

Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 51 (1999)
Heft: 9

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: 13.01.2026

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



Mifune

Mifune sidste sang

Regie: Søren Kragh-Jacobsen
Dänemark 1999

Dogma ist tot, es lebe das Dogma: «Mifune» hilft, dem dänischen Manifest einen weniger rigiden Anstrich zu verleihen. Wer will, darf den beschwingten Film auch ein gelungenes Werk über Behindertenintegration nennen.

Mathias Heybrock

Welch immensen Einfluss das von Lars von Trier initiierte «Dogma 95»-Manifest hat, lässt sich vielleicht besser noch als an der Kritikerreaktion am Enthusiasmus des Publikums erkennen. Es sind gleich mehrere Fälle von Zuschauern bekannt, die dem Regisseur ihr eigenes kleines Videofilmchen als nächsten Teil der Serie anbieten wollten. Wenn das auch selten ganz ernst gemeint war, zeigte es doch, das Thomas Vinterbergs «Festen» (Dogma # 1) und Lars von Triers «Idioterne» (Dogma # 2) als brillant gemachte *home movies* aufgenommen wurden; Filme, die nahe dran sind am Leben der ganz normalen Menschen und sie inspirieren, sich selbst filmisch mitzuteilen. Insofern hatte der Einsatz der aus der Hand bedienten Kamera, den das Manifest unter anderem vorschreibt, den gewünschten «authentischen» Effekt.

An der letzten Berlinale freilich wollte der österreichische Dokumentarfilmer Ulrich Seidl wissen, was bitte schön an einer Handkameraaufnahme so authentisch sei. Intimität und Nähe zum Gegenstand, die mit ihr simuliert werde, verschleierte doch

nur das konstruierende Moment, das der Arbeit an einem Film notwendig innewohne. Seidl, dessen wirklichkeitsnahe Kunst gerade auf streng komponierter Inszenierung beruht, lieferte damit den leicht genervten Kommentar zur Hysterie, die, ausgehend von den «Dogma 95»-Proklamationen, all jene erfasst hat, die in wackeligen, grobkörnigen Bildern ein Allheilmittel für «Realismus» gefunden zu haben glaubten.

Auch der Däne Søren Kragh-Jacobsen, der mit «Mifune» nun den dritten «Dogma 95»-Film vorlegt, weiss nicht so recht, was an der zittrigen Handkamera so allein seligmachend sein soll. Der Regisseur hat sich ein paar Verstösse gegen den rigiden «Dogma 95»-Kanon erlaubt, die er, sozusagen als Katholik unter Protestanten, im Presseheft lustvoll beichtet. Zum Beispiel hat er als Hommage an die Lieblingslektüre seiner Jugend Comic-Hefte ausgelegt – ein Verstoß gegen die Vorschrift, nichts als Dekoration zu benutzen, was nicht vom Drehort selbst stammt. Wenngleich bereits Vinterberg und von Trier ihr Manifest durchaus grosszügig interpretierten, zeigt Kragh-Jacobsens ironisches Geständnis einer Lappalie, das er «Dogma 95» nicht ganz so ernst nimmt wie sie. Aber gerade deswegen dürfte sein Film geeignet sein, den aufgeregten *hype* um die neue Welle aus Dänemark abzumildern.

In «Mifune» geht es um Kresten (Anders W. Berthelsen), einen Yuppie, der die Nachricht vom Tod seines Vaters erhält, den er mehr oder weniger verleugnet hatte. Nun gilt es, eine Reise aufs platte dänische Land zu machen, Nachlass und Beerdigung zu regeln, um dann schleunigst in das schicke Grossstadtleben Kopenhagens zurückkehren zu können. Doch auf dem heruntergekommenen väterlichen Bauernhof

lässt sich nichts in dem Tempo erledigen, das der Karrierist üblicherweise in seinem Privat- und Geschäftsleben anschlägt. An jeder Ecke lauert die Vergangenheit. Vor allen Dingen der schwachsinnige Bruder Rud (Jesper Asholt) lässt sich überraschenderweise nicht so einfach ins Heim abschieben. Stattdessen muss Kresten eine Pflegerin suchen. Es meldet sich die bildhübsche Liva (Iben Hjejle), die in der Provinz ihrer Vergangenheit als Edelnutte zu entkommen versucht. Bald komplettiert noch ihr neurotischer, vollkommen verzogener Bruder das seltsame Quartett.

Man braucht nicht lang, um zu merken, dass eine mental komplett ruinierte Gesellschaft aufeinander trifft, die eigentlich allen Grund hätte, voreinanderwegzulaufen – wenn es nur einen anderen Ort gäbe, an den man gehen könnte. Aber weder Kresten noch Liva sind scharf auf die Rückkehr nach Kopenhagen: Er scheut das Wiedersehen mit seiner zickigen Frau, sie möchte nicht zu ihren manchmal recht ungemütlichen Kunden zurück. Rud hat ohnehin keine andere Wahl als den anderen mit unbeschwerter Naivität entweder auf die Nerven zu fallen oder ihnen heftige Liebesbeweise abzuluchsen. Wenn Kresten mit einem Topf als Kopfbedeckung die wilden Auftritte des japanischen Schauspielers Toshio Mifune nachmacht, kreischt Rud vor Glück. Die manchmal raue, manchmal zärtliche, aber immer selbstverständliche Art, mit der man ihm begegnet, kann man getrost als Beispiel für Behindertenintegration auffassen, die Lars von Trier in seinem etwas strapaziös anti-bürgerlichen «Idioterne» einklagte.

Wenn Kragh-Jacobsen schildert, wie hier eine Ersatzfamilie die Provinz als Lebensort entdeckt, ist er weit davon entfernt, ein Idyll zu zeichnen. Dass man vor



Linkes Bild:
Sofie Gråbøl
Anders W.
Berthelsen

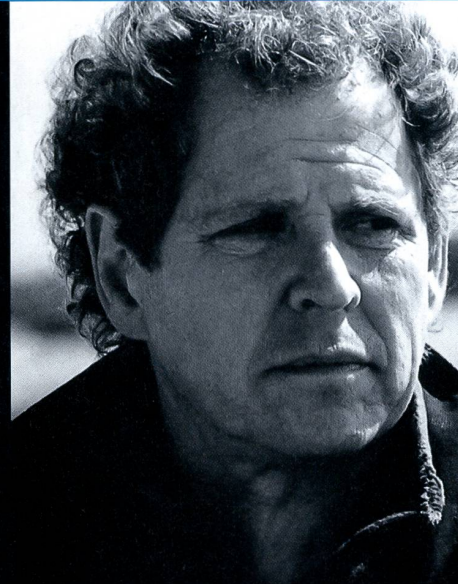
Rechtes Bild:
Anders W.
Berthelsen
Jesper Asholt

seiner Vergangenheit nicht fliehen kann, gilt es ebenso zu lernen wie dass man schreckliche Prägungen am ehesten dann entschärft, wenn man sie akzeptiert. Ihre wiederholten Verfehlungen verzeihen die Figuren sich jedoch mit erstaunlicher Nachsicht: Dramen geschehen, aber nichts ist dramatisch genug, um nicht einer entspannten Stimmung Platz zu machen, in der man sich das Frühstück und die frische Landluft gefallen lässt. Wenn es die Qualität der beiden vorausgegangenen «Dogma 95»-Filme war, ihren gewichtigen Inhalt beiläufig und mit Witz unter die Leute zu bringen, kann sich Søren Kragh-Jacobsen ernste Momente erlauben, ohne dass das dem heiteren Grundton seines Filmes abträglich wäre.

«Mifune» zeigt, dass mit «Dogma 95» auch ein anderer *look* möglich ist als der, den uns die nervösen Handkameraaufnahmen der ersten beiden Filme beschert haben. Mit seinen Kollegen teilt Kragh-Jacobsen das Interesse für Familien und Ersatzfamilien, für die grossen und kleinen Lebenslügen, die sich im Laufe des bürgerlichen Lebens ansammeln; aber er kommt seinen Protagonisten nicht so detektivisch nah wie sie. Ihm ist weniger an Entlarvung gelegen und seine ruhigen Einstellungen unterscheiden sich kaum von den Stativaufnahmen eines «traditionellen» Spielfilms. Dass einen hier das Formale nicht so anspringt, könnte sich als bestens geeignet erweisen, das «Dogma 95»-Kino zu beleben, das Gefahr läuft, sich durch sein Reglement all zu stark zu limitieren. Was nicht heisst, das Leichtigkeit, Frische und Gelassenheit dieses Ansatzes auf der Strecke geblieben wären. Er habe einen leichten Sommerfilm drehen wollen, gab der Regisseur zu Protokoll. Das ist ihm voll und ganz gelungen. ■

«Bei uns kann jeder mitmachen»

Der dänische Regisseur **Søren Kragh-Jacobsen** über seinen neuen Film und die Zukunft von «Dogma 95».



Frauke Hanck Haben Sie «Mifune» wirklich ohne detailliertes Drehbuch gedreht? Ja, denn die Grundidee von «Dogma 95» ist Spontaneität. Als Lars von Trier und Thomas Vinterberg mich aufforderten, bei ihnen mitzumachen, hatte ich gerade die aufwändigen, komplizierten Dreharbeiten zu meinem letzten Film «Island on Bird Street» hinter mir. Ich war an einem Punkt, an dem ich mich fragte, warum ich mich als Filmemacher immer so von der Technik tyrannisieren lassen muss. Und da kam Lars von Trier mit der Idee, dort zu drehen, wo der Film spielt, ohne zusätzliches Licht, mit Originalton, mit Darstellern in ihrer eigenen Kleidung. Erst später haben wir gemerkt, dass beim Begriff Dogma ausserhalb Dänemarks eher an etwas Religiöses gedacht wird als bei uns. Ich habe Lars von Trier aber gleich zu Anfang gesagt: «Dein ‚Keuschheitsgelübde‘ ist mir scheisssegal.» Aber ich bin sehr gern bei «Dogma 95» dabei, weil ich mich so immer in Gesellschaft befinde.

Beinhaltet «Dogma 95» eine bestimmte Form der Zusammenarbeit? Ja. Neben Lars von Trier, Thomas Vinterberg und mir gehört auch Kristian Levring zur Gruppe. Wir diskutieren zu viert über das Filmemachen als persönliche Kunst und nicht als industrielle Angelegenheit. «Dogma 95» sollte uns die Freude am Filmemachen zurückbringen – es war nie die Rede von einem kommerziellen Instrument. Und mir persönlich hat die «Dogma»-Idee vielleicht ermöglicht, mit «Mifune» meinen besten Film zu drehen.

Wie ist ihre Story entstanden? Ich wollte ein Kammerspiel drehen; eine Liebesgeschichte, wie es sie im dänischen Film

sehr lange nicht mehr gegeben hat. Als wir auf der Suche nach Drehorten das erste Mal nach Lolland fuhren, fand ich dieses ziemlich heruntergekommene Bauernhaus, in dem seit zwölf Jahren niemand gelebt hatte. Da entstand die Grundidee: Eine Hure für gehobene Kreise und ein Yuppie mit einem Problem treffen sich auf dem Land und belügen sich über ihre Leben. Und dann begann das, was so viel Spass macht bei «Dogma 95»: Die Suche nach dem Spektakulären in den kleinen Dingen.

Wie geht es weiter mit «Dogma 95»? Kristian Levring macht den vierten «Dogma»-Film und ich habe gelesen, dass der Amerikaner Paul Morrissey – der Regisseur der Andy-Warhol-Produktionen «Trash» und «Flesh» – den fünften macht. Das dänische Fernsehen hat angekündigt, dass es vier weitere dänische «Dogma 95»-Filme zu 65 Prozent finanzieren wird. Anfragen kommen jedoch aus aller Welt, bei uns kann jeder mitmachen. Er muss nur den Film nach Dänemark schicken, um das Siegel für den Titelvorspann zu bekommen. Und wenn er selbst nach Kopenhagen kommt, muss er die vier «Dogma 95»-Väter zu einem guten Essen einladen.

Was machen sie als nächstes? Mein nächstes Projekt ist kein «Dogma 95»-Film, obwohl ich das Drehbuch zusammen mit dem «Mifune»-Autor Anders Thomas Jensen geschrieben habe. Wir beiden Männer, er ist 27, ich bin 52, haben eine Story über eine schwangere Frau entwickelt, die von der «Mifune»-Hauptdarstellerin Iben Hjejle gespielt wird. ■



Kathrin Bohny

Die Zeit mit Kathrin

Regie: Urs Graf
Schweiz 1999

Auf ebenso faszinierende wie subtile Weise begleitet dieser Dokumentarfilm die menschliche und künstlerische Entwicklung einer Schauspielerschülerin zur Persönlichkeit, die sich ihrer Möglichkeiten und Stärken, aber auch ihrer Grenzen bewusst ist.

Franz Ulrich

Dieser Dokumentarfilm über eine Schauspielschülerin ist weit mehr als ein Schauspielerfilm: Es ist die Entwicklungsgeschichte einer jungen Frau, die ihre Möglichkeiten und Fähigkeiten ausprobiert und dabei menschlich und künstlerisch zur Persönlichkeit reift. Urs Graf hatte mit der 21-jährigen Kathrin Bohny einen Vertrag gemacht: Begleitung mit der Kamera während der Ausbildung an der Schauspielakademie Zürich. Die Begrenzung auf vier Jahre gehörte ebenso zum Konzept wie das offene Ende: Hätte Kathrin die Ausbildung nicht geschafft, wäre ihr Scheitern zum Thema geworden. Es war ein gegenseitiges Risiko, auf das sich beide eingelassen haben. Es hat sich für beide gelohnt.

«Die Schauspielschule ist ein Ort, wo erforscht wird, was der Mensch ist und was er darüber hinaus noch sein könnte.» Dieser Satz aus einer Broschüre der Schauspielakademie ist gewissermassen auch das Leitmotiv des Films. Die Kamera begleitet Kathrin bei ihrer Ausbildung: bei

Gleichgewichts- und Wahrnehmungsübungen, beim Stimm-, Sprach-, Gesangs- und Fechtunterricht, beim Improvisieren und Rollenspiel, bei Probenarbeiten und Aufführungen. Der Film ist eine tagebuchartige Forschungsreise zum Thema, wie ein junger Mensch im Rahmen einer Schauspielschule seinen Beruf erlernt und dabei die eigene Persönlichkeit und die in ihr angelegten Talente und Möglichkeiten kennen lernt.

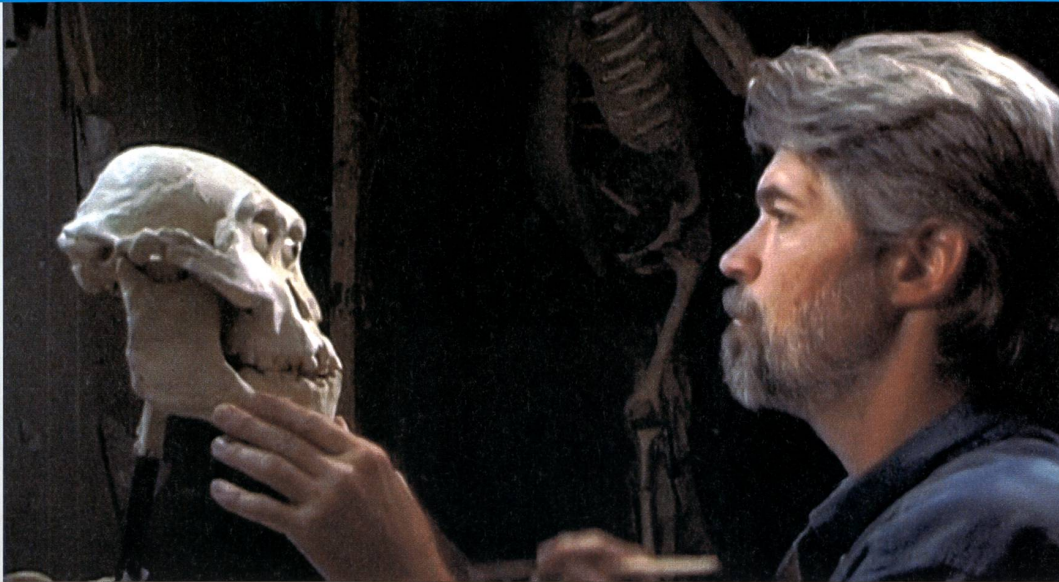
Sichtbar gemacht wird der Prozess einer sehr persönlichen, ja intimen Entwicklung. Da ist zuerst eine mädchenhaft junge, natürliche, frische und kokette Frau, die Spannungen und intensive Gefühle meist mit Gekicher oder «Gigeln» abreagiert. Neugierig und erwartungsvoll lässt sie sich auf die Anforderungen und Herausforderungen der Ausbildung ein, sie reagiert und agiert, übt, lernt und reflektiert. Es ist spannend mitzuverfolgen, wie Kathrin sich die Technik und Kunst des Schauspielens aneignet, ihre Fähigkeiten erprobt und dabei gleichzeitig ihre Persönlichkeit erforscht, sich gleichsam «häutet», um zum Kern, zur Mitte ihres Wesens vorzustossen. Sie wird sich allmählich ihrer Fähigkeiten und Grenzen, ihrer Empfindsamkeit und Verletzlichkeit, ihrer Stärke und Würde bewusst.

Kathrin entwickelt ihr wichtigstes Instrument, ihren Körper und ihre Stimme, zu einem viele(a)itigen Ausdrucksmittel, sie schlüpft in ihren Rollen in andere Charaktere und sucht dabei ganz sich selbst zu werden. Vielleicht liegt hier das Geheimnis wirklich grosser Schauspielkunst. Diese Arbeit ist anspruchsvoll, sie verlangt Disziplin, Konzentration und Ausdauer, aber Kathrin gelingt es fast spielerisch, ihre natürliche und sympathische Ausstrahlung, ihre Präsenz und Intensität

nicht nur nicht zu verlieren, sondern sogar zu steigern.

Es sind jedoch nicht allein die starke Ausstrahlung und Kommunikationsfreude von Kathrin Bohny, die diesen Film zu einem streckenweise geradezu beglückenden Ereignis machen. Urs Graf und seinem Team ist es gelungen, für die Darstellung von Kathrins Entwicklungs- und Reifungsprozess eine adäquate Form zu finden. Da sind vor allem die sorgfältig komponierten Bilder und ihre Variation zwischen Nähe und Distanz, die unaufdringliche, flüssige Montage und die sparsam eingesetzte Musik von Alfred Zimmerlin, der mit verhaltenen Akkorden an den richtigen Stellen starke Akzente setzt. Bilder, Töne, Dialoge und Szenen bilden immer wieder Raum nicht nur für Assoziationen und Reflexionen Kathrins und ihrer Umgebung, sondern auch für Überlegungen und Reaktionen von Zuschauerinnen und Zuschauern.

In den Dialogen zwischen Kamera und Kathrin, bei dem die Kamera immer wieder zum Spiegel wird, in dem sich Kathrin mit ihrem Bild konfrontiert sieht, bringt sich auch Urs Graf auf seine persönliche Weise ein: Er gibt im Off knappe Kommentare, fasst zusammen, schlägt zeitliche und thematische Brücken, wobei er unterschiedliche Standpunkte und wechselnde Perspektiven aufzeigt. Diese lockere dramaturgische Struktur ermöglicht Zäsuren, Pausen und Distanz. Obwohl die Kamera sehr genau hinsieht, ist Grafs Film frei von jedem Voyeurismus. «Die Zeit mit Kathrin» zeichnet auf subtile Weise eine intime menschliche und künstlerische Entwicklung, die auch zum Spiegel wird für unser aller Leben mit seinen Höhen und Tiefen, seinen erfüllten und unerfüllten Hoffnungen und Zielen. ■



Ein Zufall im Paradies

Regie: Matthias von Gunten
Schweiz/Österreich 1999

Wie ist der Mensch entstanden? Dieser Frage gehen Forscherinnen und Forscher in verschiedenen Gegenden Afrikas nach. Der Dokumentarfilm von Matthias von Gunten ist allerdings viel mehr als eine Bilanz der heute vorliegenden Ergebnisse.

Judith Waldner

«Jetzt, wo das Gesetz der natürlichen Selektion entdeckt ist, wird die Vorstellung von einem höheren Schöpferplan in der Natur hinfällig.» Das hat Charles Darwin (1809 bis 1882) in sein Tagebuch notiert.

Heute scheint relativ sicher, dass die Wiege der Menschheit in Afrika liegt, fanden sich bis dato doch nur dort entsprechende Zeugnisse. Zudem leben unsere nächsten Verwandten, die Schimpansen, sonst nirgends auf der Welt. Ab und zu berichten die Medien über neue Funde, der erfolgreichste «Fossilienjäger» überhaupt ist der Kenianer Kamoya Kimeu. Er hat in den Sechzigerjahren als Träger angefangen, bald schon offenbarte sich sein aussergewöhnliches Talent für das Aufspüren von Überresten hominiden Ursprungs. Er ist Mitglied von einem der Forschungsteams, die Matthias von Gunten («Big Bang», 1993) mit seiner Filmcrew besucht hat. Zu den faszinierendsten Szenen von «Ein Zufall im Paradies» gehören die, in denen man den begabten Spurensucher über ödes Land schreiten sieht, den

Blick konzentriert auf den Boden gerichtet, vom Wunsch und der Überzeugung getrieben, etwas zu entdecken und sei es noch so klein. Was er schliesslich aufhebt, sieht für einen Laien oft nicht anders aus als ein kleiner Stein oder ein Stück Holz. Kamoya Kimeu gehört zum Team um die Paläontologin Meave Leakey. Sie ist im Norden Kenias tätig, wo die aufbrechende Erde des ostafrikanischen Grabenbruchs einst Millionen Jahre altes Material an die Oberfläche befördert hat. Auf Grund vieler Funde ist für sie klar, dass dieser wüstenartige Landstrich vor sehr langer Zeit ausgesprochen fruchtbar war.

Heute noch grün und vegetationsreich ist das Okavango-Delta in Botswana, wo Elisabeth Vrba ihre Studien betreibt. Hier glaubt sie einen Ort gefunden zu haben, der dem Umfeld, in welchem die Ahnen des Menschen lebten, sehr ähnlich ist; einen Ort, den sie als «biologisches Überbleibsel» bezeichnet. Vrba beobachtet Flora und Fauna um herauszufinden, wie Evolution funktioniert und was der Grund für die Entwicklung des Menschen gewesen sein könnte. Eine weitere Station in von Guntens Film ist der Taï-Regenwald an der Elfenbeinküste, wo der Biologe Christophe Boesch seit fast zwei Jahrzehnten Schimpansen, die sich von seiner Anwesenheit nicht mehr stören lassen, beobachtet. Er interessiert sich vor allem für die Frage, was den Menschen vom Tier unterscheidet. Neben den erwähnten lässt von Gunten weitere Forscher zu Wort kommen: den Paläontologen Tim White, der den bisher ältesten Hominiden gefunden hat (4,4 Millionen Jahre), sowie den Anthropologen und Künstler John Gurche, der mit viel Aufwand und Können aus gefundenen Überresten von Ur-Menschen deren Aussehen zu rekonstruieren versucht.

Zu Beginn von «Ein Zufall im Paradies» ist häufig eine erklärende Off-Stimme zu hören, was Assoziationen an einen Lehrfilm aufkommen lässt. Zum Glück verfliegt dieser Eindruck bald – und ein im wahrsten Sinne des Wortes knochentrockener Gegenstand wird sinnlich erfahrbar. Mehr als ein Scherflein dazu beigetragen hat die einmal mehr beeindruckende Kameraarbeit von Pio Corradi, der atmosphärische, schön komponierte Bilder auf die Leinwand zaubert.

Matthias von Gunten unterlässt es, das Publikum mit akademischen Details zu überschütten, doch ist sein Zugang zum Thema durchwegs seriös. Die verschiedenen Ansichten und Ansätze der enthusiastischen Forscherinnen und Forscher werden nicht gegeneinander ausgespielt, sondern so verwoben, dass ein lebendiger, facettenreicher Eindruck des Gegenstandes – und von damit zusammenhängenden existenziellen Fragen nach dem Woher (und Wohin) der Menschheit – entsteht. Auf den ersten Blick scheint «Ein Zufall im Paradies» eher von einer beobachtenden Position bestimmt, doch in der Art, wie die Bilder montiert sind, in den Bezügen, die zwischen ihnen entstehen, öffnen sich die philosophischen Dimensionen der Thematik.

Mensch und Schimpanse, das ist mehr oder weniger verbürgt, haben vor vielleicht 5,5 Millionen Jahren dieselben Vorfahren gehabt. Man kann heute glaubwürdig erklären, wie der Mensch entstanden ist. Warum aber ist er entstanden? Was gab den Ausschlag? Warum hat sich nur *eine* Urzeit-Kreatur zu dem entwickelt, was wir heute sind? Diese Fragen – es gäbe noch etliche mehr – konnte bis heute kein Forscher beantworten. Hatte Darwin vielleicht doch nicht ganz Recht mit seiner anfangs zitierten Tagebuchnotiz? ■



Rebecca Pidgeon

The Winslow Boy

Regie: David Mamet
USA 1999

Elegant inszeniert und famos gespielt: Als Gerichtsdrama angelegt, rückt dieses Gesellschaftsdrama eine fürs Jahr 1912 erstaunlich emanzipierte Frau in den Vordergrund.

Michael Lang

England im Jahr 1912. Im bürgerlichen Haushalt der Familie Winslow wird die Heirat zwischen Tochter Catherine (Rebecca Pidgeon) und John Watherstone (Aden Gillett) vorbereitet. Doch dann gibt es ein Problem. Unerwartet taucht der jüngste Sohn Ronnie (Guy Edwards) auf. Der Kadett an einer Marineschule ist eben aus disziplinarischen Gründen entlassen worden, weil er einen Diebstahl begangen haben soll. Im Studierzimmer wird der Filius vom strengen Papa zum Vorwurf befragt. Der Bub verneint die Tat vehement – und der Vater glaubt ihm; ein «Winslow Boy» lügt schliesslich nicht.

Das ist der Anfang einer spannenden Geschichte um Familienehre und verhärtete gesellschaftliche Konventionen. Winslow senior (Nigel Hawthorne) will, von der Unschuld des Sohns überzeugt, den guten Ruf seines Namens wiederherstellen und engagiert als Fürsprecher in dieser Sache den brillanten Staranwalt Sir Robert Morton (Jeremy Northam). Der sagt zu, weil ihm der Fall interessant scheint: Er muss

nämlich einen Weg suchen, die juristisch unantastbare königliche Admiralität davon zu überzeugen, dass sie sich in der Beurteilung der Diebstahlsache geirrt hat. Morton weiss, dass ihm das Mandat Publizität und Prestige einbringen kann. Winslow senior allerdings, der nicht arm, aber noch weniger reich ist, hat nun plötzlich ein Problem mehr. Das Honorar für den Meisterteidiger ist hoch und zwecks Geldbeschaffung werden nun Angestellte entlassen und Habseligkeiten veräussert. Das wiederum erregt den Zorn von Winslows Gattin Grace (Gemma Jones). Es brennt also an mehreren Fronten.

«The Winslow Boy» basiert auf einem wahren Fall. Terence Rattigan nahm ihn als Basis für ein Bühnenstück, das 1946 uraufgeführt und 1948 von Anthony Asquith schon einmal verfilmt wurde. Nun hat der amerikanische Dramatiker und Filmemacher David Mamet («House of Games», 1987, «The Spanish Prisoner», 1997) das äusserst subtile, doppelbödige Drama mit gewohnter dramaturgischer Subtilität und mit einem bestechend homogenen Ensemble inszeniert.

Die Handlung verläuft auf zwei Ebenen. Vordergründig ist man gebannt vom Bemühen des gewieften Anwalts, das Recht in einem verkalkten sozialen und politischen Umfeld durchzusetzen. Ein Unterfangen, das ihm mit juristischem Scharfsinn und modern anmutender Schlitzohrigkeit gelingt: Bald ist es ihm gelungen, Presse und die öffentliche Meinung derart zu mobilisieren, dass der zwar unbedeutende, aber delikate Fall sogar im Parlament diskutiert wird. Mamet versteift sich jedoch nicht auf die verlockende Darstellung des Rechtskonflikts mit packenden Gerichtsszenen, sondern forciert eine zweite Ebene. Immer mehr rückt die für

jene Zeit erstaunlich emanzipierte, privat eher unglückliche Catherine Winslow ins Bild. Sie spürt, dass ihr spiessiger Verlobter John Watherstone von ihr abrückt, weil ihm die Publizität zu viel wird, dafür im Gegenzug ihr langjähriger Verehrer, der Hausanwalt Desmond Curry (Colin Stinton) hartnäckig um sie wirbt. Doch die junge Lady hat anderes im Sinn. Sie interessiert sich immer mehr für den eleganten Anwalt Morton, den sie anfangs noch verabscheut. Voilà: Es gehört zu den Spielregeln jeder gelungenen Filmromanze, dass starke Frauen unbequeme starke Männer attraktiv finden; Partner, mit denen man streiten kann, sind schliesslich anregender als solche, die es nicht tun, weil sie sich nicht trauen!

Der Regisseur richtet das Rahmenduell der Paragrafenstreiter mit kühlem Charme ein, aber er investiert sein Herzblut in den bissigen, erotischen Pas de deux. Mamet zieht, das ist ein Merkmal seines Regiestils, oft das Spiel über die Bande vor, so wie man es vom kunstvollen Billard her kennt. Manches, was die Handlung entscheidend weitertreibt, wird indirekt, fast nebenbei mit-

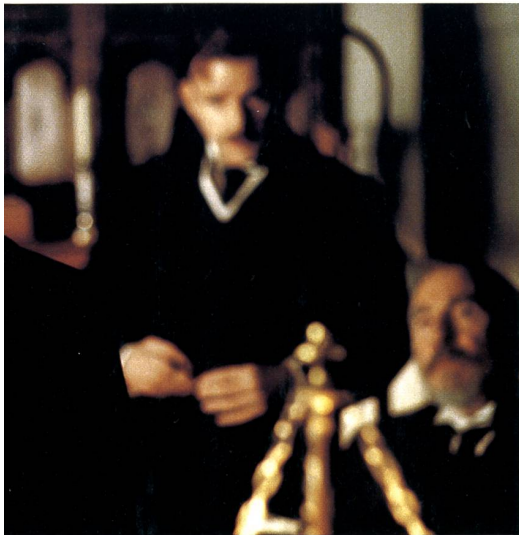
Guy Edwards





geteilt. Dafür erhalten die intimen Beziehungskonflikte mehr Gewicht. Man schaut den Figuren gerne zu, weil sie aus der Reserve heraus wachsen, sich verändern, Leidenschaft entwickeln. Dass hierbei die Sticheleien zwischen der ruppigen Catherine und dem etwas arrogant wirkenden Morton besonders entzücken, ist schön.

Am Ende eines feinen, kleinen Bühnenstücks im Filmgewand wird der «Fall Winslow» übrigens befriedigend gelöst – wobei man spürt, dass es wichtiger sein kann, Recht zu bekommen, als Recht zu haben. Dass man das alles auch glaubt, ist Mamets Verdienst. Er beweist einmal mehr sein Talent, einen Bühnentext zu visualisieren. «The Winslow Boy» ist ein anregendes juristisches Puzzlespiel, ein verhaltenes Gesellschaftsdrama und Sittenbild, in erster Linie jedoch eine stimulierende und prickelnde Liebesgeschichte geworden, die klar zeigt: Es ist kribbelnder und erotischer, eine Minute lang warten zu müssen, bis sich ein Paar endlich küsst, als zwei total Verliebten stundenlang beim Küssen zuzusehen. ■



La fille sur le pont

Regie: Patrice Leconte
Frankreich 1998

Endlich wieder ein Leinwandtraumpaar aus Frankreich: Vanessa Paradis und Daniel Auteuil ergänzen sich formidabel und Leconte schweigt schwarzweiss und stilsicher im schönsten Edelkitsch.

Michael Sennhauser

Gabor (Daniel Auteuil) ist Messerwerfer. Er arbeitet im Variété, auf Kreuzfahrtschiffen, im Zirkus. Und er hat ein kleines Problem: Es ist nicht einfach, Frauen zu finden, die sich als Zielscheibe zur Verfügung stellen. Aus diesem Grund hat Gabor eine eigenartige Rekrutierungsmethode entwickelt: Er holt sich seine Partnerinnen dort, wo sie nur noch gewinnen können, sucht mitten in der Nacht auf den Brücken von Paris nach Selbstmörderinnen, die er dann eben so wortkarg wie eloquent und mit kauzigem Charme ins Leben zurückredet.

Die junge Adèle (Vanessa Paradis) ist eines dieser «gefallenen Mädchen». Nichts als Pech hat sie gehabt im Leben, ist immer an die falschen Männer geraten und hat eine eigentliche Gewohnheit darin entwickelt, sich selber wegzuerwerfen. Ausgerechnet dadurch, dass sie sich dem melancholischen, distanzierten Gabor wortwörtlich ans Messer liefert, wird sie erwachsen, findet den Weg zur Selbstbestimmung.

Patrice Lecontes zwanzigster Spielfilm ist in nostalgischem Schwarzweiss ge-

dreht, wirkt aber ungemein farbig, dank einer Tingel-Tangel-Geschichte, die trotz melancholischer Grundkonstellation fast ausschliesslich komische und heitere Szenen bietet.

Daniel Auteuil, Frankreichs verkniffener Filmstar mit dem dunklen Hundeblick, und Vanessa Paradis, die einst von Serge Gainsbourg lancierte ewige Kindfrau, sind die ideale Besetzung für Lecontes augenzwinkernde Melodramödie. Sie bilden ein regelrechtes Leinwandtraumpaar, eine romantische Projektion mit dem Charme und der plakativen Überzeichnung längst vergangener Kinoepochen. Eine private Messerwurf-Séance zwischen den beiden wird zum unschuldig erotischen Höhepunkt. Die Szene spielt sich in einem alten Güterwaggon ab: Zu den Geräuschen der sausenenden Messer gesellt sich das lustvolle Angststöhnen der jungen Frau. Der Blick des Mannes ist konzentriert und weich zugleich, die Messer schlagen ins Holz, während Adèles schlanker Körper sich biegt und windet, von den einschlagenden Messern weg, den neu ankommenden zu. Das ist als Einfall zwar ebenso abgedroschen wie komisch, wirkt aber in Lecontes kunstvoller Umsetzung ungemein fremd und aufreizend.

Patrice Leconte, der Stiljongleur, ist ein Meister der komischen Melancholie, auch in seinem bei uns bekanntesten Film, «Le marie de la coiffeuse» (1990), trafen Trauer und Lust, Anziehung und Melancholie auf ebenso rührende wie komische Weise aufeinander. Lecontes Filmfiguren haben das Pathos der Ehrlichkeit, sie tragen den schönen Schein des Wunsches vor sich her und lächeln dabei, oft mit Tränen in den Augen. «La fille sur le pont» ist pures, reines, herzerweichendes Kino, kitschig, intelligent, stilsicher und wunderbar rund. ■

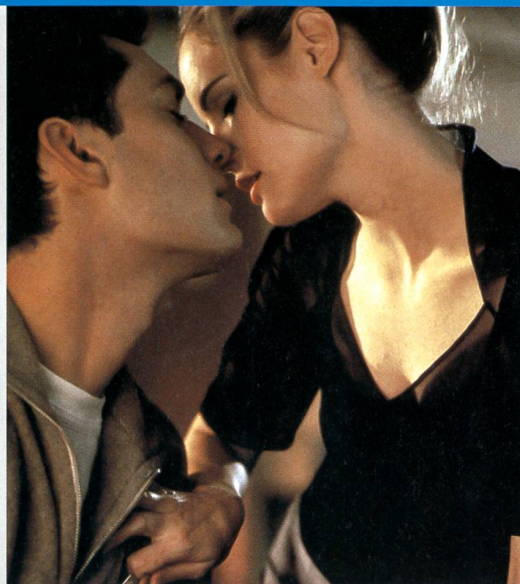
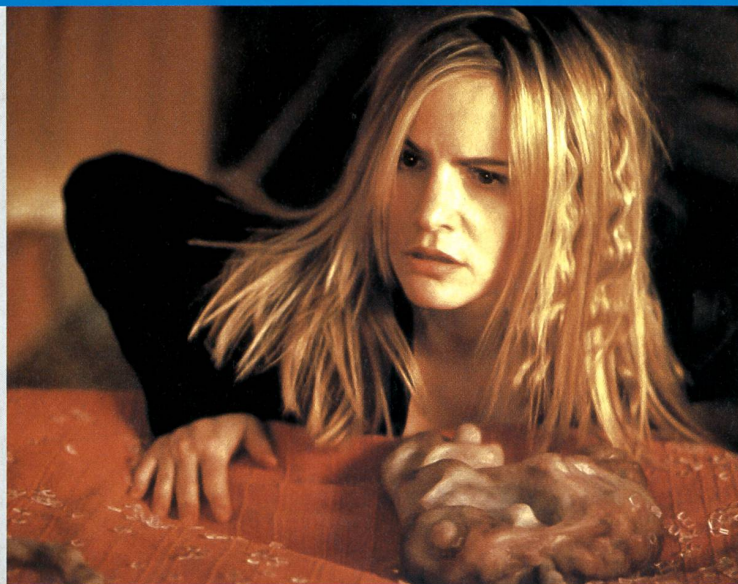
BRUYÈRES.
eleven22 IM EINSATZ FÜR DIE ABB.

Die ABB vertieft sich
täglich in die Entwick-
lung revolutionärer tech-
nologischer Lösungen.
Dabei müssen die In-
genieur-Teams die
Trends aus den ver-
schiedensten Bereichen
nicht nur erkennen,
sondern auch immer
rascher darauf rea-
gieren können.
Verständlich, dass da-
ein Büromöbelsystem
gefragt ist, welches
diese schnell wechseln
den Anforderungen
erfüllt. Und deshalb ist
eleven22*, das neue
Office System von USM,
für visionäre Unter-
nehmen wie die ABB
prädestiniert.
*Design: dai, Zürich
Willkommen in der Welt
von eleven22.



Bestellen Sie noch
heute Ihre CD-ROM unter
der Gratisnummer
00800 1122 0800 oder
unter www.usm.com

eleven22



Jennifer Jason Leigh, Jude Law

eXistenZ

Regie: David Cronenberg
Kanada/Grossbritannien 1998

Lustspiel für den ganzen Körper: David Cronenbergs neuer Film handelt von einem *virtual reality game*, das direkt ans Nervensystem angeschlossen wird.

Vinzenz Hediger

«The medium is the message» lautet ein Satz des Medientheoretikers Marshall McLuhan, der unter anderem deshalb so berühmt wurde, weil er so leicht missverstanden werden kann. Zumeist interpretierte man McLuhans Sentenz als Kritik an der Inhaltsleere der elektronischen Medien, namentlich des Fernsehens, das oft nur sich selbst zum Gegenstand zu haben scheint. McLuhan war es mit seiner Medientheorie aber nicht um Kulturkritik zu tun, sondern um Anthropologie. Taucht ein neues Medium auf, so der Kern seiner Aussage, dann verändert dieses die Wahrnehmung, das Erleben und mithin die Lebensform der Menschen, die es benützen.

David Cronenberg stammt wie McLuhan aus Toronto und vielleicht liegt es am dortigen Klima, dass sein neuer Film «eXistenZ» wie eine filmische Ausdeutung von McLuhans legendärem Lehrsatz anmutet. Oder genauer: wie eine Ausdeutung, verbunden mit einer ironischen Zuspitzung. Denn während McLuhan die verschiedenen Medien im übertragenen Sinn als Fortsetzungen des menschlichen Körpers verstanden wissen wollte, trifft dies auf das *virtual reality game*, welches dem Film seinen Titel gibt, buchstäblich zu.

«eXistenZ» ist ein «Ganzkörperspiel», das mit einem gummigallertigen Modul in Form einer Niere gespielt wird. Über einen Stöpsel in der Wirbelsäule wird das Modul ans Nervensystem angedockt. Traktiert man die Zapfen und Pfropfen des Moduls schön gefühlvoll, versetzt einen das Spiel in eine virtuelle Welt, wo man eine Reihe gefährlicher Aufgaben lösen muss. Immerhin kann man meist auf die Hilfe von einem oder mehreren Mitspielern zählen.

Entwickelt hat das Spiel die Erfinderin Allegra Geller (Jennifer Jason Leigh). Allegra hat Fans und Bewunderer, aber auch Feinde. Bei der Präsentation ihrer Neuentwicklung «eXistenZ» jedenfalls verübt ein junger Mann einen Mordanschlag auf sie, mit einer bizarren Waffe übrigens, die aus Knochen und organischem Gewebe besteht und mit menschlichen Zähnen munitioniert wird.

Allegra entkommt dem Attentat knapp und flieht mit Sicherheitsmann Ted Pikul (Jude Law) in die Wälder. Dort werden die beiden von einer Verschwörergruppe verfolgt, die sich den Kampf gegen Allegras die Realität verändernde Spiele aufs Banner geschrieben hat. Bekämpfen wollen sie den Hyperrealismus der «Ganzkörperspiele», indem sie die Erfinderin in ihrer eigenen Erfindung einschliessen und festhalten.

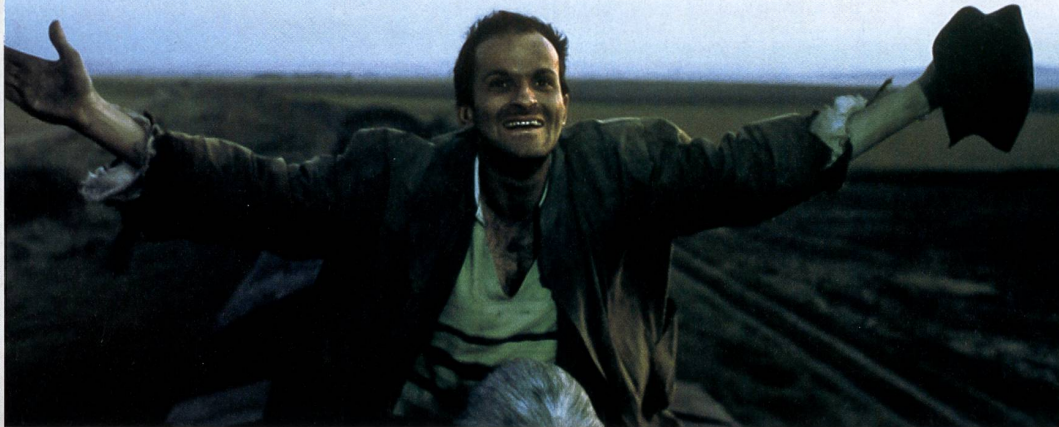
Wer bei dieser Verfolgungsjagd nun ein Freund oder ein Feind des flüchtenden Paares ist, stellt sich immer erst mit der Zeit heraus, meistens eher zu spät. Welches Spiel treibt etwa der Tankwart Gas (genüsslich bössartig: Willem Dafoe), der dem in Sachen Spiel noch jungfräulichen Ted einen Anschluss für ein Modul in die Wir-

belsäule einpflanzt? Steht Allegras langjähriger Förderer Kiri Vinokur (Ian Holm) tatsächlich noch auf der Seite der bedrängten Spielschöpferin? Und was führt Yevgeny Nourish (dezent chargierend: Don McKellar) im Schild, der düstere, dunkelhaarige Geningenieur mit dem fremdländischen Akzent?

Man könnte nun den Eindruck gewinnen, David Cronenberg versetze sich mit seinem Film in die Position des Warners und illustriere, welche gefährlichen Konsequenzen *virtual reality*-Spiele haben können. Der berühmte «Realitätsverlust» wäre demnach das Thema seines Films, der Verlust der Fähigkeit, zwischen Realität und Fiktion zu unterscheiden, den konservative Kulturkritiker immer wieder zu den Wirkungen audiovisueller Medien zählen möchten. Eine solche Lesart wäre aber wohl ähnlich fehlgeleitet wie jene erwähnten Missverständnisse um McLuhan. Cronenberg geht es um etwas Anderes, etwas viel Spielerischeres, aber auch Ernsteres: um Erotik, oder genauer, um die Lust an der Überschreitung physischer (und manchmal auch moralischer) Grenzen, die vielleicht so etwas wie das Wesen der Erotik ausmacht. So gesehen ist «eXistenZ» eine Meditation über körperliche Lust und als solche eine Fortsetzung und Vertiefung dessen, was Cronenberg schon in seinem letzten Film «Crash» behandelt hat. Nicht zuletzt zeigen übrigens beide Filme, dass das Kino für eine Inszenierung dieser Lust nach wie vor das richtige Medium ist, übertrifft doch seine ganzkörperliche Wirkung jene von Videospielen immer noch um Welten – virtuelle und andere. ■

Porträt Jude Law: Seite 8

Cronenberg geht es um Erotik, um die Lust an der Überschreitung physischer Grenzen



Train de vie

Regie: Radu Mihaileanu
Frankreich/Rumänien 1998

Noch ein Film, der dem Holocaust mit Humor zu begegnen versucht. Um den Nazis zu entkommen, deportiert sich eine jüdische Gemeinde zum Schein gleich selbst.

Matthias Rütimann

Ist es gestattet und moralisch korrekt, rund um den Holocaust, die systematische Vernichtung von sechs Millionen Juden und Jüdinnen, Witze zu treiben? Roberto Benigni hat es in «La vita è bella» (1998) gewagt und dafür weit herum Anerkennung gefunden. Radu Mihaileanu befährt mit «Train de vie» dasselbe Geleise. Als gebürtiger Rumäne mit jüdischer Abstammung beruft er sich auf die Tradition des jüdischen Humors, der zur Überlebensstrategie seines Volkes gehöre und in so unterschiedlichen Formen wie den Erzählungen eines Scholem Alejchem oder den Filmen Woody Allens weiterlebe: «Unser Humor wurde ein Schild gegen den Wahn, den Tod und die Barbarei.» Doch nicht alle fanden Mihaileanus Ansatz akzeptabel. Bei der Realisation seines Vorhabens hatte der Regisseur mit grossen Schwierigkeiten zu kämpfen, wie er an der diesjährigen Berlinale berichtete: «Keiner wollte den Film finanzieren. Wir wurden als antisemitische Irre bezeichnet, obwohl ich Jude bin.»

Irgendwo in Osteuropa und irgendwann im Jahre 1941 trifft in einem Stetl die Nachricht vom Vormarsch der Nazis und ihren Verbrechen an den Juden ein. Traditionsgemäss tritt der Rat der Weisen unter

dem Vorsitz des Rabbis (Clément Harari) zusammen und beschliesst, der verrückten Idee des Dorfnarren Schlomo (Lionel Abelanski) zu folgen und mit einem falschen Deportationszug über Russland ins gelobte Land nach Palästina zu fliehen. Sofort entfaltet das ganze Dorf rege Geschäftigkeit: Hab und Gut wird versetzt, Geld gesammelt, Eisenbahnwagen erstanden und in Stand gestellt, der Dorfschneider fälscht Naziuniformen und bei den Kommunisten lässt man falsche Ausweise drucken. Besonders heikel ist die Rekrutierung derjenigen, welche als falsche Nazis den Zug begleiten sollen. Keiner will sein Seelenheil riskieren und auch nur zum Schein in die Rolle eines Nazis zu schlüpfen und das derbe Deutsch der Unmenschen zu lernen.

Auf allzu grossen Realismus legt es Regisseur und Drehbuchautor Mihaileanu bei der phantastischen Geschichte seines zweiten Spielfilms gar nicht erst an. Vielmehr zeichnet er mit kräftigen Strichen und liebevollem Humor die Folklore der versunkenen Welt des Ostjudentums auf die Leinwand. Innert kürzester Zeit hat er so eine ganze Reihe von Charakterköpfen eingeführt – Yossele, Yankel, Mordechai, Schmecht und wie sie alle heissen –, die all die Eigenschaften verkörpern, die den Juden schon immer angedichtet wurden. Es wird gefeilscht, geknausert, lamentiert und mit den Augen gerollt. Stets mit grosser Geste, in komischster Übertreibung und mit sicherem Gespür für den Slapstick der Situation. Unterstützung erhält der Film durch die dynamische Musik von Goran Bregovic.

Der Hauskomponist von Emir Kusturica arrangiert traditionelle Klezmer-Musik in für ihn typischer Weise zu einem aufpeitschenden Soundtrack, der das Folklo-

ristische ausgiebig feiert.

Dramaturgisch bezieht der Film seine Spannung aus dem Wettlauf gegen die Zeit und die Häsher. Dabei legt er von Anfang an ein hohes Tempo vor, überspringt ganze Tage von einer Einstellung zur nächsten, um die Geschichte beinahe fieberhaft voranzutreiben. Gleichzeitig entfaltet er in der Schilderung des Aufbruchs des Stetls eine gewisse epische Breite, die allerdings, je länger der Zug unterwegs ist, desto schmaler wird. Die Figuren verharren weitgehend in ihrer Typenhaftigkeit und alle Anstösse, die Geschichte spannend zu halten, kommen von aussen: in Gestalt der Partisanen etwa, welche den Zug ebenso zu stoppen versuchen wie die Nazis. Einzig an Mordechai (Rufus), der als falscher Nazikommandant dem Zug vorsteht, werden Ansätze eines Konflikts spürbar, in den ihn das gefährliche Spiel mit der Rolle stürzt.

Wo sich die Komödie bei «La vita è bella» in die Tragödie wandelt, da entschlüpft sie bei «Train de vie» ins Mär-

Rufus



Rene Russo
Pierce Brosnan



chenhafte. Wirklich ernst und tragisch wie bei Benigni wird es bei Mihaileanu nicht. Die Gefahr relativiert sich, je mehr die Tölpelhaftigkeit der Nazis und die Unversehrbarkeit der Juden sich abzeichnet. Fern von Benignis oder Chaplins («The Great Dictator», 1940) tragikomischen Clowns sind Mihaileanus Figuren näher bei Louis de Funès und vor allem bei den schrägen Gestalten aus Filmen Kusturicas, an die «Train de vie» nicht nur wegen der Musik erinnert.

Trotz intensiver Nachforschungen habe er keine Belege dafür gefunden, dass ein solches Unternehmen in Wirklichkeit stattgefunden habe, sagt Radu Mihaileanu. Es habe ihn gereizt, das Motiv der Todeszüge umzukehren in einen Zug des Lebens. «Train de vie» ist eine utopische Fiktion. Dank einer Schlusseinstellung, die hier nicht verraten sei, gelingt dem Film die Wende zur Realität, unter deren Licht das Märchenhafte und die Komik eine ethisch unzweifelhafte Bedeutung erlangen. Man lacht, um zu überleben. ■

The Thomas Crown Affair

John McTiernan
USA 1999

Das Remake von Norman Jewisons gleichnamigem Film aus dem Jahr 1967 ist eine ironische Krimikomödie, in der sich Rene Russo und Pierce Brosnan tolle Wortgefechte liefern.

Oliver Rahayel

Für Steve McQueen war es seinerzeit eine eher ungewöhnliche Rolle. Der zeitweilig berühmteste Abenteurer, Aussenseiter und *outlaw* Hollywoods spielte im Jahre 1967 den reichen Snob Thomas Crown, der aus Langeweile einen Bankraub begeht. Nicht nur auf Grund der Tatsache, dass für das Remake von Norman Jewisons «The Thomas Crown Affair» von Anfang an Pierce Brosnan als Koproduzent vorgesehen war, macht es Sinn, dass der Regisseur John McTiernan die Rolle mit dem aktuellen 007-Darsteller besetzte. Wie McQueen ist Brosnan als Thomas Crown nicht von Grund auf böse, sondern vor allem clever, sexy und dazu eben auch ziemlich reich.

«The Thomas Crown Affair» ist kein Thriller um einen die Polizei narrenden *bad guy* geworden, sondern – wie schon der Film aus dem Jahr 1967 – eine elegante, ironische Krimikomödie, mit dem Unterschied, dass sie diesmal im durchgestylten, aseptischen Hollywood-Stil der Neunzigerjahre gehalten ist. Thomas Crown ist kein Bankräuber mehr, sondern ein Kunstliebhaber, der seinen Palast mit gestohle-

nen Meisterwerken des Impressionismus schmückt. Insgesamt gesehen ist McTiernans Film weniger als Remake denn als Neufassung der gleichen Drehbuchidee angelegt, er entzieht sich bewusst dem Vergleich mit seinem Vorbild.

Wie Batman zieht Thomas Crown zuweilen aus, um seine langweilige Millionärsidentität abzustreifen. Eines Tages wird ein Museum von einer Bande falscher Wärter überfallen, die aber von der Polizei überwältigt werden. Dennoch fehlt anschließend ein teurer Monet. Bald kommen der zuständige Polizist und eine Versicherungsagentin (Rene Russo), die sich immer wieder in dessen Arbeit einmischt, dahinter, dass der Überfall ein Ablenkungsmanöver war und ein gewisser Thomas Crown sich sehr für den Impressionismus interessiert. Fortan geht es darum, ob und wie Thomas Crown sich fangen, beziehungsweise einwickeln lässt vom Charme der Agentin. Und darum, wie andererseits der Bonvivant die Agentin an der Nase herumführt. Hier gelingen McTiernan die spannendsten Szenen, inszeniert als spielerische Auseinandersetzung zweier Profis ihrer jeweiligen Branche: Pierce Brosnan und Rene Russo liefern sich subtile, unterhaltsame Wortgefechte, bestechen durch Schlagfertigkeit und Ausgekoktheit.

Crowns Lebensstil dagegen will sich nicht recht vermitteln. Sein Haus wirkt wenig einladend und soll wohl auf die Isolation im Singledasein des Mannes hinweisen, eine auf Martinique spielende Episode zieht sich unnötig in die Länge und eine Tanzszene hat man auch schon besser gesehen. Was McTiernan, der Regisseur von «Die Hard», wiederum brillant inszeniert, sind die wenigen Actioneinlagen am Anfang und am Schluss sowie das damit einhergehende Verwirrspiel. ■

