

Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 51 (1999)
Heft: 2

Rubrik: Kritik

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 09.01.2026

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

A Bug's Life

Regie: John Lasseter
USA 1998

Daniel Kothenschulte

Kaum eine der klassischen Fabeln des Griechen Äsop lässt sich so wenig mit dem gegenwärtigen Zeitgeist vereinbaren wie jene von Grille und Ameise. Da hat die Grille einen ganzen Sommer Musik gemacht, wahrscheinlich etliche Hits landen können – doch was ist der Dank, als sie eine Ameise um eine Winterspende bittet? Natürlich war sie bei ihrem Engagement kaum dazu gekommen, Vorräte anzulegen. Die Antwort der Ameise ist rüde: Hat sie nicht den Sommer hindurch gesungen? Da möge sie doch den Winter über tanzen.

Die Zeiten, in denen Kulturschaffende nicht als ehrliche Werktätige angesehen wurden, sind glücklicherweise vorbei. Erstaunlich nur, dass gerade die Disney Company, die aus der Unterhaltung einen weltumspannenden Businesszweig entwickelt hat, jene Fabel, nach der es diesen Berufsstand eigentlich gar nicht geben dürfte, zum Ausgangspunkt eines Animationsfilms genommen hat. Nun, man hat sie ein wenig modifiziert: Zwar liegt die Sympathie immer noch bei den Ameisen; die Arbeit in der Sparte Unterhaltung erfährt jedoch eine gründliche Rehabilitation.

In einer Ameisenkolonie herrscht der unselige Zustand, dass einem tyrannischen Grashüpfer jährlich ein beträchtlicher Teil der Wintervorräte überlassen werden muss. Andernfalls droht dieser mit Vernichtung. Als freilich kurz vor Wintereinbruch die genialische, aber schusselige Ameise Flik, deren individualistische Tüftlernatur sich dem Gruppenzwang erfolgreich entzieht, versehentlich die kollektiven Vorräte ins Wasser rollen lässt, weiss man nicht mehr ein noch aus. Als Flik vorschlägt, auf die Suche nach gefährlichen Kampfinsekten zu gehen, die man zu Schutzzwecken engagieren könnte, versprechen sich seine Artgenossen, ihn so

ein- für allemal loszuwerden. Oder hätte man je gesehen, dass eine einzelne Ameise sich nicht hoffnungslos verirrt?

Die erste Insektenschar, der Flik begegnet, und die er nach einer zufällig beobachteten Kneipenschlägerei für einen wahren *wild bunch* von Kraftprotzen hält, erweist sich bald als geradezu pazifistische Künstlertruppe. Die altmodischen, eben aus ihrem Vertrag entlasse-



nen Schausteller folgen der charismatischen Ameise gerne. Allerdings hat es Flik auch nicht für nötig gehalten, sie über ihre wahre Aufgabe in seiner Kolonie aufzuklären. Der Begrüssungsapplaus jedenfalls ist einladend, und durch einen Zufall gelingt es den Gästen, einen Vogel in die Flucht zu schlagen, was sie in Ameisen-Augen endgültig zu prädestinierten Rettern werden lässt. Doch Lügen – wenigstens diese Lehre von Äsop gilt heute noch – haben kurze Beine, auch unter Ameisen. Der Schwindel fliegt auf, die Schausteller wollen abreisen und die Ameisen schöpfen gegen Flik Verdacht. Doch der brenzlige Besuch der Grashüpfer steht noch vor der Tür ...

Mit «A Bug's Life» ist es den Disney-Studios gelungen, in zeitlich günstigem Rahmen ein Konkurrenzprodukt zum Ameisenfilm «Antz» aus den

DreamWorks-Studios auf den Markt zu bringen. Auch wenn «Antz» grossen Spass gemacht hat: «A Bug's Life» ist ihm an Eigenständigkeit, künstlerischer Stringenz, an Erzählkultur und technischer Innovationskraft haushoch überlegen. Denn wenn sich die 3-D-animierten Figuren dieses Films tatsächlich gegen reale und handgezeichnete Darsteller behaupten können, liegt dies eben nicht in der einseitigen Nachahmung von menschlicher Leinwandpräsenz.

Wie ernst es John Lasseter («Toy Story», ZOOM 4/96) allerdings damit ist, Respekt für seine digitalen Helden – denen man bereits vorhersagte, einst als Ersatz für menschliche Leinwandlegenden einspringen zu können – einzufordern, zeigt sich erst im Nachspann, mit angeblich herausgeschnittenen Szenen: Wenn in verpatzten Szenen die computergenerierten Insekten ihren Text vermasseln oder manchen Stunt in den Sand setzen, kann man sie wirklich für menschlich halten.

Lasseter erzählt seine simple Geschichte auf der Höhe all dessen, was das reale Hollywood auszeichnet: Der Reiz verbraucht sich hier nicht allmählich wie bei «Antz», sondern erfährt ein dramatisches Crescendo, das mit den hinreisenden Schlusszenen tatsächlich im Furioso endet. «A Bug's Life» besticht auch durch eine in dieser Technik bislang nicht gesehene Lichtgestaltung. Die Farben sind gleichermassen sommerlich zart wie leuchtend und tief – gerade so, wie man sich durch Grashalme und Blüten gefiltertes Licht in Zentimeterhöhe vorstellen mag. Max und Dave Fleischer hatten Ähnliches in ihrem wunderbaren Insektenfilm «Mr. Bug Goes to Town» erreicht, einem Trickfilmklassiker von 1941. Wie schön, dass man sich dem «Käferleben» noch einmal derart nahe fühlen kann. ■

You've Got Mail

Regie: Nora Ephron
USA 1998

Michael Lang

Schauplatz ist die bohèmehafte, ansehnliche Epper East Side in Manhattan zur Weihnachtszeit. Immer dann zeigt sich New York von seiner berauschend schönen Seite und liefert die ideale Kulisse für Hollywood-Liebeskomödien mit Herzblut. Die beiden grossen Kinder, die sich in «You've Got Mail» nach zwei Stunden überhaupt nicht unerwartet finden, sind dieselben, die schon in Nora Ephrons Erfolgsfilm «Sleepless in Seattle» (ZOOM 9/93) ein Paar wurden: Tom Hanks und Meg Ryan, zwei Stars mit einer aussergewöhnlich positiven Ausstrahlung. Sie machen in Ephrons «You've Got Mail» mehr als die Hälfte des Charismas aus, das den Film auszeichnet. Und sie liefern die Bestätigung für eine Sportlerweisheit: *Never change a winning team.*

In «Sleepless in Seattle», man erinnert sich gerne daran, verliebte sich Meg Ryan anfangs in die Telefonstimme von Tom Hanks und später auch in den Mann. Im neuen Film nun begegnen sich die beiden zuerst virtuell im Internet, beim romantischen Kommunizieren über Gott, die Welt oder Romanfiguren bei Jane Austen. Das Internet im Liebesfilm, das musste ja irgendwann einmal kommen! Nun ist es so weit. Abgesehen von den visuellen Gestaltungsformen, die das Medium bietet, eröffnen sich damit Komödienexperten (Billy Wilder hätte sich wohl die Hände gerieben) Gelegenheiten für neue und reizvolle situationskomische Varianten. Ein Beispiel: Wo früher Ehemänner eiligst das Herrenmagazin unters Bett schmeissen mussten, um nicht in flagranti bei der delikaten Lektüre ertappt zu werden, wird jetzt schnell der Laptop zugeklappt, damit der Partner ja nicht mitbekommt, was gerade auf dem Bildschirm abgeht.

Solche Dinge spielen in der weitgehend gelungenen Filmromanze von Nora Ephron natürlich eine Rolle, doch sie sind nicht die Hauptsache. Aufgetischt wird vielmehr eine Beziehungskomödie, die nach bewährten Mustern abläuft: Boy sucht Girl, und Girl sucht Boy, wobei das



Gute eigentlich viel näher liegt, als die Parteien ahnen wollen. Also muss der Zufall immer wieder eingreifen. Es kommt zu Irrungen und Wirrungen, zu dramatischen Missverständnissen und nervlichen Zerreisproben. Schliesslich müssen dann beide Parteien über ihren eigenen Schatten springen, damit es endlich zur zärtlichen Umarmung kommt. Im Leben hapert es mit diesem Szenario oft, aber gerade im amerikanischen und familienfreundlichen Kino geht die Rechnung meistens auf – und das ist schön.

Zum Plot: Die intelligente und lie-

benswerte Kathleen Kelly (Meg Ryan) führt einen putzigen, kleinen Kinderbuchladen, den ihre Mutter einst gegründet hat. Die treue Kundschaft schätzt das sorgfältig zusammengestellte Sortiment sowie den familiären, umsichtigen Service. Doch die Idylle ist in Gefahr, denn in unmittelbarer Nachbarschaft eröffnet die Buchhandelskette «Fox» eine Filiale und offeriert den begehrten Lesestoff zu Discountpreisen. Jedem ist klar, dass die Tage für Kathleens Kleinunternehmen gezählt sind. Doch genau das ist die Ausgangslage für eine Liebelei zwischen un-

gleichen Geschäftsleuten. Kathleen, nicht eben glücklich liiert mit einem prominenten Publizisten, kommuniziert in der Freizeit mit einem unbekannten Partner, per E-Mail und per *live-chat*. Der aber ist kein anderer als Joe Fox (Tom Hanks), der Juniorchef des gefräßigen «Fox»-Konzerns. Auch er ist im Privatleben nicht eben glücklich gebunden und gilt beruflich gesehen eher als Ekel. Dabei ist er an sich ein smarterer Bursche. Er kümmert sich liebevoll um Nichten und Neffen sowie um die Kinder seiner künftigen Stiefmutter und besucht mit ihnen just in der Adventszeit eine Märchenstunde in Kathleens Laden. Natürlich gibt er dort seine Identität wohlweislich nicht bekannt, doch das geneigte Kinopublikum spürt sofort, dass da die Lunte für mehr als einen Flirt angezündet wird.

Bis es jedoch zum romantischen Herzensfeuerwerk kommt, vergeht viel Zeit. Obwohl sich Joe und Kathleen nun immer wieder begegnen und näher kennenlernen

– weiterhin aber zusammen unerkant per Computer kommunizieren –, steht zwischen ihnen das (einseitig begründete) Konkurrenzverhältnis. Erst als Joe durch eine Finte herausfindet, dass seine E-Mail-Partnerin Kathleen ist, wird es richtig spannend. Jetzt nämlich geht es für Joe darum, sich in einem besseren Licht darzustellen und den richtigen Zeitpunkt abzuwarten, um seine Karten aufzudecken, ohne dass das Gegenüber allzu verstört reagiert. Das Drehbuch bekundet in dieser Phase einige Mühe, den richtigen Schwung zu erzeugen und die Regie aufs ideale Timing einzuschwören. Zum Glück aber stehen Hanks und Ryan im Ring und überspielen mit ihrer Klasse fast alle inhaltlichen Untiefen. Schön etwa, wenn Hanks zu einer Marlon-Brando-Imitation aus «The Godfather» ansetzt oder sich von Ryan in einem *coffee-shop* die Kappen waschen lassen muss.

«You've Got Mail» beruht auf Ernst Lubitschs liebenswerter Filmkomödie

«The Shop around the Corner» (1940), wo Margaret Sullivan und James Stewart zueinander fanden: Sie standen in einem anonymen Briefwechsel und wurden, ohne es zu wissen, in einem kleinen Laden Kollegin und Kollege. Das Starpaar der neunziger Jahre heisst Ryan und Hanks, und es verkauft den gut abgelagerten Komödienstoff im attraktiven, zeitgemässen E-Mail-Dekor. Wenn man dem forschenden Duo zusieht, dann kommt es einem so vor, als begegne man guten alten Leinwand-Bekannten. Was also in «Sleepless in Seattle» voll eingeschlagen hat, funktioniert weitgehend auch in «You've Got Mail», trotz Überlänge des Films und ein paar dramaturgischen Bremsern. Wer sich nämlich emotional auf die originelle Story einlässt, Spass empfindet an der hervorragenden Skizzierung des New Yorker *yuppie-urban-lifestyle*-Klimas und die Kompetenz des ganzen Schauspielensembles zu schätzen weiss, wird glänzend unterhalten. ■

Inserat

Das Private



CINEMA
CHRONOS

ISBN 3-905313-02-2, viele Abb., franz. Broschur, Fadenheftung, CHF 34/DEM 38/ ATS 270 (plus Versandkostenanteil) in Ihrer Buchhandlung oder direkt bei: Chronos Verlag
Münstergasse 9
CH-8001 Zürich,
Fax 0041 / (0)1 265 43 44

CINEMA 44

Redaktion: Andreas Moos,
Alexandra Schneider, Doris Senn

Das Private

JÖRG HUBER
Online überall bei sich
MARTINA ROEPKE
Lichtspiele im Wohnzimmer
ALEXANDRA SCHNEIDER
Gesten der Privatheit
PATRICK STRAUMANN
«The Private I»
CHRISTINE N.
BRINCKMANN
Dringlichkeit des Privaten
SUSANNA KUMSCHICK
Das unerhörte Ohr
MARGRIT TRÖHLER
Privat – authentisch – echt!
TILL BROCKMANN
Negierte Privatheit
RUEDI WIDMER /
STEFAN ZWEIFEL
Alles ist gut, wenn es exzessiv ist

Nocturne

FRED VAN DER KOOIJ
Weit und breit keine Höhe
GIAN LUCA FARINELLI /
NICOLA MAZZANTI
Die Tücken der Kinovorführung

CH-Fenster

JEN HAAS
F. ist ein Liebesfilm. Punkt.

Filmbrief...

ALEXANDER HORWATH
... aus Wien: Normalform, Sollbruch:
Österreich ist frei

Index

Kritischer Index der Schweizer
Produktion 1997/1998

La parola amore esiste

Regie: Mimmo Calopresti
Italien/Frankreich 1998

Gerhart Waeger

Wenn sie das erstmal im Bild erscheint, geht sie so zögernd und gehemmt über die Strasse, sodass sie ins Stolpern gerät und beinahe einen Verkehrsunfall provoziert. Angela (Valeria Bruni-Tedeschi), die Hauptfigur von Mimmo Caloprestis zweitem Spielfilm, fällt überall, wo sie auftritt, durch ihr ungewöhnliches Verhalten aus dem Rahmen. Vor allem: Sie fällt auf. Und wenn sie einmal feststellen muss, dass sie gar nicht wahrgenommen wird, kriegst sie es mit der Angst zu tun.

Überhaupt ist Angela ein verängstigtes Wesen. Verzweifelt klammert sie sich an ein kompliziertes System von zwanghaften Vorstellungen, die ihr ein trügerisches Gefühl von Sicherheit verleihen, sie aber im Stich lassen, wenn die Kluft zwischen der Realität und ihrer Phantasie unübersehbar wird. Was für viele Menschen bestenfalls ein spielerisch aufgefasster Aberglaube ist, wird für die etwa 30jährige Frau zu einer Vorgabe, die nicht nur ihr Denken und Handeln, sondern auch ihre Gefühle bestimmt: der Glaube an die Wirkung von Glücks- und Unglückszahlen, von Lieblingsfarben und deren Gegenteil. Kein Zweifel: Angela ist ein Fall für den Analytiker. Und in der Praxis eines Psychoanalytikers begegnet man ihr denn auch immer wieder. Dass Calopresti die Rolle dieses Therapeuten selber übernommen hat, ist sowohl ein Zeichen für das Verständnis, das der Regisseur und Mitautor des Drehbuchs seiner Protagonistin entgegenbringt, als auch ein Bild für die Art und Weise, mit der er seinen Film entstehen lässt. Manchmal gewinnt man den Eindruck, der 43jährige Italiener schaue und höre seiner Geschichte eher zu, als dass er sie selber gestalte.

Obwohl Angela sichtlich unter neurotischen Zwängen leidet und diese in ihren Gesprächen mit einem Analytiker zu lösen versucht, ist «La parola amore esiste» nicht in erster Linie ein Film über Psychoanalyse oder gar Psychiatrie – ebensowenig wie Caloprestis Spielfilm-



erstling «La seconda volta» (ZOOM 10/1996) ein politischer Film gewesen ist, obwohl es darin um die späte Begegnung zwischen einer Attentäterin und ihrem einstigen Opfer ging. Die Gewalttäterin jenes Films wurde ebenfalls von Valeria Bruni-Tedeschi gespielt. Auch die Drehbuchautoren (Heidrun Schleef, Francesco Bruni sowie Mimmo Calopresti selbst) sind die gleichen. Was die beiden Filme überdies miteinander verbindet, ist die Selbstverständlichkeit, mit der Calopresti dem Zufall schicksalhafte Qualitäten beimisst: War es in «La seconda volta» ein Zufall, dem die Begegnung der beiden Protagonisten und damit die ganze Geschichte überhaupt erst zu verdanken war, so bringt in «La parola amore esiste» am Ende erst ein Zufall die überraschende Lösung des zentralen Konflikts, der zunächst hoffnungslos scheinenden Liebe der Heldin zu einem Mann, der nichts von ihrer Zuneigung weiss.

Angela ihrerseits glaubt nicht an Zufälle. Für sie sind die realen Ereignisse, die sie in fast autistischer Weise zu lenken vermeint, notwendige Folgen ihrer Vorstellungen. Dass diese Rechnung nur selten aufgeht, ist Grund der Verunsicherungen und Ängste, die sie mit dem Ana-

lytiker bespricht. So verliebt sie sich in den Cellolehrer Marco (Fabrizio Bentivoglio) – und dies nur, weil er einen Pullover in ihrer Lieblingsfarbe Rot trägt und seine Hausnummer mit ihrer Glückszahl identisch ist. Sie schickt dem Auserwählten japanische Kurzgedichte, die auch dem Kinopublikum nicht vorzuenthalten werden und dem Film eine poetische Verspieltheit verleihen. Doch Marco weiss lange nicht, von wem die ihm anonym zugestellten Zeilen stammen. Der von seiner Frau getrennt lebende Vater einer 15jährigen Tochter hält eine schüchterne Schülerin (Giovanna Giuliani), in die er sich verliebt hat, für deren Urheberin. Doch diese liebt einen anderen. So ist jeder in jemanden verliebt, der seinerseits jemand anderen liebt.

«La parola amore esiste» ist ein Film, der ganz auf die Hauptdarstellerin zugeschnitten ist. Valeria Bruni-Tedeschi war von Anfang an bei der Entwicklung des Projektes dabei. Entstanden ist ein Film über die Schwierigkeit, das Idealbild, das man sich von jemandem macht, mit der wirklichen Person in Einklang zu bringen – oder, um es mit den Worten der Interpretin zu sagen, ein Film «über die Einsamkeit, in der wir alle leben». ■

Very Bad Things

Regie: Peter Berg
USA 1998

Dominik Slappnig

Die Welt ist so verlogen und düster wie eine Hochzeit in Weiss. Ein Widerspruch? Nicht im grossartigen Erstlingswerk «Very Bad Things» von Peter Berg.

Laura (Cameron Diaz) wünscht sich nichts sehnlicher als eine Hochzeit in Weiss, natürlich in der Kirche und mit allem Tamtam. Eine Woche vor der Feier geht ihr Geliebter Kyle (Jon Favreau) mit einigen Freunden für ein letztes Junggesellenwochenende nach Las Vegas. In einem teuren Penthouse, mit viel Alkohol und Drogen vollgedröhnt, lassen sie noch einmal so richtig die Sau raus. Dabei tötet einer von ihnen aus Versehen eine Prostituierte. Der Versuch, den unglücklichen Todesfall zu vertuschen, hat eine aberwitzige Eskalation der Gewalt zur Folge.

Geschichten, in denen die Ereignisse für die Protagonisten plötzlich böse aus dem Ruder laufen, haben in letzter Zeit Hochkonjunktur. In England sind die Begründer dieses Weges Danny Boyle und Konsorten, in den USA Quentin Tarantino und die Coen-Brüder. Das amerikanische *independent*-Kino produzierte 1998 in schneller Folge eine ganze Flut von solchen Filmen. Sie heissen «Very Bad Things», «Clay Pigeons» oder «A Simple Plan» und kommen nun in unsere Kinos. Es sind rabenschwarze Komödien, und ihre glücklichen Eltern sind «Pulp Fiction» (ZOOM 9/94) und « Fargo » (ZOOM 11/96). Sie zeigen, wie ganz normale Durchschnittsmenschen reagieren können, wenn sie extremen Situationen ausgesetzt werden. Wie schon beim Klassiker des Genres, dem Hitchcock-Film «The Trouble with Harry» (1955), stolpern die Helden am Anfang der Ge-

schichte buchstäblich über eine Leiche. Doch bei der modernen Variante bleibt es nicht bei *einer* Leiche. Bis zum Schluss pflastern ganze Leichenberge ihre Wege.

«Very Bad Things» von Peter Berg, der auch das Drehbuch selber geschrieben und bereits als Schauspieler gearbeitet hat («The Last Seduction», 1993, oder «Copland», 1997), verpackt in den Amoklauf seiner Protagonisten einen tüchtigen Schuss Gesellschaftskritik. Denn hinter jeder intakten Fassade öffnet sich ein dunkler Abgrund. Höhepunkt dieses Prinzips im Film ist die mit allen Mitteln erzwungene Hochzeit in Weiss zwischen Laura und Kyle, die alle Spannungen und Differenzen zuschüttet und eine Glückseligkeit vorspiegelt, die an Falschheit und Verlogenheit fast nicht mehr zu übertreffen ist.

Damit die Komödie nicht allzu schwarz geworden ist, wurden besonders makabre Stellen mit leichter Musik überspielt. Genauso wie das Tarantino in seinem «Pulp Fiction» bereits vorgemacht hat, als John Travolta alias Vincent Vega versehentlich einen kleinen Gangster auf dem Rücksitz seines Autos erschiess. So werden in «Very Bad Things» immer wieder, wenn es zum blutigen Morden kommt, kubanische Jazzrhythmen eingeblendet. «So kann man dem Publikum die Möglichkeit geben, zu atmen und über das Schreckliche, das sich auf der Leinwand abspielt, zu lachen», meint Regisseur Peter Berg anlässlich der Film- premiere.

Die Frage ist nur, wie schwarz kann der Humor eines Films sein, dass er immer noch Lacher provoziert? «Um den Film zu machen, den ich schliesslich gemacht habe, musste ich in Kauf nehmen, dass er Leute vor den Kopf stösst», sagt Berg. Dabei sei er zuerst fast zu weit gegangen: «Als ich die erste Schnittfassung gesehen habe, war ich schockiert, wie todernst und trocken der Film war. Während acht Wochen haben wir den Film dann so umgeschnitten, dass wir die allzu expliziten Szenen reduziert, dafür die komödiantischen Momente verstärkt haben.»

Entstanden ist eine schwarze Komödie um Familienwerte und Liebe. Rigoros nimmt sich Regisseur Peter Berg feste Grössen des amerikanischen Sozial- und Familienlebens vor und zerlegt sie, bis buchstäblich nichts mehr von ihnen übrigbleibt. Vor allem der entlarvende Schluss wirft ein Schlaglicht auf die US-Gesellschaft und gibt dem Film seine ganze Klasse. ■



Cameron Diaz

Festen

Regie: Thomas Vinterberg
Dänemark 1998

Thomas Binotto

Irgendwo in Dänemark: Der Familienpatriarch Helge Klingensfeldt (Henning Moritzen) feiert den 60. Geburtstag in seinem gediegenen Landhotel, umgeben von Freunden, Verwandten und seiner Familie. Bei dieser Gelegenheit hält der älteste Sohn Christian (Ulrich Thomsen) eine Rede. Er eröffnet der Festgemeinde, dass der Vater ihn und seine Zwillingschwester als Kinder sexuell missbraucht und dass sich seine Schwester als Spätfolge dieser Vergewaltigungen das Leben genommen habe. Eine Nacht der Enthüllungen beginnt ...

So könnte man «Festen» von Thomas Vinterberg kurz zusammenfassen, und nichts würde darauf hinweisen, dass sich dahinter mehr als ein durchschnittliches Familiendrama verbirgt. Genau das aber ist der Fall. Denn nur schon formal entfernt sich Vinterberg weit vom Gängigen, was zweifellos auch damit zusammenhängt, dass «Festen» der erste nach den Grundsätzen von «Dogma 95» entstandene Film ist (vgl. S. 5). Fast ausschließlich mit der Handkamera gedreht – einer ebenso wacklig wie virtuos geführten –, verstösst er gegen Sehgewohnheiten, zwingt das Publikum dadurch zu Konzentration. Das mag anstrengend tönen, doch ein angestrengter Film ist «Festen» in keiner Phase, vielmehr erreicht er ein hohes Mass an Intensität und Glaubwürdigkeit. Zu verdanken ist das dem 1969 geborenen Regisseur, der diesen ebenso aggressiven wie lethargischen Reigen nach dem von ihm und Mogens Rukov verfassten Drehbuch brillant inszeniert hat.

«Festen» ist zwar eine Kampfansage an den Mainstream, verzichtet aber auf den Manierismus eines abgehobenen Kunstkinos. Vielmehr ist der Film voller unmittelbarer und vitaler Eindringlichkeit. Nicht nur formal, auch inhaltlich erreicht er neue Dimensionen. Wer nämlich erwartet, mit der schrecklichen Enthüllung Christians gerate alles aus den Fugen – wie das bei ähnlich gelagerten Filmen üblicherweise der Fall ist –, sieht

sich getäuscht. Die Festgemeinde ist zwar verblüfft bis indigniert, etwas aber bleibt unbestritten: Das Fest soll seinen feierlichen Lauf nehmen. Und so feiern alle weiter, wie wenn nichts gewesen wäre. Selbst als Christian einen weiteren Anlauf nimmt und seine Mutter der Komplizenschaft beschuldigt, vermag das die Festgemeinschaft vorerst nicht aus der Bahn zu werfen.

«Festen» ist ein eindrückliches Zeugnis dafür, wie schwierig es ist, zu schockieren, und wie stark Verdrängung sein kann. Sogar Christian selbst kann das Unglaubliche nur ironisch gebrochen aussprechen: Das Verbrechen des Vaters kleidet er in die

scheinbar harmlose Form einer Anekdote, und der Mutter «dankt» er für all das, was sie zum Schutz ihrer Kinder unterlassen hat. Seine Worte sind eine bittere Parodie auf jene Tischreden, die bei Familienfesten fast immer dazugehören. Und wieder erhält die unruhige Kameraführung – die quasi-dokumentarische Direktheit – ihre Berechtigung, wirkt sie in ihrer Vitalität doch wie ein Gegengift. Auf faszinierende Weise gelingt es Vinterberg, dem inhaltlichen Hauptthema «Verdrängung» ein formales Mittel entgegenzusetzen: die befreite Kamera. Er schreckt damit nicht nur seine Hauptfiguren auf, sondern macht es auch Zuschauerinnen und Zuschauern

«Beschränkungen inspirieren mich»

Der Regisseur Thomas Vinterberg zum Manifest «Dogma 95» und zu seinem neuen Film.

Gabriela Christen

Thomas Vinterberg, «Festen» ist der erste Film, der nach den Gesetzen von «Dogma 95» entstanden ist. Gegen welche Art von Kino richtet sich «Dogma 95»?

Wir sind gegen das konventionelle Filmemachen an sich und gegen die Konventionen in unserem eigenen Schaffen. Für mich war es normal, dass künstliche Mittel zu einer Art «Schicht» zwischen Schauspielerinnen, Schauspielern und dem Publikum geworden sind. Mit «Dogma 95» versuchen wir nun, den Film sozusagen wieder «nackt auszuziehen».

Ist «Dogma 95» für Sie ein ironisches Spiel oder ist es Ihnen damit wirklich ernst?

«Dogma 95» bewegt sich zwischen Spiel und bitterem Ernst, was meiner Meinung nach eine sehr inspirierende Position ist.

Warum haben Sie für die Bezeichnung des Manifests auf die christliche Terminologie zurückgegriffen?

Das müssen Sie nicht mich fragen, fragen Sie Lars von Trier.

Ich würde es aber gerne von Ihnen wissen, denn mich hat dieses Gerede von «Dogma 95» und Keuschheit ehrlich gesagt befremdet.

Ich glaube, das Ganze hat viel mit Katholizismus zu tun, aber für mich persönlich ist der kommunistische Teil das Wichtigste. «Manifest», das ist das Wort, das mir gefällt.

Sie sind nicht in bürgerlichen Verhältnissen, sondern in einer Hippie-Kommune aufgewachsen. Ist «Dogma 95» mit all seinen

unmöglich, sich das ablaufende Drama behaglich in den Sessel gelehnt anzusehen.

Gekonnt und konsequent verzichtet Vinterberg auf künstliche Beleuchtung. Was zunächst lediglich als Erfüllung einer «Dogma»-Regel erscheint, ist in Wirklichkeit ein überaus subtiles Gestaltungsmittel. Durch das Einbrechen der Nacht wird das Licht im Film naturgemäss immer diffuser, die Aufnahmen immer grobkörniger, gleichzeitig aber treten Verlogenheit und Schuldverstrickung immer stärker hervor. Dadurch ergibt sich abermals eine spannende und in sich stimmige Gegenbewegung.

In «Festen» vereinen sich Form und Inhalt in selten gesehener Meisterschaft, so dass der von «Dogma 95» geforderte Neuanfang hier tatsächlich spürbar wird: nicht steriles Thesenkino zu realisieren, sondern vor Vitalität strotzendes *cinéma pur*. ■

Regeln und Einschränkungen eine Art konservativer *backlash*?

Ich glaube schon. Normalerweise bin ich ein sehr verwirrter Mensch, ich habe Mühe, mich auf eine Sache zu konzentrieren. Deshalb hilft mir «Dogma 95» sehr. Ich liebe Organigramme und Zeitpläne. In diesem Sinne organisiert das Manifest für mich das Chaos. Dass das so ist, hat wahrscheinlich etwas mit meiner wunderbaren, aber höchst konfuse Kindheit zutun.

Wollen Sie damit sagen, dass Sie ohne «Dogma 95» beim Filmemachen zu grosse Freiheiten hätten?

Freiheit kann zerstörerisch sein für die Inspiration. Für mich ist das wenigstens so. Ich war immer der Überzeugung, dass die Beschränkung die grösste Quelle der Inspiration ist.

Sie sind ein junger, unbekannter Filmemacher. Gibt es für Sie auch einen kommerziellen Aspekt? Findet Ihre Arbeit durch «Dogma 95» und gemeinsame Aktionen mit Lars von Trier mehr Aufmerksamkeit?

Um ehrlich zu sein: Im Moment überhaupt nicht. Die Leute ärgern sich über «Dogma



Ulrich Thomsen



Trine Dyrholm
Ulrich Thomsen

95», sie finden das Manifest sehr einengend und elitär, der kommerzielle Aspekt ist total daneben gegangen (lacht).

Wie verändert sich Ihre Arbeit mit den Schauspielerinnen und Schauspielern, wenn Sie nach den Regeln von «Dogma 95» arbeiten?

Die Schauspieler stehen im Zentrum meines Filmes, und das mögen sie normalerweise sehr – deswegen sind sie ja Schauspieler. Sie sind dauernd im Bild, beim Drehen sind sie ständig vor der Kamera und müssen kaum je warten.

Haben Sie für «Festen» mit den Schauspielern improvisiert?

Zum Teil. Aber ich bin der Meinung, dass

man den Respekt vor dem geschriebenen Wort in letzter Zeit ein wenig vergessen hat. Ich war also bezüglich des Themas Improvisation ein bisschen im Konflikt mit mir selber, nicht zuletzt, weil ich die Dialoge selber geschrieben habe (lacht).

Hat es den Schauspielerinnen und Schauspielern gefallen, nach den Regeln von «Dogma 95» zu arbeiten?

Genau wie ich brauchen auch die Schauspieler Regeln. Gleichzeitig war die Arbeit für «Festen» sehr befreiend für sie, denn es gab keine Zeichen auf dem Boden, auf die sie achten mussten, keine Lampen, nichts. Für einige war das sehr ungewohnt, sie hatten zuviel ►

► Raum für ihr Spielen, und ich musste für sie diesen Raum wieder eingrenzen.

Da Sie gerade das Licht erwähnt haben: War es für Sie nicht einengend, nur mit natürlicher Beleuchtung zu arbeiten?

Nein, ich fand es vor allem befreiend. Dunkelheit im Film ist normalerweise eine bläuliche Farbe auf den Vorhängen, aber nicht die wirkliche Dunkelheit. Die Dunkelheit in meinem Film ist genau so, wie sie war, als wir gedreht haben. Und das hat seinen eigenen Wert.

Sie haben Ihren Film mit einer kleinen Handkamera auf Video gedreht. Ist das nach den «Dogma 95»-Regeln nicht verboten?

Doch, aber nicht, wenn der Film am Schluss auf 35mm aufgeblasen wird wie «Festen». Ich muss zugeben, es hätte unseren «Keuschheitsregeln» mehr entsprochen, direkt im 35mm-Format zu drehen. Aber das konnten wir uns nicht leisten.

Worin besteht für Sie die Bedeutung dieses herkömmlichen Filmformates?

Ich glaube, im «Dogma 95» als Ganzem geht es darum, zum Elementaren zurückzukommen. Das 35mm-Format ist eine Art Symbol dafür.

Ich möchte jetzt auf den Inhalt ihres Films zu sprechen kommen. Sie erzählen in «Festen» die Geschichte einer Familie, in welcher der Vater seine Kinder sexuell missbraucht hat. Und sie zeigen sehr eindrücklich, wie schwierig es ist, diese Wahrheit ans Licht zu bringen.

In einer Familie hat die Wahrheit nicht immer Platz. Das war immer so und wird immer so sein. Was mich daran interessiert, ist die Frage, weshalb die Wahrheit unterdrückt wird. Ich habe sogar ein wenig Verständnis für den Zynismus in Familien, obwohl das sehr grausam ist. Und irgendwie repräsentiert die Familie in meinem Film mein Land – so wie ich es sehe.

Können Sie das ausführen?

Mein Land – Dänemark also – ist klein, es ist einer Familie sehr ähnlich. Und wenn alle darin Platz finden sollen, dann muss man manchmal die Wahrheit unterdrük-



Thomas Vinterberg

«In einer Familie hat die Wahrheit nicht immer Platz»

ken; es gibt nicht für alles Raum, zum Beispiel gibt es keinen Platz für Unruhe.

In ihrem Film muss die Wahrheit – hier der sexuelle Missbrauch der Kinder – dreimal ausgesprochen werden, bevor sie zur Kenntnis genommen wird. Ist das typisch für Dänemark?

Etwas Grauenhaftes passiert, und alle sagen: Trinken wir doch einen Kaffee, singen wir ein Lied, lasst uns tanzen. Das ist typisch dänisch.

«Festen» erzählt nicht nur vom Umgang mit der Wahrheit, sondern auch von Kindesmissbrauch, ein Thema, das eine starke emotionale Wirkung hat.

In Dänemark – anderswo wird das auch nicht anders sein – wird jedes zehnte Kind sexuell missbraucht, von seinen Eltern oder von jemanden aus der eigenen Familie. Das war immer so, und das wird wohl auch immer so bleiben. Und trotzdem sprechen wir jedes Mal wieder so darüber, als ob das etwas ganz Neues wäre. Das Thema des Kindesmissbrauchs habe ich aber auch darum gewählt, weil es starke Gefühle auslöst und emotionale Intensität in den Film bringt. Wenn man die in einem Film nicht hat, dann hat man nichts. ■

Mehr zum Manifest «Dogma 95» auf Seite 5.

Michael Lang

Natürlich ist der TGV, «le train à grande vitesse», immer noch eine der schnellsten Zugkompositionen weltweit und der Stolz der französischen Staatsbahnen SNCF. Dass es auch in Afrika einen TGV gibt, das hätte man nicht vermutet. Doch dem ist so: im bezaubernden Film des Senegalesen Moussa Touré. Sein Gefährt rast allerdings nicht auf einem Schienenstrang von Stadt zu Stadt, sondern tuckert – sehr pannenanfällig – vorwiegend über Naturstrassen zwischen Dakar (Senegal) und Conakry (Guinea). Es handelt sich dabei um einen Bus, in dem – unter der schlitzohrigen Führung eines gewissen Rambo (Makéna Diop) – Fahrgäste gegen gutes Geld chauffiert werden, inklusive schweres Gepäck und Haustiere.

Der Titel «TGV» steht also für ein Roadmovie, in dem unverkrampft geschildert wird, was einer (fast) zufällig zusammengewürfelten Gruppe passieren kann, wenn sie sich auf Reisen abseits gängiger Wege begibt. Nachdem Rambo nämlich von einer Militärpatrouille erfahren hat, dass die Ethnie der Bijagos zur Revolte aufgerufen hat und Dörfer evakuiert werden mussten, ändert er geschäftstüchtig die übliche Route – und gerät erst recht in unsichere «Fahr-Gewässer».

Der Begriff «Reisegesellschaft» ist in «TGV» natürlich im übertragenen Sinne gemeint, denn Touré erzählt in allegorischen Bildern vom Auf- und Umbruch der afrikanischen Gesellschaft. Was leicht-händig als *comédie humaine* anfängt, entpuppt sich schnell als raffinierte Sozialstudie und schliesslich als tragikomisches Politdrama. Im Bus mit Rambo unterwegs sind etwa ein Mann, der in Conakry seine fünfte Frau heiraten will, ein dubios wirkender Dope-Konsument, zwei sich streitende Marabuts (Medizinmänner) und einige allein reisende Damen. Auf offener Strecke kommt ein weisses, französisches Forscherpaar dazu. Es ist auf der Suche nach Spuren der untergegangenen Mandingo-Zivilisation und wird nun auf engstem Raum mit der zeitgenössischen afri-



kanischen Kultur konfrontiert. Allein diese Story eines kuriosen «Kulturzusammenstosses» wäre abendfüllend und wird hier in hinreissender Manier abgehandelt.

Moussa Touré wurde 1958 in Senegal geboren. Als Elektriker und Beleuchter arbeitete er einst für François Truffaut auf dem Set von «L'histoire d'Adèle H.» (1975) oder für Bertrand Taverniers «Coup de torchon» (1981), einer der bisigsten filmischen Auseinandersetzungen mit dem Kolonialismus. Seit 1987 arbeitet Touré als Regisseur, hat zuerst den Kurzfilm «Baram» und 1991 dann seinen ersten langen Spielfilm «Toubab bi» realisiert. Über seine Sehweise hat er in einem in der Zeitschrift «African Screen» erschienenen Interview gesagt: «Ich bin Afrikaner, mit einem afrikanischen Blick, und ich mache afrikanisches Kino. (...) Aber nicht jenes afrikanische Kino, das die Europäer meinen, das der Folklore, der Exotik, der Langsamkeit, nicht dieses lachende, naive Afrika.» Was Touré in diesem Sinn von europäischen Spitzenkönnern wie Truffaut oder Tavernier gelernt und mit eigenem Talent bereichert hat, wird in «TGV» auf angenehmste Weise augenfällig. Sein Werk verfügt über eine beeindruckende dramaturgische Spannkraft, die Figuren sind plausibel charakterisiert, der erzählerische Verlauf der Handlung ist vielseitig, verblüffend und führt hin zu einem geistreichen Finale. Touré versteht es, mentali-

tätsbezogene menschliche Eigenschaften darzustellen und gleichzeitig eine spezifische politische Ausnahmesituation schlaglichtartig zu beleuchten.

Auf der im wörtlichen Sinne bewegten Tour spielt übrigens auch ein eben erst entlassener Minister mit Gattin eine Rolle. Der grosskotzige Würdenträger ausser Diensten wird dabei als gewöhnlicher Mitreisender eingestuft und muss für seine Arroganz Lehrgeld zahlen. Und dann schlittert er als Prominentester im Bus in eine gefährliche Situation hinein. Deshalb, weil ein anderer Fahrgast in Tat und Wahrheit überhaupt nicht der ist, der er zu sein vorgibt. Die Lösung dieses Rätsels soll hier natürlich nicht verraten werden. Gesagt sei allerdings, dass man es mit einer raffinierten Geschichte zu tun hat, die charmant mit Versatzstücken aus Komödie, Tragödie und Melodrama jongliert. Hinzuweisen wäre auch auf die schöne und schnörkellose Musik von Wasis Diop (ein Bruder des verstorbenen Cinéasten Djibril Diop Mambéty). Ein Soundtrack zum Film ist bislang nicht erschienen, jedoch findet sich das atmosphärisch dichte Titelstück «TGV» auf der CD «No sant» (Mercury 1995). Touré ist ein Wurf gelungen. Sein «TGV» lebt nicht zuletzt auch von einem hervorragend geführten und motivierten Schauspielensemble und ist einer der unterhaltsamsten und klügsten Filme aus Afrika, die man je in unseren Kinos gesehen hat. ■

Sono otoko kyobo ni tsuki

Violent Cop

Regie: Takeshi Kitano

Japan 1989

Claus Löser

Takeshi Kitano («Hana-bi», ZOOM 2/98) wird in Europa schon seit geraumer Zeit als Geheimtip gehandelt. In Japan selbst hat er den Rang eines bizarren Superstars inne; ähnlich wie der Fotograf Nobuyoshi Araki verkörpert er in seiner sonst eher konservativen Heimat eine Projektionsfläche des Subversiven. Kitano ist Universalist, er arbeitet unter anderem als Romancier, Showmaster, Maler, Sportreporter, Schauspieler, Komiker und Essayist. Die bisher sieben Spielfilme stellen zwar seine «Lieblingskinder» dar, gelten aber im Ursprungsland eher als Nebenprodukte, ja werden nach seinen eigenen Aussagen kaum wahrgenommen.

Ryosuke Wagatsuma (vom Regisseur selber gespielt) ist Polizist mit Leib und Seele, abgeklärt bis zur Kaltblütigkeit, dabei von einem selten gewordenen, unbestechlichen Berufsethos. Seine Lebensmaximen erfahren jedoch durch die Vermischung der Grenzen zwischen Gut und Böse, zwischen Berufs- und Privatleben ihre unerbittliche Demontage. Ein neuer Vorgesetzter beschneidet seine Privilegien, unterbindet nach dem Selbstmord eines Kollegen alle Ermittlungen, erlaubt Wagatsuma schliesslich sogar. Die geistig behinderte und von ihm betreute Schwester fällt in die Hände des Drogen-Syndikats, wird missbraucht und unter Heroin gesetzt. Dem zum Aussenseiter Gewordenen bleibt nach klassischem Muster nur ein letztes Aufbäumen gegen einen übermächtigen Feind.

Takeshi Kitano betont immer wieder, dass er sich eigentlich als Komiker verstehe. Tatsächlich speist auch «Sono otoko kyobo ni tsuki» seine dramaturgische Spannung über grosse Strecken aus der Unvereinbarkeit von Situationen und Figuren, entfaltet damit Aberwitz im wörtlichen Sinne. Allerdings liegt hier mindestens eine Doppelcodierung vor: Die Grundfunktion des Humors als methodische Zusammenführung eigentlich

inkompatibler Handlungsmomente wird durch ständige Überzeichnung parodiert beziehungsweise ad absurdum geführt. Innerhalb einer Szene erhält die medien-geschulte Erwartungshaltung des Publikums zunächst Bestätigung, läuft dann ins Leere, setzt endlich unerwartete Wirkungen frei. Wenn Wagatsuma auf nächtlicher Gasse seinem Widersacher gegenübersteht, entspricht das Geschehen zunächst «amerikanischen» Mustern: Dem moralisch beseelten Racheengel (à la Clint Eastwood) erwachsen übermenschliche Kräfte, nichts scheint ihn aufhalten zu können. Statt des alles hinwegfegenden Strafgerichts erlebt man anschliessend jedoch eine Reihung von Missgeschicken. Wagatsuma ist zwar schnell, aber der Gegner kann einen Dolchstoss anbringen. Dann packt der Polizist die Klinge, umklammert sie für Momente, die wie eine Ewigkeit erscheinen. Wie erstarrt stehen sich die Widersacher gegenüber – bis Wagatsuma unvermittelt davonläuft.

Dieser «falsche Heldentypus» wird gleich zu Beginn eingeführt und erlebt im Verlauf des Films seine laufende Steigerung. Dass mit diesem Cop etwas nicht stimmt, zeigt sich nämlich schon in der ersten Szene: Eine Gruppe Teenager umkreist einen Landstreicher, schlägt auf ihn ein, bis er leblos liegenbleibt. Statt einzugreifen, verfolgt Wagatsuma einen der Halbwüchsigen nach Hause, um ihn in der elterlichen Wohnung, in die er sich als seriös wirkender Beamter Zutritt verschafft hat, zu züchtigen.

Es ist die Verzögerung der Genreschemata, aus welcher der Film sein wirksames Verfremdungspotential schöpft. Mitunter scheint die Tonspur wie aus Versehen in der Atmosphäre einer vorhergehenden, eben radikal gebrochenen Szene weiter zu laufen, immer wieder verharren andererseits die Figuren im ewig gleichen Bewegungsfluss oder scheinen in Standfotos eingefroren zu werden.



Wie der springende Tonarm eines Plattenspieler wiederholen sich etwa die Ohrfeigen, die der Polizist als *running gag* an überführte Delinquenten austeilt. Das hat einerseits die Tragik eines über sich selbst und die Zeitläufte entsetzten Familienvaters, fungiert andererseits als pures Slapstick-Moment, kontrapunktiert zudem den Erzählfluss und schafft damit reizvolle Leerstellen.

Kitano behauptet gern, filmgeschichtlich überhaupt nicht bewandert zu sein; dies ist natürlich reine Koketterie. Sein Vermögen, Bausteine des filmgeschichtlichen Gedächtnisses von Buñuel über Kurosawa bis Tarantino unbefangen zu kombinieren und mit seiner eigenen Handschrift zu verbinden, zeichnet ihn zweifelsfrei als authentischen Künstler aus. ■

Mit «Sonatine» kommt diesen Monat ein weiterer Film von Takeshi Kitano in die Kinos (Kurzkritik S. 26). Ausserdem zeigt das Kino Xenix in Zürich weitere Arbeiten des Regisseurs.

Claire Dolan

Regie: Lodge Kerrigan
Frankreich 1998

Judith Waldner

Als Lodge Kerrigans Spielfilm «Claire Dolan» am letzten Festival in Cannes Premiere hatte, gab es positive, aber auch reichlich negative Stimmen. Letzere bemängelten, der Film sei formal viel zu glatt, zu kalt, er zeige zuviel Sex, und die Geschichte sei wenig nachvollziehbar. Veto! – ausser vielleicht hinsichtlich des Arguments, es würden mehr Sexszenen gezeigt, als es für das Verständnis des Erzählten unabdingbar sei.

Die Irin Claire Dolan (Katrín Cartlidge) lebt in New York und ist Prostituierte für die höhere Gesellschaftsschicht. Vorwiegend besucht sie gutbetuchte Geschäftsreisende in Hotels. Das so verdiente Geld fliesst nicht primär in ihre Taschen, sondern in diejenigen von Roland Cain (Colm Meaney). Der Zuhälter hat Claire und ihre Eltern schon gekannt, als sie noch ein kleines Mädchen war. Er zwingt sie, ihren Körper zu verkaufen, damit sie ihre beträchtlichen Schulden an ihn zurückzahlen kann. Woher diese stammen, tönt der Film – wie vieles – nur an. Als Claires in einem Pflegeheim weilende alte Mutter stirbt, sieht sie ihre Chance gekommen: Sie packt ihre Siebensachen und lässt sich in einer anderen Stadt nieder. Dort tritt sie eine Stelle als Kosmetikerin an, hat im Sinn, eine neue Existenz aufzubauen.

Soweit die Ausgangslage von Lodge Kerrigans Film, der Geschichte einer

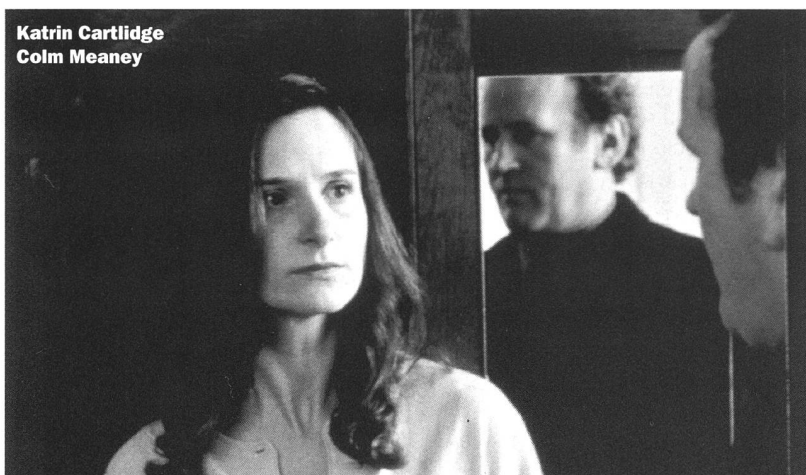
Odyssee Richtung eines selbstbestimmten Lebens. Zu deren Fortgang sei nur soviel gesagt: Nach Claires Flucht wird sich nicht etwa sofort alles zum Guten wenden, Roland Cain wird wieder auftauchen. 1993 hat der 1964 geborene Kerrigan mit «Clean Shaven» seine erste Arbeit für die Leinwand realisiert. Früher war er unter anderem Kameramann einiger *low-budget*-Produktionen und führte bei Musikvideos sowie Werbespots Regie. «Claire Dolan» ist sein zweiter Spielfilm, dessen Hauptrollen hat er sozusagen gegen den Strich besetzt – mit zwei Namen, die bislang eng mit dem britischen Kino verbunden waren: Colm Meaney wurde vor allem als bodenständiger, warmherziger Vater in Stephen Frears Komödien «The Snapper» (1993) und «The Van» (1996) bekannt. Katrín Cartlidge machte sich durch ihre Rollen in Mike Leighs Filmen «Naked» (1993) und «Career Girls» (1996) einen Namen. Meaney stellt den skrupellosen Zuhälter mit guten Manieren überzeugend dar, und Cartlidge spielt die zugleich harte und sensible Prostituierte mit grosser Könnerschaft.

«Claire Dolan» beginnt mit Kameraschwenks über Hochhausfassaden, die kalt wirken, glatt sind. Kühl und statisch wie diese Anfangseinstellungen ist dann auch die filmische Form, in welche der Regisseur seine Geschichte kleidet. Einer-

seits überwiegen frostige Farben wie Blau und Grün, andererseits sind die Bilder streng kadriert und wirken streckenweise fast schon klinisch. Die handelnden Personen bleiben distanziert, kommen einem als Zuschauerin oder Zuschauer nicht so einfach nahe. Ihre Höhen und Tiefen spielen sich in ihrem Inneren ab: Zu einer erlösenden Explosion, zu Gefühlsausbrüchen kommt es nicht.

Das allerdings ist hier nicht zu bemängeln, sondern positiv anzumerken. Denn eines ist «Claire Dolan» nicht: filmisches Kunsthandwerk, das über der Form den Inhalt vergisst. Vielmehr verschmelzen hier Story und Art der Inszenierung auf intelligente und beeindruckende Weise. Einerseits sind Kerrigans unterkühlte Bilder und Sequenzen eine Metapher für eine kalte Welt, in welcher alle vereinzelt wirken. Andererseits entzieht er dadurch, dass er den erzählten Stoff als eine Art Planspiel auf die Leinwand bringt, dem Publikum die Möglichkeit einer unmittelbaren Identifikation – und das tut dem aufgegriffenen Thema gut. Prostitution ist der vielleicht häufigste Beruf überhaupt, den Frauen in der Kinogeschichte auf der Leinwand ausübten. Die Darstellung schwankte zwischen Romantik und Voyeurismus: käufliche Frauen als lebenslustige Frohnaturen oder als bemitleidenswerte Opfer. Solche Perspektiven finden sich in «Claire Dolan» keine, Klischees werden umgangen. Letzteres auch dadurch, dass der Film die Gründe für die Abhängigkeit Claires von Roland anspricht, aber nicht auf einen Nenner bringt, wodurch die Realität keine kinoübliche Simplifizierung erfährt.

Sie sind selten, die Filme, in denen die Dramen so leise anklingen, dass man sozusagen alle Poren offen haben muss, um sie verstehen, um die Bewegungen, Beweggründe und Emotionen der Figuren nachvollziehen zu können. «Claire Dolan» ist einer davon. Dass Kerrigan keinerlei moralische Urteile abgibt, sondern stets lakonisch bleibt, passt in sein bestechendes Konzept. ■



Katrín Cartlidge
Colm Meaney

23

Regie: Hans-Christian Schmid
Deutschland 1998

Nichts ist so, wie es scheint

Claus Löser

Robert Anton Wilson hat mit seinem dreibändigen Fantasy-Roman «Illuminatus!» einen faszinierenden Kosmos aus Verschwörung und Gegenverschwörung entworfen, der bei aller Detailversessenheit und scheinbar endgültiger Weltendeutung stets eine ironische Distanz zum Gegenstand bewahrt. Sein an Jules Vernes Kapitän Nemo erinnernder Held namens Hagbard Celine kreuzt in einem Unterseeboot quer durch die Ozeane, ständig gegen die allgegenwärtigen «Illuminaten» kämpfend, die sich anschicken, die Weltherrschaft an sich zu reißen. Freilich verkörpern die Illuminaten (ein im 18. Jahrhundert aus den Freimaurern hervorgegangener Geheimbund, den es tatsächlich gegeben hat) in diesem System nur die zeitgenössische Form einer bereits seit Jahrtausenden wirkenden Kraft des Bösen, dessen

Evangelium im legendären Buch «Necronomicon» bereits seine Formulierung gefunden hatte. Es handelt sich also um eine Traditionslinie der «schwarzen Magie», die angeblich aus vorsintflutlicher Epoche stammt und im Untergrund der Zivilisation ihr Unwesen treibt. Zahllose Persönlichkeiten und Ereignisse von Geschichte und Moderne lassen sich damit in Zusammenhang bringen, spiegeln sich etwa in den Werken von H. P. Lovecraft, Ambrose Bierce, Allistar Crowley, H. R. Giger, Kenneth Anger. Die Zahl 23 spielte in diesem homogenen esoterischen Gebilde stets eine wesentliche Rolle.

Im Gegensatz zur Kunstfigur Hagbard Celine, die in Wilsons Roman als Inkarnation einer dem Bösen entgegenwirkenden «weissen Magie» fungiert, hat es Karl Koch (August Diehl), den Helden aus Hans-Christian Schmidts Film, tat-

sächlich gegeben. Dutzende Male hat das hochbegabte Computer-Talent den Roman «Illuminatus!» gelesen und ihn zur Folie seiner Weltsicht gemacht. «Wehe dem, der Zeichen sieht», konstatierte schon Samuel Beckett in «Watt», denn wer einmal beginnt, in Details des Alltags Hinweise für die schicksalhafte Verstrickung zu suchen, der wird diese auch bestätigt finden. Koch sucht und findet, allenthalben stößt er auf die vermeintlich magische Zahl 23 und deren Quersumme 5: Olof Palme wurde im Februar 1986 um 23.23 Uhr erschossen, die CIA sitzt im Pentagon – einem Gebäude mit fünfeckigem Grundriss. Karl Koch nahm sich am 23. Mai 1989 das Leben.

Anfangs belustigt ob der sich spielerisch ergebenden Komplexität, nimmt Koch das Illuminatus-Prinzip mehr und mehr als Welterklärungsmodell an, in das

«Die Handkamera verstärkt die authentische Wirkung»

Der 33jährige Regisseur Hans-Christian Schmid, ein Hoffnungsträger des deutschen Kinos, über seinen neuen Film.

Margret Köhler

Karl Koch, die Hauptfigur Ihres Films, hat es tatsächlich gegeben. Was ist das Interessante an ihr?

Sicherlich eine gewisse Parallele zu mir. Wir sind bis auf einige Wochen gleichaltrig. Ich habe die achtziger Jahre in einem ähnlichen Umfeld erlebt wie er. Dazu kommt ein weiterer wichtiger Aspekt: Karl Koch ist ein sensibler junger Mensch, der es einfach nicht schafft, einen Platz im Leben zu finden. Wie viele seiner Generation wurde er nach der Ausbildung, in der alles in festen Bahnen lief, auf das Leben losgelassen, musste sich ohne Schwimmflügel freischwim-

men. Bei der Spurensuche wollte ich herausfinden, wie er wirklich war, und stiess bei Zeitzeugen auf verschiedene Wahrheiten. An das vorhandene Dokumentationsmaterial kamen wir nicht heran, und irgendwann haben wir uns von den Fakten gelöst.

Wie lange dauerte es bis zur Realisierung des Films?

Ein Freund machte mich 1992 auf einen Artikel im «Spiegel» aufmerksam, der den authentischen Fall von Karl Koch behandelte. Mit Ko-Autoren investierte ich ein Jahr in den Stoff, aber wir schei-

terten an mangelnden Fördergeldern. Im nachhinein bin ich froh darüber, weil es mir noch an Erfahrung fehlte.

1996 kam Ihr Film «Nach fünf im Urwald» heraus, ein Überraschungserfolg. Fürchten Sie sich jetzt vor einem zu hohen Erwartungsdruck?

Wir müssen uns nicht verstecken. Ich hätte Angst, wenn ich eine Mogelpackung anzubieten hätte oder «Nach fünf im Urwald, Teil 2». Mein Problem liegt eher darin, ein fesselndes Nachfolgeprojekt für «23» zu finden.

**Fabian Busch
August Diehl**



sich jede Erscheinung einbetten lässt. Der Mann erklärt sich zum Statthalter Haggard Celines, sein Computer avanciert zum Werkzeug im Kampf gegen das Böse. In Zeiten, in denen der Besitz von Informationen immer wichtiger wird, könnte der Rechner dazu dienen, Daten zugunsten benachteiligter Regionen – sprich: des Ostblocks und der Dritten Welt – umzuschichten. Für den Spross eines recht nationalen Redakteurs, der seine Sozialisation im Mief der Architekturwüste Hannover erfahren und in Brokdorf bereits erste Konfrontationen mit staatlicher

Willkür erlebt hat, sind die Sympathien eindeutig verteilt. Er bietet deshalb leichte Beute für den windigen Programmierer Lupo (Jan-Gregor Kremp), der ihm einflüstert, endlich tatsächlich etwas zu bewirken: Karl und sein Freund David (Fabian Busch) sollen

in die Rechenzentralen wichtiger Konzerne und Institutionen eindringen und die Datensätze an den KGB weitergeben. Hans-Christian Schmid hat mit «23» einen der besten deutschen Filme entworfen, die in den letzten Jahren entstanden sind. Von den Eckdaten des Sujets eher wenig einladend, entwickelt der Stoff eine verblüffende inhaltliche und formale Komplexität. Grundlegende Tugend ist dabei das Mass, in dem der Regisseur Thema und Figuren ernst nimmt. Erst diese Ernsthaftigkeit verschafft ihm inszenatorischen Spielraum, der auch intelli-

genten Humor einschliesst. Das triste Hannover der achtziger Jahre als Kulisse für einen Computer-Thriller? Dies klingt zunächst fast absurd. Aus der Provinzialität heraus schält sich jedoch eine so packende wie universelle Geschichte, die weit über die handlungstragende Verschwörungstheorie hinausgeht. Die Tragödie des begabten Kindes, das sich von Elterhaus und sozialer Prägung zu emanzipieren trachtet, dadurch zum Spielball eigendynamischer Kräfte wird und schliesslich am Zynismus von Geheimdiensten und Medien zerbricht, hat klassische Dimension.

«23» verliert sich nicht in technischen Details, weiss seine inhaltlichen Prioritäten stets zu setzen. Höchste Sorgfalt wurde auf die Besetzung verwendet, auch für die Nebenrollen. Der Film ist ein Glücksfall für die hiesige Kinolandschaft und ein Beleg dafür, dass noch lange nicht alle Geschichten erzählt sind. «23» ist zudem im Godardschen Sinne politisch: Es formulieren sich darin unerwartete Potenzen jenseits einer sich sonst in Belanglosigkeiten auflösenden deutschen Kinetographie. ■

Was war die grösste Herausforderung bei der Realisierung von «23»?

Die grosse Komplexität des Stoffes. Wir haben 15 Schnittfassungen hergestellt. Der Film spielt auf verschiedenen Ebenen, die nicht so leicht zu gewichten waren. Es gab beispielsweise eine komplett geschriebene und gedrehte Liebesgeschichte, die wir dann doch nicht in den Film nahmen.

Und die schwierigste Phase?

Michael Gutmann und ich quälten uns lange mit dem Drehbuch herum. Da gab es Tage, die machten keinen Spass: Man ist verzweifelt und verunsichert, kann sich nicht vorstellen, dass aus den paar hundert Seiten Interviews irgendwann ein homogenes Stück Filmerzählung werden könnte.

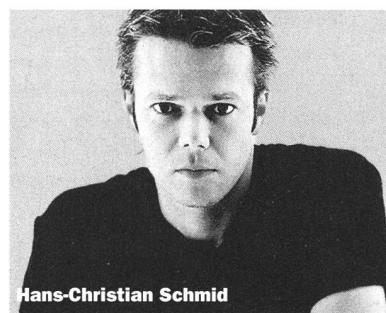
Was ist für Sie ein guter Film?

Ein Film, der anspruchsvoll unterhaltend ist. Als Regisseur fühle ich die Verpflichtung, mein Publikum mit interessanten

Geschichten zu unterhalten. Eine Kinokarte kostet schliesslich etwa 15 Franken. Es muss etwas mehr hängen bleiben als nur ein «gutes Gefühl». Ich mag es, wenn man am Tag danach oder Wochen später über die Arbeit, die man gemacht oder im Kino gesehen hat, noch nachdenken kann.

Wie kam es zu dem eigenwilligen visuellen Konzept?

Ich habe meinem Kameramann Klaus Eichhammer «Breaking the Waves» von Lars von Trier gezeigt und damit die Richtung vorgegeben. Die Handkamera verstärkt die authentische Wirkung, sie reagiert auf die Darsteller, zwingt ihnen keine Bewegungen und Konstellationen auf. Bei den Farbkompositionen kam es mir auf «entsättigte» Farben an und damit auf eine Erhöhung der Kontraste; das gehört für mich zum Stil der achtziger Jahre. Deshalb verzichteten wir bei den Kostümen und Requisiten auf bunte und leuchtende Farben. Der Eindruck fahler Farben



Hans-Christian Schmid

wurde durch die Bleichbadeüberbrückung im Kopierwerk noch verstärkt.

Die Jugendlichen in «23» sind Computer-freaks, inzwischen surft man im Internet. Ist das in Ihren Augen eine Flucht vor der Realität?

Den Trend, sich stundenlang ins Internet einzuklinken, beobachte ich mit Besorgnis. Man hat heute ständig die Möglichkeit, überall und von unterwegs zu kommunizieren. Nur: Wo bleiben die Inhalte, die man kommunizieren möchte? Die Kommunikation wird immer einfacher und der Mensch immer einsamer. ■

Alice et Martin

Regie: André Téchiné
Frankreich/Spanien 1998

Ralf Schenk

André Téchiné ist Moralist. Man fände keine innere Ruhe, will er mit seinem neuen Film sagen, wenn man seine Vergangenheit nicht verarbeite und seine Schuld bekenne. Aber weil das Individuum schwach ist und die eigene Kraft oft nicht ausreicht, um den Weg der Busse und Läuterung zu gehen, braucht es Partner, die bereit sind, zu helfen. Freunde, die jeder Versuchung trotzen, und die sich selbst lieber aufgeben würden, als den anderen fallen zu lassen. Die treibenden Motoren für diese Hilfe aber heissen: Liebe und Vertrauen.

Verdeutlicht wird das am Fall des jungen Martin (Alexis Loret), der als Zehnjähriger von seiner Mutter (Carmen Maura), einer Friseurin, zum Vater (Pierre Maguelon), einem Fabrikanten, gegeben wird. Das Kind, so der Wunsch der lebenslustigen, unverheirateten Frau, soll es einmal besser haben, materiell und moralisch. Doch alles kommt anders. Zehn Jahre später flieht Martin aus der Villa, rennt verstört durch die Landschaft, beobachtet, wie Geier einen Rehkadaver ausschachten, und wird schliesslich verhaftet. Sein Vater, so erfährt man, ist tot. War es ein Unglück? Was hat Martin damit zu tun? Warum floh er, wie vom Teufel gejagt?

Nach dieser doppelten Ouvertüre bringt Téchiné die schöne Alice (Juliette Binoche) ins Spiel, die in Paris lebt, in derselben Wohnung wie Martins homosexueller Halbbruder Benjamin (Mathieu Amalric). Alice, auf dem Weg, eine Meisterin der Violine zu werden – was dem Regisseur Gelegenheit gibt, den Stoff mit klassischer Musik zu unterlegen und zu überhöhen –, ist unnahbar und scheut sich vor grossen Gefühlen. Martin vermag sie durch eine leidenschaftliche Liebeserklärung aus ihrer Schüchternheit zu locken. Sein eigenes dunkles Geheim-

nis hat sich inzwischen in die Tiefen des Unterbewusstseins verflüchtigt, bricht sich aber erneut und vehement Bahn, als Alice ihm ihre Schwangerschaft gesteht. Nun wäre er an der Reihe, Verantwortung zu übernehmen; aber rächen sich die Sünden der Väter nicht an ihren Söhnen – und so fort?

Die Beziehungen der Figuren gleichen einer physikalischen Versuchsanordnung, wobei Téchiné seine Helden auf eine Objektfunktion reduziert: Sie

wänden prangen: Narziss lässt grüssen. Es ist, als habe Téchiné die «platte» Realität mit aller Gewalt aus seinem Opus verbannt wollen.

Zu den Weisheiten des Films gehört auch diese: Nichts ist so, wie es auf den ersten Blick scheint. So bekommt das Bild vom strengen leiblichen Vater mit der Zeit Risse: Vielleicht wollte der Mann, wenn auch mit bisweilen untauglichen Mitteln, tatsächlich nur Gutes für seine Söhne? Selbst Martins Aufbegehren gegen den

Erzeuger erfährt in diesem Zusammenhang eine differenziertere Bewertung: Bedeutete das Aufbäumen gegen den Alten nicht zugleich ein Schutzschild für das eigene Versagen? Solche Erkenntnisse fallen gleichsam als Nebenprodukte der Haupt-Versuchsanordnung ab, machen den Film aber letzten Endes nicht spannender und lebendiger.

Die Bilder tragen weidlich zur Hege des Metapherngartens bei. Sie sind zwar brillant anzusehen, doch nicht selten

schwülstig. In entscheidenden Momenten der Handlung steht Martin etwa mit entblösstem Oberkörper vor dem geöffneten Fenster, ins All oder aufs Meer blickend, bereit zum Abflug in den Übersinn. Überhaupt werden Himmel und Wasser zu Konstanten der Handlung, und es kommt nicht von ungefähr, dass die Stunde der Wahrheit während eines Urlaubs an der spanischen Küste eingeläutet wird: Das Meer bietet Téchiné die Chance, Martin hineinsteigen zu lassen, wobei der junge Mann noch unentschieden zwischen Selbsttötung und beginnender Reinwaschung pendelt. Gegen Schluss ist auch diese Frage beantwortet. Martin sitzt vor dem Anwalt: «Ich kam, um gerichtet zu werden. Hätte ich selbst richten können, wäre ich nicht hier.» Alice fiedelt auf Familienfeiern, um ihre Finanzen aufzubessern. Eine Liebe in Wartestellung. ■



Juliette Binoche
Alexis Loret

haben die von Drehbuch und Regie aufgestellten Formeln lediglich zu bestätigen, ohne sie in Frage stellen oder spielerisch damit umgehen zu können. Das macht den Film über weite Strecken schwerfällig und akademisch, obwohl vieles dafür spräche, dass er das nicht sein müsste. Immerhin standen dem Regisseur mit Juliette Binoche und Alexis Loret talentierte Darsteller zur Verfügung. Es ist kaum nachvollziehbar, warum ihnen die Geschichte fast nur Raum für grüblerisches Stirnrunzeln bietet, aber kaum für ein Lächeln oder für erotische Momente. Statt des Lebens blüht hier der Metapherngarten. So trägt wie Alices Violinenspiel auch der Job von Martin zur symbolistischen Abgehobenheit bei: Er wird in Paris unvermittelt von einer Werbeagentur entdeckt und sieht sich schon nach kurzer Zeit riesengross von Plakat-

Stepmom

Regie: Chris Columbus
USA 1998

Josef Lederle

Die Jahrtausendwende beschert dem amerikanischen Kino derzeit nicht nur jede Menge Untergangsszenarien, sondern auch eine auffallende Beschäftigung mit Sterben und Tod. Nach der neobarocken Allegorisierung in Martin Brests «Meet Joe Black» (ZOOM 1/99) und dem pittoresken Jenseits-trip in Vincent Wards «What Dreams May Come» (1998) kehrt Chis Columbus in seinem zeitgenössischen Familiendrama auf den Boden der (Hollywood-)Wirklichkeit zurück, um erneut an das Thema der Vergänglichkeit zu rühren.

Früher war der New Yorker Anwalt Luke (Ed Harris) mit der Lektorin Jackie (Susan Sarandon) verheiratet, die nach der Geburt ihrer beiden Kinder den Job an den Nagel hängte und ganz in der Rolle einer (Über-)Mutter aufging. Nach etlichen Jahren trennte man sich einvernehmlich – ohne Anwalt und Gericht –, wofür die materielle Prosperität eine stabile Basis bot: Jackie behielt das traumhafte Landhaus in den *suburbs*, Luke zog ins schicke *downtown-loft*.

Die Neue an Lukes Seite heisst Isabel (Julia Roberts), ist eine erfolgreiche Starfotografin und alles andere als eine Familienglücke. Zudem ist sie 20 Jahre jünger als Jackie, was letztere zu mehr als spitzen Kommentaren provoziert. Auch die zwölfjährige Anna (Jena Malone) und der achtjährige Ben (Liam Aiken) sind von der neuen Entwicklung nicht angetan, weil sie die Hoffnung auf eine Wiedervereinigung ihrer Eltern noch nicht aufgegeben haben. An «Daddy-Wochenenden» lassen sie keine Gelegenheit verstreichen, Isabel ihre Abneigung kundzutun.

Obwohl vier Autoren das Drehbuch auf süffisante Einzeiler trimmten und vor allem den Kindern abgefeimte Sentenzen

in den Mund legten, gewinnt «Stepmom» gerade in der psychologisch feinfühligten Schilderung der Auseinandersetzungen grosse Plausibilität. Hinter den störrischen Gemeinheiten der Geschwister wird ihre Unsicherheit und Überforderung spürbar. Auch der Konflikt zwi-

Sarandon vermag die tiefe Ambivalenz zwischen verletztem Stolz, Selbstbehauptung und verzweifelter Trauer so überzeugend und nuanciert zu verkörpern, dass selbst die Szene, in der sie ihrer Familie die Wahrheit gesteht, nicht in Rührseligkeit ertrinkt.

Dennoch ist «Stepmom» ein zwiespältiger Film, dessen Schwächen paradoxerweise auch mit der Konstruktion von Wirklichkeit zu tun haben. Die Figuren scheinen nämlich ausser emotionalen Problemen keinerlei Sorgen zu kennen. Isabel erledigt ihren Job mit links, eilt kurz zum Set und schiesst ein paar – natürlich geniale – Bilder. Ben reisst zwar ständig aus, wird von wohlwollenden Menschen aber immer gutgelaunt wieder abgegeben. Annas Liebeskummer löst sich in Wohlgefallen auf, und Jackie residiert in einer unwahrscheinlich putzigen Villa.

Der hochpolierte Glanz dieser «Schöner-Wohnen»-Landschaften konterkariert den ernsthaften Ton der emotionalen Differenziertheit in demsel-



Julia Roberts
Susan Sarandon

ben Jackie und Isabel ist nachvollziehbar gezeichnet. Die *toughe* Künstlerin ist eine gutmütige Person mit einem grossen Herzen, der Julia Roberts eine liebenswerte Frische, aber auch Reife verleiht. Sie versucht, aus der Situation nach Kräften das Beste zu machen, läuft allerdings bei der abgeklärten Jackie gegen Mauern, da diese ihren Lebensentwurf in Frage gestellt sieht und eisern verteidigt. Das ändert sich erst, als die Jüngere entdeckt, dass bei Lukes Ex-Frau eine Krebserkrankung neu ausgebrochen ist, die nicht geheilt werden kann. Auch hier beweist der Film einen hohen Realitätssinn, wenn er in der zögerlichen Annäherung der beiden Frauen die latenten Animositäten immer wieder aufflackern lässt. Susan

ben Mass wie die unbedachte Ideologie, welche Beruf und Elternschaft in ein überholtes «Entweder-oder» zwingt: Kinder und Karriere werden als sich ausschliessende Alternativen dargestellt – für Frauen wohl gemerkt. Was man für die deutlich auf die 50 zugehende Jackie noch als eigene Entscheidung akzeptieren kann, gerät zum Ärgernis, wenn Isabel aus ihrem Job geworfen wird, weil sie sich mehr Zeit für die Kinder ihres Geliebten nimmt. Dass es gerade ihre Erfahrung als Fotografin ist, die ihr eine Brücke zur künstlerisch begabten Anna schlägt, und ihre Familienschnappschüsse im Prozess des Abschiednehmens eine wichtige Rolle spielen, passt freilich so wenig ins konservative Ideal wie ein «entmachteter» Vater. ■

Dieu seul me voit

(Versailles-Chantiers)

Regie: Bruno Podalydès
Frankreich 1998

Christoph Rácz

Soll er nun, oder soll er nicht? Der Mann auf dem Bahnhofsperron von Toulouse kann sich nicht entscheiden. In den Zug einsteigen und nach Paris zurückfahren, wo Arbeit auf ihn wartet? Oder bleiben und zu der sinnlichen jungen Krankenschwester zurückkehren, in die er sich beim Blutspenden verliebte und die er nach einer turbulenten und hindernisreichen Liebesnacht verlassen musste? Hin- und hergerissen verharret er: Albert (Denis Podalydès) ist die Unentschlossenheit in Person. Erst sein Arbeitskollege Otto (Jean-Noël Brouté) weckt ihn im Befehlston aus seiner Erstarrung und bringt ihn dazu, in den TGV einzusteigen, kurz bevor sich dessen Türen schliessen. Weil Albert manchmal nicht recht zu wissen scheint, was gut für ihn ist, hat er Freunde wie Otto nötig, die ihm einen Weg zeigen. Ob dieser Weg dann auch wirklich jener von Albert ist, erweist sich erst später.

Der Regisseur Bruno Podalydès hat Alberts Wege exakt vorgezeichnet, nichts dem Zufall überlassen. «Dieu seul me voit», sein erster Langspielfilm, ist eine locker erzählte und doch ausgeklügelt konstruierte Liebeskomödie. Besonders in den Dialogen, die der Regisseur zusammen mit seinem Bruder Denis, der auch die Hauptrolle spielt, ausgearbeitet hat, zeigt sich Detailsorgfalt. Die Lust, mit der Sprache zu spielen, findet ihren Ausdruck im Kleinen wie im Grossen: in Alberts versponnener Telefonbeantworter-Durchsage wie im Aufbau seines Gesprächs mit der Filmregisseurin Anna Festival (Jeanne Balibar), das vor Spannung zwischen slapstickhafter Komik und verhaltener Erotik knistert.

Obwohl Albert, der als Toningenieur fürs Fernsehen arbeitet, durchaus linkisch wirkt in seinem Willen, es allen recht zu machen, und verbal auch mal in Fettnäpfchen tritt, zieht er die Blicke ganz verschiedener Frauen an: Nicht nur Sophie (Isabelle Candelier), die politisch engagierte ►



Isabelle Candelier
Denis Podalydès

«Ein Film arrangiert die Welt neu»

Der französische Regisseur Bruno Podalydès über seinen Kinoerstling.

Christoph Rácz

Ihre Liebeskomödie «Dieu seul me voit» macht einen leichten, spontanen Eindruck. Haben Sie viel improvisiert beim Drehen?

Nein, eigentlich nicht. Zusammen mit meinem Bruder Denis, der die Hauptfigur Albert spielt, habe ich das Drehbuch detailliert ausgearbeitet und vor allem die Dialoge genau formuliert. Wenn wir dann beim Proben und Filmen gemerkt haben, dass etwas nicht funktioniert, haben wir es geändert.

Handlungsort ist Versailles. Auch ihr 1991 entstandener erster Kurzspielfilm spielt dort.

Ich selbst komme aus einer bürgerlichen Familie und wollte diese Erfahrung zum Ausdruck bringen. Zudem wollte ich in einem Umfeld erzählen, in dem ich mich auskenne. Mit den beiden in Versailles spielenden Filmen versuche ich auch, ein

wenig eine Topographie dieser Vorstadt zu zeichnen. Darum tragen sie auch die Namen der Hauptbahnhöfe im Titel oder Untertitel: «Versailles-Rive Gauche» und «Versailles-Chantiers». Der dritte Bahnhof – «Versailles-Rive Droite» – wird einem dritten Film den Titel geben, mit dem ich von diesem Ort Abschied nehmen werde, um andere Themen anzupacken.

Sind auch persönliche Elemente in die Gestaltung der Hauptfigur eingeflossen?

Gewiss. Dass es Albert schlecht wird und er sich aus Angst übergeben muss, wenn er sich wirklich in eine Frau verliebt: Diese Erfahrung hat mein Bruder am eigenen Leib gemacht. Dennoch ist der Film nicht autobiografisch.

Diese Schwäche von Albert ist ein wichtiges Handlungselement, eine Stärke des Films.

► Krankenschwester aus Toulouse, findet Gefallen an ihm, auch Corinne (Cécile Bouillot), die Freundin eines Freundes von Albert, lädt ihn zu sich nach Hause ein. Und da ist noch die intellektuelle Regisseurin Anna, eine Frau, die Albert auf Umwegen kennenlernt.

Mit den Männern und Frauen rund um seine Hauptfigur skizziert Podalydès ein Beziehungsgeflecht, das Versailles, diese bürgerliche *banlieue* der Weltstadt Paris, quasi als Dorf erscheinen lässt. Dazu trägt auch die Rahmenhandlung bei: Alberts amouröse Abenteuer sind eingebettet in die Zeit zwischen den beiden Wahlgängen, die bei den französischen Regionalwahlen jeweils mit wenigen Wochen Abstand stattfinden. Viele Leute, die er als Wahlhelfer beim ersten Durchgang getroffen hat, sieht er beim zweiten Wahlgang wieder, und sie wirken – wie auf dem Dorfplatz –

bereits wie alte Bekannte. Podalydès bringt das Kunststück fertig, das privilegierte Versailles – seine Heimat – ironisch und gleichzeitig liebevoll zu porträtieren.

Auch beruflich hat Albert mit den Wahlen zu tun. In einem Fernsteam, das Porträts verschiedener Kandidaten aufnimmt, ist er für den Ton verantwortlich. Macht sich Podalydès in den Wahlbüro-Szenen über erstarrte Rituale im politischen Betrieb lustig, so spitzt er seine Komik in den Aufnahmen, die Politiker beim Einüben wortreicher Versprechungen zeigen, satirisch zu. Podalydès entwickelt seine Komik meist im Zusammenwirken oder Auseinanderstreben von Sprache und körperlichem Ausdruck. Dabei lässt er sich Zeit und benutzt lange Einstellungen, um

den Schauspielern Raum für ihre darstellerische Feinarbeit zu geben. Hektik kommt so nicht auf, aber auch keine Langeweile, denn oft geschieht innerhalb der Handlung etwas Unerwartetes, oder der Regisseur verlässt die Szene an überraschender Stelle mit einem Schnitt, was seiner Komödie die Spannung verleiht.

Schritt um Schritt findet Albert Kraft, die Spannung in seinem Leben zu lösen, seinen Mangel an Entscheidungswille zu verringern und das Vertrauen in sich selbst zu stärken. So bringt Podalydès am Schluss einen gänzlich unsentimental ausgeführten Schlenker zur Romantik zuwege, nach der Maxime: Wer sucht, findet nicht; wer sich fallen lässt und seinen Gefühlen traut, wird gefunden. ■



Ja, dabei ist der Grundeinfall als solcher eher einfach. Wie bei Tropfsteinen wird er aber mit weiteren Details zu einem Ganzen angereichert. Auch andere Ideen haben wir so verfeinert. Beispielsweise habe ich Kinderzeichnungen in einem Wahlbüro gesehen. Für den Film liessen wir Zeichnungen mit ausgewählten Motiven anfertigen, haben überlegt, wo wir diese aufhängen wollen, um die Originalidee zu verstärken. Truffaut sagte einmal, der Film sei eine Intensivierung des Lebens. Das stimmt: Ein Film ist dichter, schneller – man arrangiert die Welt neu.

Das Erzähltempo in den einzelnen Szenen ist eher ruhig, Beschleunigung erzielen sie durch die Montage.

Mir gefällt es sehr, eine Szene *en l'air* zu beenden, also in einem überraschenden Moment zu schneiden, bevor die Szene ganz zu Ende ist – wie auf einer Schaukel im Moment des Hochschwingens, noch vor dem toten Punkt.

Sie setzen neben dem Mittel der Überraschung auch Hitchcocksche *suspense* ein, will heissen: Das Publikum weiss durch Alberts Gesten und Mimik ein wenig mehr über ihn als er selbst.

Genau. Ich mag Hitchcock, aber generell erzeuge ich Spannung lieber durch den

Moment der Überraschung. Hitchcock selbst hat beide Elemente – also Überraschung und *suspense* – öfters kombiniert. Ich habe in einer Traumsequenz in meinem Film übrigens eine direkte Anspielung auf Hitchcock eingebaut: Die Polizisten, die auf einer Schaukel sitzen, erinnern an die aggressiven Raben aus seinem Film «The Birds».

Ist die Anspielung auf die Comicfigur «Tintin» – das «syldavische» Restaurant «Klow», in welchem Albert und Anna essen – eine Reverenz an den Zeichner Hergé?

Einerseits hat mich die Idee gereizt, ein fast kindliches Dekor mit einem Liebesgespräch zu kontrastieren. Andererseits habe ich diese Bilder bewusst in Anlehnung an Hergés Bildkadrung gestaltet. Sein Stil ist die klassische *ligne claire*. Und Klarheit in der Bildgestaltung

strebe auch ich an.

Die Liebesszenen in Ihrem Film sind erotisch und gleichzeitig humorvoll.

Sie sollten spielerisch wirken. Das war meine Absicht. Ich wollte körperliche Liebe nicht so abbilden, dass die Komödie in diesem Moment «anhält».

Haben Sie dieses Prinzip auch für alle politisch-satirischen Szenen angewendet?

Ja, beinahe. Mit der Demonstrationsszene gegen Ende des Films bin ich aber nicht zufrieden. Durch das polizeiliche Eingreifen wird die Komödie zu ernst. Als besser gelungen empfinde ich die Kritik an den politischen Entscheidungsträgern in den Interviewszenen. Mit Komik die Glaubwürdigkeitskrise der Politik anzugehen passt besser zum leichten Erzählton meines Films. ■