichtlichkeit und Unsicher-

heit tritt Klarheit und Sinn.



5

1 Michael Douglas und Jeanne Tripplehorn in *BASIC INSTINCT*
Regie: Paul Verhoeven

2 Sharon Stone und Michael Douglas in *BASIC INSTINCT*

3 Kevin Costner in der Gerichtsszene in *JFK* Regie: Oliver Stone

4 Die Ermordung John F. Kennedys in *JFK*

5 Dana Wynter, King Donovan, Carolyn Jones und Kevin McCarthy in *INVASION OF THE BODY SNATCHERS*
Regie: Don Siegel

6 *THE STEPFORD WIVES* Regie: Bryan Forbes



6

Kennedy von Lee Harvey Oswald, einem irren Täter mit einer gehörigen Portion Glück, erschossen wurde; stattdessen entwickelt JFK hier ein kompliziertes Szenario mit mehreren Schützengruppen mit grossem Aufwand in Vorbereitung, Ausführung und anschließender Vertuschung; auf der anderen Seite arbeitet Stones Drama mit einer gewaltigen Vereinfachung: Der «militärisch-industrielle Komplex», der am Attentat schuldig sein soll, wird als quasi-homogenes Gebilde mit individual-menschlichen Zügen, beinahe wie ein «grosstes Individuum» gefasst, obwohl der auf Eisenhower zurückgehende Terminus alles andere als klar unmissbar ist und in seiner Anthropomorphisierung gegenüber einem heterogenen Sachverhalt eine problematische Komplexitätsreduktion vornimmt.

Die Welt als unwohnlicher und damit heimatloser Ort: Paranoia zeichnet eine pessimistische Tendenz der Filmhistorie aus. Die Bandbreite ihrer Wirksamkeit reicht über paranoid gefärbte Strömungen und Genres wie den Expressionismus und Film Noir bis hin zu einzelnen Filmtexten, die von einer paranoiden Phantasie strukturiert sind. In ihrer reinsten Form bringt sie ein Quasi- oder Meta-Genre hervor, den sogenannten Paranoia-Film. Immer ist er auf «Hilfsgenres» angewiesen und mal im Detektivfilm, (Polit-)Thriller oder Film Noir zuhause, mal im Phantastischen Film (Science Fiction, Horror), seit neuerem auch schon mal in der Satire (Komödie) – oder in einer Kombination von diesen.

Seit er sich in den sechziger Jahren in der internationalen Kino- und Medienlandschaft etabliert hat, kommt dem Paranoia-Film heute sowohl quantitativ wie qualitativ ein zunehmend wichtiger Stellenwert zu. Denn je komplexer, rhizomischer und «schizophren» die spätkapitalistische Welt wird und je intensiver Kommunikationstechnologien und Medien sie durchdringen, virtualisieren und komplexer machen, desto stärker das kognitive Bedürfnis nach der Art von Komplexitätsreduktion, welche kulturelle Paranoia anbietet. Der Begriff «Paranoia-Film» beginnt sich inzwischen sowohl im englisch- als auch im deutschsprachigen Raum durchzusetzen, und zwar nicht nur umgangssprachlich, sondern auch in wissenschaftlichen Publikationen. Der enorme Erfolg der amerikanischen Fernsehserie «The X-Files» («Akte X») verdeutlicht, dass kulturelle Paranoia – als postmodernes Denkmuster verstanden – salonfähig geworden und sogar in Mode gekommen ist («Only the Paranoid Will Survive»). Dies wird auch belegt durch eine in den letzten Jahren wach-

sende

Anzahl von universitären Untersuchungen beidseits des Atlantiks zum Thema Verschwörungstheorien und Verschwörungskultur. Gleichwohl harrt der Paranoia-Film noch einer gründlichen Erforschung. An dieser Stelle soll daher bloss ein provisorischer Überblick über das Quasi-Genre versucht werden, wobei die Filmbeispiele als historische Symptome einer jeweils darunterliegenden gesellschaftlichen Problematik zu verstehen sind. Vielleicht sind wir nach all den Skandalen seit den sechziger Jahren so zynisch geworden, dass wir in der Politik und anderswo schnell einmal zu Verschwörungshypothesen neigen.

Das Markenzeichen des Paranoia-Films ist eine Welt des Misstrauens, der Verunsicherung und der Angst. Es eröffnet sich eine Parallelwelt alternativer Bedingungen. Schwarz ist Weiss, und Weiss ist Schwarz (denken wir an Paul Verhoevens Psychothriller *BASIC INSTINCT*, USA 1991: ein Mann wird zwischen einer Blondine und einer Brünetten wie ein Pingpongball hin und her gespielt, die Frau als fatales Liebesobjekt wird für ihn zur Kippfigur – in einem Moment traut man ihr, im nächsten wird sie zum Todfeind. Nur logisch daher der ambivalente, doppelte Filmschluss). Die vermeintlichen Freunde entpuppen sich als Feinde. Es blitzt in Ansätzen eine Gegengeschichte auf, eine parallele Geschichte zur vorherrschenden Historie. Häufig ist der Paranoia-Film manichäisch geprägt durch die unversöhnlichen Gegensätze von Gut und Böse, Licht und Finsternis. Manchmal zeigt er auch nur eine leicht aus dem Lot geratene Welt, arbeitet mit Verfremdungen, legt einen Filter über gewohnte filmische Wirklichkeiten, lässt die Möglichkeit des Anderen aufblitzen.

Eine kleine Gemeinschaft im Geheimen und Dunkeln, kaum erkennbar, aber doch schon erahnbar, hat sich gegen das Gute in der Welt, gegen die Gerechtigkeit, den Frieden und die Freiheit verschworen. Noch paranoider zeigt sich die Verschwörung, wenn sie als Teil der bestehenden Ordnung fungiert, ja wenn die bestehende Ordnung selbst – wie etwa in *THE MATRIX* (Andy und Larry Wachowski, USA 1999) – als eine gewaltige Täuschungsmaschinerie erscheint.

In ihrer narrativen Struktur zeichnen sich die Filme über einen paranoiden Stil aus, über die Formalisierung einer paranoiden Phantasie. Als Beispiel mag die Vorsequenz von Stanley Kramers Politthriller *THE DOMINO PRINCIPLE* (USA/GB/MEX 1977) dienen. Dokumentarische, sepia-getönte Schwarzweiss-Bilder von Massenaufmärschen und kol-

lektiven Panikszenen sind durch reisserische und wiederholte Attentats-Schlagzeilen,

jeweils von Gewehrscüssen begleitet, zu einer aggressiven Montage zusammengefügt. Ein pathetischer, männlicher Voice-over-Kommentar adressiert uns als Zuschauer und stiftet in der seriellen Attraktionsmontage der Bilder kollektiven Aufruhrs eine Einheit mit übergreifender Verschwörungstheorie:

Do you believe you've decided to come to this theater today, that it was your own idea, of your own free will? Whether we know it or not, we're all manipulated. It's becoming almost impossible to think or even act for ourselves anymore. We're manipulated, programmed, brain-washed. Right from the start, right from the day we're born. By family, by press, by radio, by television. And more and more we know less and less of who THEY are. Who could THEY be? Is it the boss we work for? Who tells HIM what to do? Is it the government? Whoever is in power, it seems just the same. So, who's behind THEM? It's reached a point when THEY could take an ordinary man and so manipulate him that THEY could get him to kill the most important person in the world.

Like the hero of a book written by Franz Kafka fifty years ago, we feel ourselves powerless, unable to control anymore what really happens to us. Perhaps we're all the victim of some appalling conspiracy. What authority could THEY represent?

Hinter allem stecken hier die namen- und gesichtslosen Strippenzieher, steckt die Wirklichkeit hinter der Wirklichkeit, oder mit Lacan: der Andere des Anderen. Glaubt man dem Film, wird selbst unser Chef manipuliert und kontrolliert, ebenso die Regierung. Es ist die Unsichtbarkeit der Drahtzieher, die bedrohlich wirkt. Manche Motive erscheinen wiederholt: Opfer vermeintlich politischer Anschläge, Massen in Aufruhr, suggestive Bilder von Computer-Spulen oder Karteisystemen, die sinnbildlich unsere «Programmierung» evozieren. Die Anonymität der entindividualisierten Masse findet ihre Entsprechung in der Architektur, etwa beim Bild eines Wolkenkratzers, während auf der Tonspur die Autorität unseres Chefs in Frage gestellt wird, oder bei den symbolisch aufgeladenen Gebäuden wie Capitol in Washington oder Big Ben in London.

Über die rhetorische Figur des *pars pro toto* (Synekdoche) verweist die Montage auf die Totalität der Welt. Im Prinzip haben wir es hier mit nicht weniger als der Weltverschörung zu tun. Zugleich ist das anthropomorphe Begehren operativ, die Tendenz der



1



2



3



4

Paranoia zur Personalisierung anonymer oder kollektiver Mächte. Denn so bedroht die Kategorie des individuellen Subjekts und seiner Handlungsmächtigkeit sein mag, in der Projektion von Personalität auf das System wird Individualität auf höherer Ebene wieder errettet. Interessanterweise ist der allwissende Voice-over, im klassischen Dokumentarfilm auch «Voice of God» genannt, selbst eine unsichtbare Instanz hinter den Bildern, über deren Leerstellen sich durch den Einsatz der Sprache ein Phantasma einnistet. Um einen Terminus von Michel Chion zu verwenden, handelt es sich beim Kommentator um einen «acousmètre», das heisst eine durch ihre visuelle Abwesenheit auratisierte Stimme: Auf einer filmischen Ebene steckt hinter allem nicht die Weltverschwörung, sondern der paranoide Diskurs des konspirationistischen Voice-over-Kommentars.

Wir sehen in diesem Ausschnitt auch den Bezug, den Verschwörungstheorien zur historischen Wirklichkeit haben. In seinen faktischen Elementen ist das Segment der Realität und dem Realismus, der politischen Wirklichkeit verhaftet. Der übergeordnete Zusammenhang aber, Montage und Kommentar, erzeugt argumentativ und narrativ eine fiktivisierende Wirkung, eine Wirkung, die eindeutig einen Zug ins Phantastische aufweist. Paranoia-Filme oszillieren zwischen Realismus und Phantastik.

2. Symptom der Geschichte:

Versuch einer historischen Skizze

Der Psychoanalytiker Michael Balint unterscheidet in seinem Buch zur Angstlust zwei psychologische Typen: den Philobaten, der die Gefahr sucht und den Nervenkitzel braucht, um sich daran zu bestätigen; und den Oknophilen, der das Risiko scheut und stattdessen Bodenhaftung sucht. Vermutlich ist das Kino schlechthin der Ort, wo es dem Oknophilen mitunter so ergeht wie dem Philobaten auf dem Rummelplatz; ein Ort, wo man sich in Sicherheit der imaginären Gefahr aussetzen kann. Und eine Form des lustvollen Nervenkitzels, der Angstlust des Thrills war im Kino schon immer die Verschwörung.

So zeigt sich der Paranoia-Film in nuce bereits in Louis Feuillades fünf FANTÔMAS-Serienfilmen, entstanden 1913/14 in Frankreich. Im Sinne einer schwarzen Romantik ist der Meisterverbrecher Fantômas (René Navarre) glorreicher Bösewicht und negativer Held zugleich. In immer neuen Verklei-

dungen und Rollen agierend – als Doktor, Dorftrottel, Apache, Mönch, König von Holland oder Einsiedler –, gelingt es ihm, in der von ihm heimgesuchten französischen Oberschicht Unheil und Leid zu stiften. Seine Widersacher, allen voran Polizeinspektor Juve und dessen Freund, der Journalist Fandor, repräsentieren das Gute, ziehen aber letztlich den Kürzeren: Fantômas entkommt immer wieder den Fängen der Polizei. So bleiben die Serienfilme jeweils offen für eine Fortsetzung. Zwar mit einer starren Kadrage arbeitend, inszeniert Feuillade den Handlungsraum realistisch mit einer Dynamik der Tiefe, den Bewegungen seiner Schauspieler sowie mit dem Spiel von Licht und Schatten. Im Gefolge von Ahnherr Georges Méliès erweist sich Feuillade dabei als Meister der Tricks und der Täuschungen: dies gilt einerseits für die Verkleidungen und falschen Identitäten, die Fantômas oder später auch Juve annehmen, andererseits aber auch für eine generell bedrohliche Atmosphäre: Die Dinge sind nicht so, wie sie scheinen. Und dies gilt insbesondere für Räume: Falltüren, Attrappen, Vorhänge, hinter denen der Bösewicht seinem Opfer auflauert, werden von Feuillade durchaus auch als Serie kinematographischer Effekte konzipiert: zeigen, was das Kino draufhat. Vor dem Hintergrund anarchistischen Aufbruchs im seinerzeitigen Frankreich durch verschiedene Banden fand vor allem, aber nicht nur, das Unterschicht-Publikum Gefallen daran, dass in der Gestalt des idealisierten Bösen die Oberschicht ausgeraubt wurde.

1922 realisierte Fritz Lang seinen zweiteiligen Thriller DR. MABUSE, DER SPIELER. Der bei Feuillade nur latente Größenwahn der Hauptfigur wird bei Lang nunmehr manifest. Wie Fantômas agiert auch Mabuse (Rudolf Klein-Rogge) als Meisterverbrecher, der immer neue Rollen spielt: als Börsenspekulant, Geldfälscher, Arzt, Hypnotiseur oder Magier. Gleich die erste Sequenz – der sorgfältig organisierte und choreographierte Diebstahl einer Aktentasche mit geheimen Handelspapieren aus einem Zug – zeigt Mabuse als international operierenden Drahtzieher; und auch auf einer textuellen Ebene erscheint er als Verbindungselement einer meisterhaften Filmmontage. Filmemacher und Zuschauer werden im Nachvollzug von Mabuses Machenschaften zu dessen Komplizen. Anders als der Einzelgänger Fantômas herrscht Mabuse über ein Netzwerk an kriminellen Beziehungen und strebt letztlich nichts weniger als die Weltherrschaft an. Der Wahnsinn, den er durch seine hypnotischen Fähigkeiten in der dekadenten Berliner Oberschicht auszulösen vermag, holt ihn schliess-



5

Latente Paranoia prägt auch den Science-Fiction-Film der fünfziger Jahre. Allerdings wirken die Bedrohungen in diesem Genre, sei es durch ausserirdische Wesen oder missglückte Experimente, aufgrund ihrer Sichtbarkeit und ihres rein phantastischen Charakters nur in eingeschränktem Masse.



3

lich selbst ein. Von der Polizei belagert und schliesslich verhaftet, landet der Irre in einer psychiatrischen Klinik.

Die Morphologie der Verwandlung lässt den schillernden Bösewicht als negative Folie der (Weimarer) Gesellschaft erscheinen, auch wenn der paranoide Effekt noch an ein sichtbares Individuum zurückgebunden bleibt. Es ist nicht schwer, im Übermenschlichen Mabuse und seinem Netzwerk eine Vorwegnahme des Hitlerismus zu sehen – dies gilt insbesondere für Langs Fortsetzung *DAS TESTAMENT DES DR. MABUSE* (1932), wo Mabuse nur noch als Geist, als Phantom seine nicht minder wirklichen Fäden spinnt. Zur reinen Chimäre geworden, regte die Figur im westdeutschen Kino der sechziger und frühen siebziger Jahre ein Remake und sechs neue Mabuse-Produktionen an und diente zudem als erkennbares Vorbild für die megalomanen Bösewichter der James-Bond-Filme.

Zwischen der Vernetzung der innerfilmischen Verschwörung und der Vernetzung der filmischen Erzählung lässt sich ein Zusammenhang herstellen; und in der Tat scheint es auf verschiedenen Ebenen strukturelle Ähnlichkeiten zwischen dem Verschwörer einerseits und dem Filmemacher andererseits zu geben. Im Verlaufe der Filmgeschichte stellen wir denn auch in den Paranoia-Filmen eine Zunahme der Selbstreflexivität fest. Eine ihrer beliebten Formen ist die *mise-en-abîme* des Films-im-Film. Wiederum gibt uns Fritz Lang ein hervorragendes Beispiel dafür, und zwar in seiner ersten amerikanischen Arbeit, *FURY* (1936). Frisch verlobt, wird Joe Wilson (Spencer Tracy) unschuldig als Kidnapper festgenommen und inhaftiert. In der Stadt verbreitet sich schnell das Gerücht seiner Gefangennahme, und es kommt zu einer Massenhysterie. Ein Lynchmob setzt das Gefängnis in Brand und sprengt es mit Dynamit. Alle halten Wilson für tot; er aber konnte nach der Explosion unerkannt aus dem Gefängnis fliehen und sinnt nun auf Rache: er will sehen, wie seine "Mörder" zum Tode verurteilt werden. Die biedereren Bürger, des Mordes angeklagt, erscheinen als verschworene Gemeinschaft vor Gericht; niemand weiss oder sagt etwas, ganz im Sinne einer mafiösen Omertà. Lang inszeniert hier eine sadistische *mise-en-abîme* des Wissens: Der Staatsanwalt weiss, dass die angeklagten Stadtbewohner schuldig sind; er weiss aber auch, dass er bislang keinen Beweis gegen sie hat (die Leiche fehlt), und dass auch die Angeklagten wissen, dass sie schuldig sind und dass er von ihrer Schuld weiss; dass sie aber wissen, dass er sie ohne Beweis nicht überführen kann und dass sie

wissen, dass auch er dies weiss; und wir als Zuschauer wiederum wissen, dass Wilson noch lebt, Staatsanwalt und Angeklagte jedoch nicht, et cetera. Als die Lage für den Staatsanwalt beinahe aussichtslos scheint, spielt dieser seinen Trumpf aus: Wie es sich herausstellt, hat nämlich ein Wochenschau-Team Lynchmob und Gefängnisbrand gefilmt. Den Gerichtssaal zum Kino umfunktioniert, können sich die Angeklagten einzeln im Film wiedererkennen; wobei die Wochenschauaufnahmen merkwürdig inszeniert wirken, ja geradezu gefälscht; nun, da die Täter im eingefrorenen Bild klar erkennbar sind, bricht die Mauer des Schweigens im Gerichtssaal schlagartig zusammen, der Anwalt gewinnt seinen Prozess. Die Wahrheit des Wissens muss konstruiert werden, nötigenfalls auch mit Tricks.

In den Filmen der klassischen Phase des Kinos, das heisst bis etwa 1960, ist Paranoia weitgehend ein situativer Effekt einzelner Momente, an Individuen oder klar definierte Gruppen gebunden und der Psychologie verhaftet. Die Wirkung bleibt endemisch, also örtlich und begrenzt. Ausgehend von den dunklen und abgründigen Tendenzen des deutschen Expressionismus seit Robert Wiens *DAS KABINETT DES DR. CALIGARI* (1919), zeichnet sich der amerikanische Film Noir der vierziger und fünfziger Jahre durch eine pessimistische Weltschau und eine latent paranoide Atmosphäre aus. Doch bleibt auch hier der Effekt an Konventionen des Kriminalfilms oder des psychologischen Dramas gebunden. Latente Paranoia prägt auch den Science-Fiction-Film der fünfziger Jahre. Allerdings wirken die Bedrohungen in diesem Genre, sei es durch ausserirdische Wesen oder missglückte Experimente, aufgrund ihrer Sichtbarkeit und ihres rein phantastischen Charakters nur in eingeschränktem Masse. Eine Ausnahme bildet Don Siegels *INVASION OF THE BODY SNATCHERS* (1956). Hier werden die Bewohner einer amerikanischen Kleinstadt durch das Erscheinen merkwürdiger Hülsen im Schlaf durch identische, aber absolut gefühllose Doubles ersetzt: die filmische Inszenierung des Capgras-Syndroms, einer sehr seltenen Krankheit, bei dem der Betroffene glaubt, Verwandte, Freunde und enge Bekannte seien durch Doppelgänger ersetzt worden. Die Transformation von selbstbestimmten Individuen zu seelenlosen und gefügigen Massenmenschen nimmt hier absolut paranoide Züge an. Dazu gehört auch das Markenzeichen vieler Paranoia-Filme: ein teilweise offenes, problematisches Ende. Die Verschwörung geht weiter. Das Capgras-Motiv spielt später nicht nur in den amerikanischen Remakes – Philip Kauf-

mans gleichnamiger Film von 1978 und Abel Ferraras *BODY SNATCHER* von 1999 – eine Rolle, sondern, im Sinne einer feministischen «Paranoia», auch in Bryan Forbes' Thriller *THE STEPFORD WIVES* (GB 1975), bis zu einem gewissen Grade in David Cronenbergs Erstling *SHIVERS* (CDN 1975) sowie in einem Derivat wie *THE PUPPET MASTERS* (Stuart Orme, USA 1994).

Die sechziger und siebziger Jahre bilden im Zuge der Nouvelle Vague und anderer Neuen Wellen die modernistische Phase des Paranoia-Films. Paranoia wird systemisch, an die Stelle der Psychologie der klassischen Phase tritt nun die Soziologie. Das Quasi-Genre beginnt sich als solches zu etablieren, die ersten Politthriller – Francesco Rosis *SALVATORE GIULIANO* (1961) oder John Frankenheimers *THE MANCHURIAN CANDIDATE* (1962) – entstehen. Der Politthriller, eine Kreuzung von politisch engagiertem Film mit der populären Form des Thrillers, wird zum wichtigsten Hilfsgenre. Kafkaesk-undurchschaubare, geheime Organisationen treten auf, denen die Hauptfigur zum Opfer fällt: sei es Rock Hudson in Frankenheimers verstörendem Science-Fiction-Horror-Thriller *SECONDS* (1966) oder Warren Beatty in Alan J. Pakulas am Kennedy-Mord angelehnten Spielfilm *THE PARALLAX VIEW* (1974), neben Oliver Stones *JFK* (1991) Inbegriff des paranoiden Politthrillers. Frankenheimers Schwarzweiss-Drama operiert als moderne Reflexion über den faustischen Pakt mit dem Teufel. Ein vom Leben gelangweilter Banker (Arthur Hamilton) erhält durch einen tot geglaubten Freund die obskure Offerte einer geheimen Organisation zu einer zweiten Lebens-Chance mit – dank plastischer Chirurgie – neuem Gesicht und neuer Identität (Rock Hudson als Maler). Vom Vorspann weg mit den anamorphotisch verzerrten Aufnahmen eines Gesichts und der dräuenden Orgelmusik Jerry Goldsmiths wird uns schon auf einer rein filmischen Ebene mittels Weitwinkelobjektiv, enormer Langsamkeit und anderen Stilmitteln eine verfremdete, seltsam traumähnliche Welt vorgeführt. So wenig wie wir als Zuschauer den Lauf der Dinge vorhersagen können, bleibt auch dem Protagonisten nur das Reagieren, gefangen in einer Welt, in der immer schon andere die Fäden gezogen haben. Das neue Leben bringt nicht das erhoffte Glück. So entpuppt sich schliesslich die zweite Chance zu leben als zweite Chance zu sterben, wie der Werbeslogan für den Film besagt.

Einen suggestiven Subtext jenseits ihrer Oberfläche haben auch die Bilder und Töne in Pakulas Thriller, der auf dem Höhe-

1 Spencer Tracy in *FURY* Regie: Fritz Lang

2 Dany Wynter und Kevin McCarthy in *INVASION OF THE BODY SNATCHERS* Regie: Don Siegel

3 *BODY SNATCHER* Regie: Abel Ferrara

4 André Luguet und René Navarre in *FANTÔMAS* Regie: Louis Feuillade

5 Plakat für *DR. MABUSE, DER SPIELER* Regie: Fritz Lang

1



**Paranoia wird bio-kosmo-
logisch und epidemisch,
wie etwa in manchen
Arbeiten David Cronenbergs,
wo wir angesichts von
medialen Anschlüssen und
Techno-Synthesen mit
dem menschlichen Körper
nicht mehr wissen, auf
welcher Wirklichkeitsebene
wir uns befinden**

punkt der Watergate-Hysterie realisiert wurde. Von allem Anfang an können wir dem, was wir hier sehen und hören, nicht wirklich trauen: handle es sich dabei um Leerstellen in der Narration, die kausal eine paranoide Überbrückung suggerieren; akustische Vorenthaltungen von vertraulichen Gesprächen; visuelle Motive von Männern mit dunklen Sonnenbrillen oder um anonyme Hochhäuser aus Glas und Stahl, hinter deren

Fassaden wir nicht sehen können. Ein zur «kreativen Verantwortungslosigkeit» neigender Lokalreporter, Joe Frady (Warren Beatty), wird auf der Space Needle in Seattle Zeuge der Ermordung eines prominenten Senators und aussichtsreichen Präsidentschaftskandidaten. Nach dem mysteriösen Tod verschiedener Augenzeugen, unter anderem einer ehemaligen Freundin, gelangt der Journalist zur Überzeugung, dass das Attentat nicht die sinnlose Tat eines verrückten Einzelgängers war, wie die offizielle Untersuchungskom-

mission – angelehnt an die Warren-Kommission nach der Ermordung John F. Kennedys – befand. Frady erliegt der Faszination der Verschwörung. In der Hoffnung, eine weitreichende Verschwörung aufzudecken, schleust er sich unter falschem Namen in eine undurchsichtige Organisation namens Parallax Corporation ein, von der – wie er vermutet – systematisch Attentäter ausgebildet werden. Doch als Frady dann wirklich Zeuge eines weiteren Attentats wird, sitzt er bereits in der Falle: man hat ihn als Einzeltäter positioniert. Auf der Flucht vor “Sicherheitskräften” der Parallax Corporation wird er erschossen. Und einmal mehr kommt eine Untersuchungskommission zum Ergebnis, dass Frady als Attentäter allein gehandelt habe. Das Ende ist offen, die Bösen haben gewonnen, viele Fragen bleiben unbeantwortet. Pakulas Film thematisiert letztlich die Machtlosigkeit des Individuums in einer von Organisationen bestimmten Welt.

Im Gefolge der Achtundsechziger Bewegung entstanden nach z von Costa-Gavras (1969) eine Reihe wichtiger Thriller und Politthriller. Natürlich ist die Paranoia in diesen Werken eine äusserst ernste und humorlose Angelegenheit. Die Bedrohung in Form des

auratischen Abwesenden, des unsichtbaren Dritten, um den deutschen Titel von Alfred Hitchcocks NORTH BY NORTHWEST (USA 1959) zu zitieren, ist hier noch durchaus real. Dies konnte sich auch auf aktuelle gesellschaftliche Themen beziehen. Ein gutes Beispiel ist etwa Michael Crichtons Thriller COMA (USA 1978). In einem Bostoner Krankenhaus werden Patienten absichtlich ins Koma versetzt, damit mit ihren Organen profitabler Handel getrieben werden kann: Als Film über eine institutionelle Verschwörung – das Krankenhaus als Vampir – gehört COMA zu einer Form der Institutionen-Kritik, die Hollywood nach Vietnam und Watergate recht zahlreich produzierte. Es findet sich hier ein Bezug zum seinerzeitigen Zyklus der Katastrophen-Filme, in denen die Technologie ausser rational-menschliche Kontrolle gerät und vorderhand in Frage gestellt wird. Melodramatische Elemente in COMA, die Bewährung der Ärztin und Protagonistin Susan Wheeler (Genevieve Bujold) als Frau in einem männlich dominierten Beruf sowie in der privaten Beziehung zu einem Arbeitskollegen in derselben Klinik (Michael Douglas) werden im Zuge von Susans Aufdeckung des Komplotts zunächst von detektivischen, dann paranoiden und schliesslich Science-Fiction-haften Zügen überlagert. Blut fungiert als Brücke zwischen diesen verschiedenen Genre-Momenten. Es findet in der Szenerie und in der visuellen Gestaltung eine Verschiebung statt: Blut kehrt als Farbe wieder, in einer ausgeprägten und wirkungsvollen Dramaturgie: mit den Schlüsselfarben Blau = venöses Blut und Rot = arterielles Blut; dem Grün der Flaschen mit giftigem Kohlenmonoxid, das den unglückseligen Patienten während der Narkose versetzt wird; sowie schliesslich dem phantastischen Violett im Jefferson Institute, farblich als Mischung von verbrauchtem Blut (blau) und frischem Blut (rot) den lebenden Toten zugerechnet. Der Mangel an realem (bedrohlich-weiblich-flüssigem) Blut fungiert als Indikator der Verschiebung der anfänglichen Geschlechterproblematik auf den Konflikt zwischen Menschen und Institutionen, die hier in einer vertauschten Beziehung zueinander stehen: Nicht mehr die Institutionen sind für die Menschen da, sondern die vergängliche Materie Mensch dient nurmehr als Treibstoff zur Perpetuierung sich verselbständigender Institutionen. Das Monster des Horrorfilms ist nunmehr das komplexe System als *body snatcher*, das die Handlungsmächtigkeit von Individuen radikal in Frage stellt. Dieser institutionelle Vampirismus erfährt in COMA seine farbliche Entsprechung, wenn etwa die schwarzen Fenster des architektonisch un-



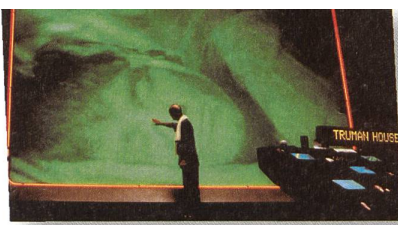
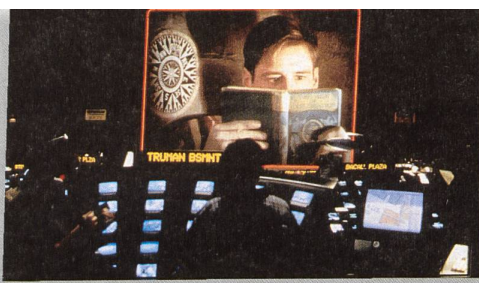
2



3

4





5

heimlichen Jefferson Institutes, eines kalten und einsamen Beton-Komplexes inmitten idyllischer Landschaft, zu den untoten Augen des technologischen Monsters werden, in dessen Innern knallrote Spanntepiche vom abstrahierten Blut der selbst zu Untoten verwandelten, in violettes Licht getauchten komatösen Körper zeugen; oder aber die Menschen sind zu sportlich-kalten Gesundheits- und Verwaltungstechnikern geworden, wie die in weissem Kittel gekleidete, weisse Turnschuhe tragende Aufseherin des Jefferson Institutes (mit der Schwärze des toten Blicks). Nicht zuletzt fällt unser Augenmerk auf das Pseudo-Happyend des Films: auf den nur teilweise erfolgreichen Versuch, die Monstrosität des Systems dem menschlichen Individuum, hier Chefarzt Dr. George (Richard Widmark), zuzurechnen und "zurückzugeben". Ein paranoider Exzess bleibt bestehen: die Krise des Individuums und seiner Handlungsmächtigkeit im Zeitalter komplexer sozialer Systeme.

Seit den achtziger Jahren lässt sich eine erneute Akzentverschiebung feststellen. Wie ein Gespenst, das im Gewand verschiedener Genres durch die Filmhistorie geistert, legt der Paranoia-Film allmählich den Politthriller ab und nimmt zusehends die Form von Science Fiction und Neo-Noir an. Die dramatische Färbung macht bis zu einem gewissen Grad dem Komischen Platz. Man denke hier etwa an Terry Gilliams *BRAZIL* (USA/GB 1984), eine brillante Orwell-Satire über einen britisch angehauchten, totalitären Staat, der in seinem grotesken Nicht-Funktionieren Terror und schwarzen Humor erzeugt. Paranoia wird bio-kosmologisch und epidemisch, wie etwa in manchen Arbeiten David Cronenbergs, wo wir angesichts von medialen Anschlüssen und Techno-Synthesen mit dem menschlichen Körper nicht mehr wissen, auf welcher Wirklichkeitsebene wir uns befinden oder wo das Spiel aufhört und die Realität beginnt: *VIDEODROME* (CDN/USA 1983) oder *EXISTENZ* (CDN/GB 1998) wären etwa zu nennen. Als Zuschauer sind wir hier in

einem autistisch-geschlossenen, letztlich unergründlichen Universum gefangen, wie die bemitleidenswerten Opfer in Vincenzo Natalis experimentellem SF-Thriller *CUBE* (CDN 1998); jegliches Gefühl für die Offenheit der Wirklichkeit geht verloren. In *David Mamets HOUSE OF GAMES* (USA 1987) oder *David Finchers THE GAME* (USA 1997) zeigt sich der Zug zum Spiel, zur ironisch-selbstreflexiven Inszenierung, die zwischen elaborierten Gesellschaftsspielen und der filmischen Mise-en-scène Parallelen zieht. Die Welten der Science Fiction werden totalitär-zirkulär, wie in James Camerons *TERMINATOR*-Filmen (USA 1984 und 1991) oder *Paul Verhoevens TOTAL RECALL* (USA 1990). Nun wird selbst individuelle Identität in Frage gestellt: so etwa in *Christopher Nolans* brillantem, rückwärts erzähltem Noir-Thriller *MEMENTO* (USA 2000). Der an Gedächtnisschwund leidende Protagonist Leonard Shelby (Guy Pearce) kann nichts und niemandem trauen, gerade auch sich selbst nicht. Ja sogar nicht einmal den Polaroid-Fotos, mit denen er seine Welt dokumentiert, oder den mannigfachen Tätowierungen auf seinem Körper, die als eine Kartographie von Welt und Identität dienen. Und wir als Zuschauer können schliesslich dem Film und seinem unzuverlässigen Erzähler nicht trauen.

Was viele dieser Produktionen thematisieren, ist letztlich der postmoderne Verlust des Echten, der Authentizität. Realität ist mach- und fabrizierbar geworden, bloss ein Simulakrum, also eine Kopie ohne Original. Ein interessantes Beispiel in dieser Hinsicht ist *Peter Weirs* Science-Fiction-Komödie *THE TRUMAN SHOW* (USA 1998). Jim Carrey spielt den Protagonisten Truman Burbank, der der Star einer weltweit ausgestrahlten Fernsehshow ist, ohne es zu wissen. 24 Stunden am Tag, 365 Tage im Jahr wird er immerzu von versteckten Kameras gefilmt. Doch nach und nach, auch aufgrund einer Serie von Pannen im System, beginnt Truman zu verstehen, dass sich die ganze Welt nur um ihn dreht. Vieles wäre hier zu kommentieren: die Künstlichkeit einer narzisstischen Ich-

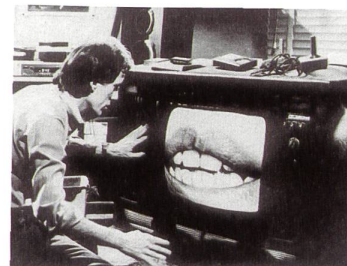
Zentrierung der Welt; die Parabel über das allmähliche Erwachsenwerden der Hauptfigur, die sich aus einer kindlich-totalitären Welt befreit, in der alles "perfekt" ist; oder auch das in Wirklichkeit repressive Regime einer durch und durch konsumorientierten Gesellschaft. Die Vorstellung einer vorhersehbaren und daher determinierten Zukunft ist hier gekoppelt mit der Erkenntnis, dass die Welt

im Film eine inszenierte und kontrollierte ist. Mit anderen Worten: dass ein Regisseur die Fäden zieht. Dieser Regisseur kann je nach Betrachtungsweise Gott sein, oder aber Christof (Ed Harris), der Erfinder der Show, oder natürlich Peter Weir, der Filmregisseur. *THE TRUMAN SHOW* reflektiert damit das Gemachte eines jeden Films, es ist ein Film über Film. Und es ist eben diese mediale Selbstreflexivität, die zu einer geschlossenen, paranoiden Form führt.

Um Fragen des Echten, der Identität und des Metafilmischen dreht sich auch *Milos Formans* paranoides Biopic *MAN ON THE MOON* (USA 1999), wiederum mit Jim Carrey in der Hauptrolle. Als exzentrischer Siebziger-Jahre-Komiker und Trickster Andy Kaufman spielt er nur verschiedene Rollen, die er nach Belieben an- und ablegt. Ein wirkliches Ich scheint er nicht zu haben. Nachdem Kaufman gegen Ende der Geschichte an Lungenkrebs gestorben ist, versammeln sich seine Freunde in einer Kapelle, während er aus einem projizierten Film zum diegetischen und zum Kinopublikum spricht. Die lustvolle *mise-en-abyme* wird dann aber noch ausgeweitet: Wenn ein Jahr später Andy Kaufmans selbst erfundenes Alter Ego «Tony Clifton» vor versammeltem Club-Publikum eine schräge Cover-Version von Gloria Gaynors «I Will Survive» singt, spielt Forman nun auch mit dem Filmpublikum. Wir wissen nicht, wer diesmal den Part verkörpert – Kaufmans Freund Bob Zmuda, der die Rolle schon zuvor spielte, jedenfalls nicht, denn der befindet sich im Publikum. So wird schliesslich sogar der Tod verulkt, der eine Zeit lang das einzige Reale in diesem illusionären Spiel zu sein schien. Der Film endet in einer parodistischen Form von Transzendenz: was bleibt, ist das Imaginäre, kurz: Kino.

Henry M. Taylor

7



1 Rock Hudson in
SECONDS Regie:
John Franken-
heimer

2 MEMENTO
Regie: Christopher
Nolan

3 Jim Carrey
in *MAN ON THE
MOON* Regie:
Milos Forman

4 Genevieve
Bujold in *COMA*
Regie: Michael
Crichton

5 THE TRUMAN
SHOW Regie:
Peter Weir

6 Ed Harris
in THE TRUMAN
SHOW

7 James Woods
in *VIDEODROME*
Regie: David
Cronenberg

6



Die Legende vom armen Filmmacher

Exemplare (5) – die wir nicht missen mögen

Wenn der arme Filmmacher dann wieder weg ist, haben die grauen Herrn in den Büros natürlich immer einen gehörigen Katzenjammer und fragen sich: «Hab ich jetzt zuviel versprochen?» Die Idee, die er präsentiert hatte, erscheint ihnen auf einmal gar nicht mehr so originell.

Bei einem Essen in einem ganz vornehmen Lokal, dessen Besitzer in Saus und Braus lebt, weil er es irgendwann geschafft hat, einen Festivaldirektor zu überreden, doch alle Ehrengäste des Festivals ebendort zu bewirten, sagte einer nach der siebten Auster: «We are the travelling poor.» Entsetzt schwieg die Runde einen Moment lang, bis allen klar war: es war ein Filmmacher und er sprach zum Glück nur von sich, von einer Spezies, ohne die das Kino mausetot wäre – von den armen Filmmachern. Ich meine nicht die Anfänger mit wenig Geld, die später mal an ihrem Pool in Malibu davon träumen, wie schön und leicht das Leben früher einmal gewesen ist ohne die Sorgen mit dem Millionenbudget. Dieser Filmmacher, soviel ist klar, wird immer arm bleiben und nie berühmt werden. Aber er macht sein Leben lang Filme. Nicht jedes Jahr einen neuen, denn zwischendurch muss er ja seine Runde durch die Festivals machen, die ihn mit seinem Film einladen und mehr oder weniger opulent bewirten. So eine Tour dauert manchmal mehrere Jahre. Er genießt das: jederzeit kann er irgendjemanden dazu zwingen, mit ihm über seinen Film zu reden. Manche machen es sogar freiwillig, und die jungen Dinger von der Festivalorganisation liegen ihm sowieso zu Füßen, weil sie – wir wissen, da liegen sie falsch – vom Pool in Malibu träumen. Der arme Filmmacher trägt eine dicke

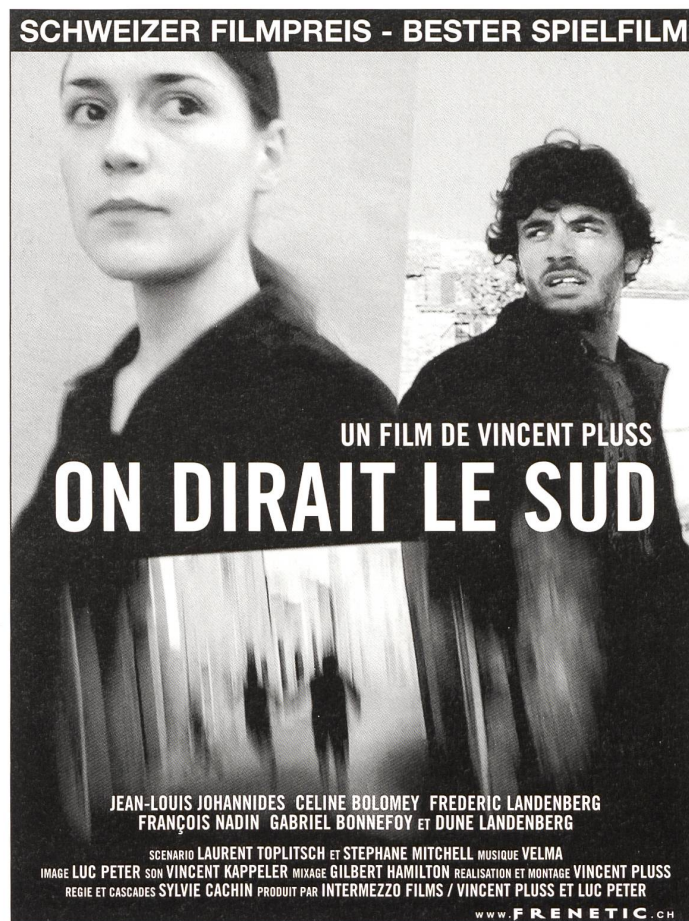
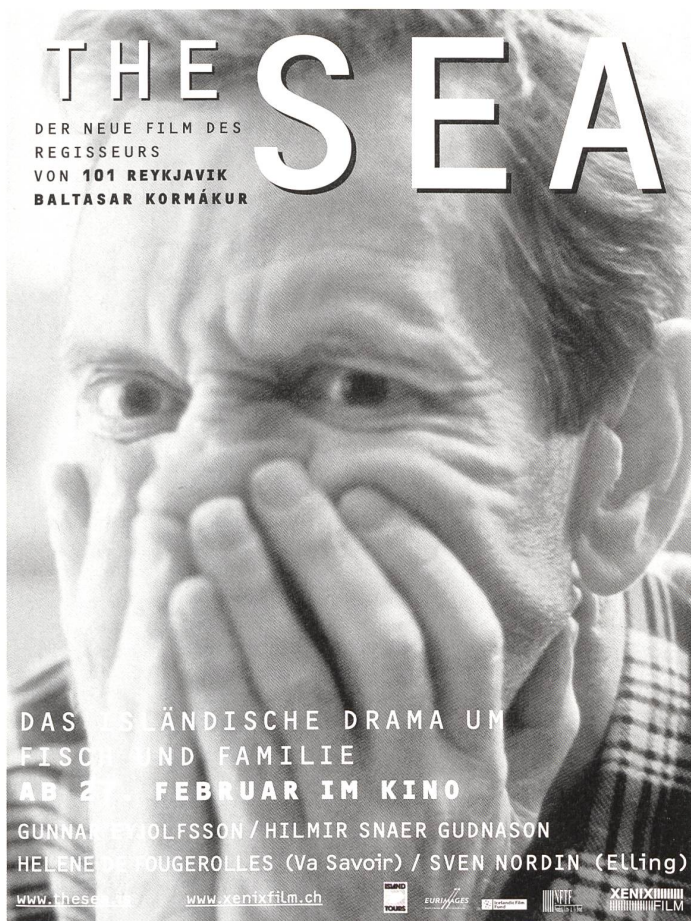
Kladde bei sich, in die er tagein tagaus Ideen reinschreibt. Er hat viele Ideen, das muss man ihm lassen, und eine ist gewagter als die andere. Aus den meisten wird natürlich nichts, aber unterschätzen Sie ihn nicht. Dieses Exemplar ist zäh. Er wird wieder einen Film machen. Das geht natürlich nur in Ländern mit Filmförderung, weswegen arme Filmmacher aus Amerika stets eine reiche Tante haben. Nach einer seiner Festival Touren verändert sich der arme Filmmacher völlig. All seine Schlemmergewohnheiten legt er ab, lebt in seiner kleinen Ein-Zimmer-Wohnung von Brot und Käse. Dann treibt er energisch sein Filmprojekt voran. Im Förderdschungel kennt er sich aus. Seine Exposés tauchen so sicher auf wie Weihnachten und Ostern. Mit den Fernsehredakteuren ist er per du. Seine Filmideen lösen nie unmittelbare Begeisterung aus. Aber irgend etwas ist immer «dran». Er ist immer so ehrlich begeistert von seinen eigenen Ideen, dass in

den grauen Büros der Redakteure oder Förderer plötzlich tausend Blumen zu blühen scheinen. Ausserdem haben sie plötzlich das Gefühl, klein und ungebildet zu sein, denn der Held dieser Geschichte jongliert mühelos mit Philosophien und stellt gewagte ästhetische Hypothesen auf. Wenn der arme Filmmacher dann wieder weg ist, haben die grauen

Herrn in den Büros natürlich immer einen gehörigen Katzenjammer und fragen sich: «Hab ich jetzt zuviel versprochen?» Die Idee, die er präsentiert hatte, erscheint ihnen auf einmal gar nicht mehr so originell. Aber ein bisschen Geld könnte man ja auf ihn setzen. Deswegen sind seine Projekte immer unterfinanziert. Aber er kriegt sein Geld jedes Mal wieder zusammen. Denn mit einer Ablehnung gibt er sich niemals zufrieden. Er hat ein perfektes System, reicht seine Projekte leicht verändert immer wieder ein. Er nimmt auch kleine und kleinste Fördersummen. Am Ende kalkuliert er das Projekt noch mal «runter», überredet einen abgehalfterten Schauspieler noch zu einem strapaziösen Auftritt und macht aus der Sahara noch schnell mal die Kurische Nehrung. Na jedenfalls kriegte er so den Film immer hin, reduziert Honorare durch Gewinnbeteiligungen an einem Gewinn, der nie kommen wird, schneidet monatelang erstmal selbst ne Rohfassung und komponiert noch schnell selbst unter Pseudonym die Musik. Dann ist der Film fertig. Keine Grosstat, aber ein mutiger Versuch, fast ohne Geld. Er findet immer ein paar Kritiker, die das gut finden, weil es ihnen beim Wetter gegen die Hollywoodmainstreamfilme gut in den Kram passt, dass wieder mal einer «mit wenig Geld und viel Phantasie» einen passablen Film gemacht hat. Dann weiss der arme Filmmacher, jetzt ist wieder einmal für eine Weile Schluss mit Knäckebrötchen. Eine neue Festival tour kann beginnen, und bald schon trudeln die ersten Einladungen ein. Neulich traf ich ihn also wieder einmal bei einem Dinner. Bald waren die übrigen Gäste verschwunden, und der arme Filmmacher wurde zutraulich. Die Zeiten seien für ihn gerade jetzt besser als je zuvor, versicherte er strahlend, von wegen Krise. Und aus seinem Rucksack holte er eine kleine DV-Kamera hervor, die er auf den Tisch stellte und damit den Festivaldirektor im Tiefschlaf filmte. «Jetzt mach ich immer erst die Filme, und dann erst schreibe ich die Förderanträge. Ich hab also endlich einen Vorsprung. Wenn die denken, ich drehe gerade ihr Projekt, mach ich schon das nächste», lachte er und richtete seine Kamera auf die leergefressenen Austernschalen. «Ach, mein neuester Film heisst TRAVELLING POOR.» Ich flüchtete schnell, von der Angst gepackt, in diesem Film vorzukommen. Später dann las ich von Orson Welles und wie er im europäischen «Exil» seine Filmprojekte realisiert beziehungsweise nicht realisiert hatte, und plötzlich sah ich den armen Filmmacher mit anderen Augen. Eines Tages wird die Nachwelt eine ganze Garage mit Material finden, und Filmhistoriker werden den Schatz darin entdecken. Schliesslich sind «arme Maler» und «arme Literaten» oft Klassiker geworden. Wenn nur das Band- oder Filmmaterial nicht vorher zerfällt.

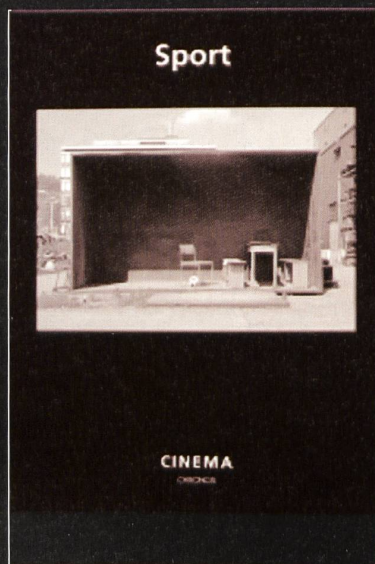
Josef Schnelle





CINEMA 48

Sport



200 S., zahlreiche Abb., broschiert,
ISBN 3-905313-86-3

Einzelheft: CHF 34 / EUR 22
Abo: CHF 28 / EUR 19
(plus Versandkostenanteil)

RETO BAUMANN
Mechanische Leidenschaften
MARIANN LEWINSKY
Der Turnverein als Medium
RICHARD REICH
Ueli der Fussballer
ROLF NIEDERER
Wenn der Gong zur Runde schlägt
FLAVIA GIORGETTA
"What a Feeling"
MATTHIAS CHRISTEN
Boxende Kängurus, fliegende Menschen
TOM MENZI
"Ich kann nur noch Vokale absondern..."
MERET ERNST, JÖRG MAGENER
"Vorsicht, Lotte!"
HANS-PETER WÄFLER
Die ewige Dreiecksbeziehung
VERONIKA GROB, DANIELA JANSER, FLORIAN KELLER
Auf dem Spielfeld des amerikanischen Traums
NICO GUTMANN
Samstagabend
GIANNI HAVER
Der Sport im Schweizer Armeefilm (1939-1945)

CH-Fenster
THOMAS CHRISTEN
Die Universität Zürich und die Filmwissenschaft

Filmbrief...
MEENAKSHI SHEDDE
Bollywood

Kritischer Index der Schweizer
Produktionen 2001/2002

Redaktion:
Natalie Böhler, Laura Daniel, Meret Ernst,
Flavia Giorgetta, Veronika Grob,
Andreas Moos, Alexandra Schneider
und Doris Senn

Erhältlich in Ihrer Buchhandlung
oder direkt bei:

Chronos Verlag
Eisengasse 9
CH-8008 Zürich

Fax 0041 / (0)1 265 43 44
info@chronos-verlag

*e*UROPEAN
*f*ILM
*p*ROMOTION &

SWISS FILMS



PROUDLY PRESENT AT THE BERLIN INTERNATIONAL FILM FESTIVAL



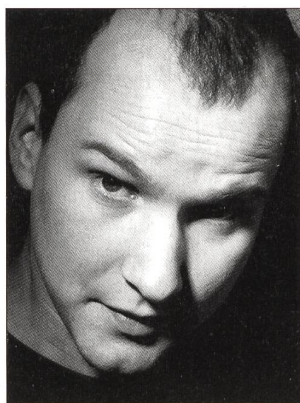
Swiss Participant

2003

Mona Fueter

SHOOTING STARS

Introducing Europe's New Acting Talent



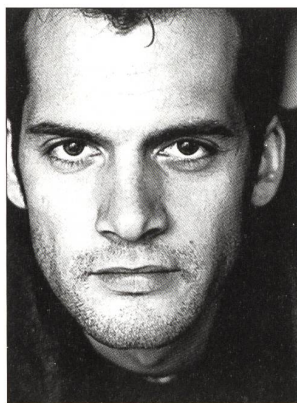
2002

Michael Finger



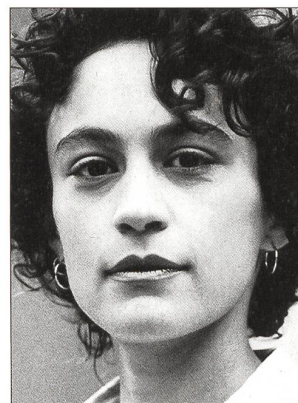
2001

Anne-Shlomit Deonna



2000

Martin Rapold



1999

Soraya Goma

Swiss Film Promotion e.V.

Neugasse 6, Postfach, CH-8031 Zürich
Tel. ++41/1/272 53 30 · Fax ++41/1/272 53 50
info@swissfilms.ch · www.swissfilms.ch

MEDIA 
A programme of the European Union