

Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 51 (1999)
Heft: 10

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: 11.01.2026

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



Camille Rousselet
Ingrid Molinier
Magalie Woch
Julie-Marie Parmentier

La vie ne me fait pas peur

Regie: Noémie Lvovsky
Frankreich/Schweiz 1999

Überdreht rasen vier Mädchen durch die Pubertät. Einfühlsam und witzig bringt die französische Regisseurin dieses Lebensgefühl auf die Leinwand. Die überraschenden Bildideen steigern sich zu einer virtuosen Fahrt auf der Achterbahn der Gefühle.

Charles Martig

«La vie ne me fait pas peur» ist eine Beschworung der pubertären Geister ... und wehe wenn sie losgelassen werden. Vier ganz gewöhnliche, rund 13-jährige Mädchen stehen im Mittelpunkt, permanent unter Hochspannung, unglaublich wandlungsfähig, exaltiert und verletztlich. Inès, Emilie, Stella und Marion haben sich in der Schule kennen gelernt. Sie sind Freundinnen und machen als «Viererbände» ihre Umgebung unsicher. Der zum Teil rasend schnell geschnittene Film zeigt sie in der Schule, zu Hause, auf gemeinsamen Streifzügen, im Streit mit Eltern oder Geschwistern, beim geheimen Ritual, auf der Jagd nach Jungen, beim ersten Ferienabenteuer und in Schicksalsmomenten.

Die 35-jährige Französin Noémie Lvovsky («Oublie-moi», 1994) filmt die vier Mädchen aus einer weiblichen Sicht. Sie nimmt die furiose Energie dieser vier Persönlichkeiten auf, die Präsenz ihrer Körper und ihrer Stimmen. Sie zeigt die Figuren in

der Spannung zwischen Verzweiflung und Euphorie. In jedem Moment kann die Gefühlslage von einem Extrem ins andere kippen. In ihren aggressiven Augenblicken wirken sie kriegierisch und Angst einflößend, in ihren melancholischen Phasen hingegen fragil und verletztlich. Lvovsky erreicht in der Schauspielführung mit den Laiendarstellerinnen eine erstaunliche psychologische Modellierung, fordert von ihnen eine starke Identifikation mit der Rolle. Die atemberaubende Energie, die dabei von den Darstellerinnen ausstrahlt, ist in vier psychologischen Grundmustern verankert: in der aggressiven Stella, der überkorrekten Marion, der verträumten Inès und in der von einer verrückten Mutter überforderten Emilie.

Stella (Julie-Marie Parmentier) hat einen aggressiven Charakterzug, der sie etwa dazu veranlasst, bei einem Handballspiel ein Mädchen zu verprügeln. Sie wirkt verschlossen und unnahbar, eine unberechenbare Persönlichkeit, die sehr heftige Reaktionen zeigt. Sie ist unbezähmbar, voller Energie. In den Ferienabenteuern mit den italienischen *ragazzi* wagt sie sich am weitesten vor, wobei der Nachtausflug der Freundinnen in einem rasenden Auto ihr enorm Angst einjagt. Die unbändige Energie wendet sich im Laufe der Zeit ins Innere von Stella und verwandelt sich in Angst.

Die überkorrekte Marion (Camille Rousselet) ist ein Mädchen aus gutem Hause, das sehr zurückhaltend ist und sicherheitshalber Abstand bewahrt. Sie hat zwei Gesichter. In der Gruppe zeigt sie ihre stolze und unnahbare Seite, übernimmt instinktiv die Führung. Marion führt Regie, wenn die Mädchen eine *sitcom* parodieren und dabei ihren sexuellen Fantasien freien Lauf lassen. Marions Sensibilität – ihr an-

deres Gesicht – wird erst in Szenen sichtbar, wo sie alleine ist und sich unbeobachtet fühlt.

Die verträumte Inès (Ingrid Molinier) stellt den poetischen Charakter dar. Ihr scheues und sanftes Wesen verleitet sie dazu, den anderen zu folgen. Sie schwebt zwischen ihrer Fantasiewelt und der Realität der *peergroup*. Ihr Wesen ist aber auch durchlässig für alles, was unterschwellig vorhanden ist und jederzeit hervorbrechen kann. Inès ist die Erste, die überraschenderweise eine sexuelle Erfahrung macht und in einer späteren Lebensphase schwer erkrankt.

Mit Emilie (Magalie Woch) tritt eine Figur auf, die sehr viel an sich selber arbeitet, um der Verrücktheit ihrer Mutter standzuhalten. Sie steht vielfach abseits und kämpft mit ihren Komplexen. Auf der Theaterbühne wird sie vom Regisseur – mit dem sie später trotz allem ins Bett geht –

Julie-Marie Parmentier



«Diese Mädchen wollen sich dauernd beweisen»

Noémie Lvovsky über «La vie ne me fait pas peur» und die Verwegenheit der Jugend.



derart erniedrigt, dass sie sich nur mit Mühe und Not durchbeissen kann. Emilie empfindet gleichzeitig Liebe und Hass für ihre geistig unerreichbare Mutter (Valeria Bruni-Tedeschi), eine explosive Mischung, die sich in plötzlichen Wutausbrüchen auch gegen ihre Eltern entlädt.

So unterschiedlich die vier Charaktere auch sind, verbindet sie doch Solidarität und Vertrauen. Gemeinsam entdecken sie die erwachende Sexualität und pflegen mit leidenschaftlicher Hingabe ihre erotischen Fixierungen. In einer irrwitzigen Schulhausszene stehen die Mädchen aus dem Büro der Direktorin das Foto eines verehrten Jungen, welches gleich aufgegessen wird. Die symbolische Einverleibung des geliebten Objektes deutet an, dass die erotische Energie der jungen Frauen sich nicht primär auf die Jungen richtet. Sie sind zwar der Auslöser, bleiben den vier aber völlig fremd, sozusagen wie Ausserirdische, die jeden Moment wieder auf den Mars zurückfliegen könnten. Das eigentliche spielt sich in der von einem magischen Ritual zusammengeschweissten Gruppe ab; vier Hexen gleich kreisen sie um ihre Liebesfetische.

Das erfahrungsgesättigte Drehbuch hat Noémie Lvovsky gemeinsam mit Florence Seyvos entwickelt. Die konsequent auf die späten Siebzigerjahre getrimmte Inszenierung spielt geschickt mit verschiedenen Genres und erreicht in den überraschenden Bildideen eine wunderbare Leichtigkeit. Als einziger Schönheitsfehler entpuppt sich der wenig überzeugende Schluss, was aber in diesem furiosen Kaleidoskop der weiblichen Adoleszenz kaum ins Gewicht fällt. Der überbordende Rhythmus der Bilder bestimmt diesen unerhört lebendigen und energiegelichen Film. ■

Michael Sennhauser In ihrem Film sind Teile eines Arte-Telefilms enthalten, der «Petites» hiess. Wie kam es dazu? Nachdem das Drehbuch zu «La vie...» fertig war und wir die Darstellerinnen gefunden hatten, wollten wir sofort zu drehen beginnen, weil wir ja wegen der Mädchen auf die Schulferien angewiesen waren. Aber dem Produzenten gelang es nicht, in der kurzen Zeit das Budget für den ganzen Spielfilm aufzutreiben, daher schlug uns Arte vor, vorerst diesen ersten Teil des Drehbuchs umzusetzen als Telefilm.

Danach gab es dann ein ganzes Jahr Unterbruch bis zu den eigentlichen Dreharbeiten? Ja, und das entpuppte sich als eigentlicher Glücksfall. Ich hatte mich ja immer gefragt, ob wir die jungen Mädchen von älteren Darstellerinnen spielen lassen sollten, die auf jung getrimmt würden – oder dann schliesslich die älteren Figuren von jungen Darstellerinnen, die älter aussehn mussten. Aber dank diesem «Produktionsunfall» ergab sich das ganz von selber. Die Mädchen wurden tatsächlich älter und in diesem Alter macht das viel aus: Sie wurden auch physisch zu jungen Frauen und dieser ganze Prozess ist nun auch im Film sichtbar.

Wobei wohl auch die Dreharbeiten das Leben ihrer Darstellerinnen verändert haben? Zumindest sind sie der Meinung. Die Jüngeren waren etwas über 14 am Anfang, heute sind sie 18 und wir haben uns nicht mehr aus den Augen verloren. Das Erwachsenwerden derart gespiegelt zu erleben, hat bestimmt einen Einfluss. Wesentlich an meinem Film ist ja auch die Erkenntnis der Mädchen, dass ihr

Zusammensein ihre Leben verändert hat – so wie meine Freundinnen damals meines verändert haben.

Der Film als Zeitmaschine. Rückkehr in die Vergangenheit verändert die Vergangenheit. Hat das auch für Sie selber funktioniert? Hat sich die Sicht auf ihre eigene Jugend verändert? Nicht so, dass ich es gemerkt hätte. Andererseits ist Reflexion beim Schreiben Teil meiner Arbeit, ich lebe so. Und dann gibt es natürlich schon Dinge, die erst retrospektiv eine andere Bedeutung bekommen. Im Film kommen Drogen eigentlich kaum vor, weil sie auch für mich damals kaum eine Rolle spielten. Und von Aids wussten wir auch noch nichts, als wir damals die Sexualität zu erforschen begannen.

Einen guten Teil seiner enormen Energie bezieht ihr Film aber trotzdem aus der Risikofreude, sowohl der Darstellerinnen wie auch der Figuren. Ich denke, das ist ein Teil der Adoleszenz. Diese Mädchen wollen sich dauernd beweisen, messen. Wenn sie in Italien Autostopp machen und bewusst eine Vergewaltigung riskieren. Aber auch, wenn sie sich in Trance tanzen oder wie verrückt die Treppe hinauf- und hinunterlaufen.

Diese Risikofreude verliert sich aber bei den meisten Menschen mit der Zeit. Haben Sie die Ihre bewahrt? Nein ... ja ... vielleicht ein bisschen? Nein. Nicht wirklich. Mein einziges Risikoverhalten besteht im Rauchen – da aber gründlich.



Bowfinger

Regie: Frank Oz
USA 1999

Ein Actionstar, der unwissentlich in einem Film mitspielt? Steve Martin zwingt Eddie Murphy die Rolle auf – in dieser Komödie, die nicht nur den beiden Altstars erfreulich gut bekommt.

Thomas Binotto

«Mein Drehbuch sollte keine Parodie oder Satire auf Hollywood werden. Ich wollte lediglich, dass es witzig ist.» Mit diesem auf den ersten Blick bescheidenen Anspruch hat Steve Martin die Vorlage zu «Bowfinger» verfasst. Dass auch eine «nur» witzige Komödie nicht leicht zu realisieren ist, das wiederum ist eine Binsenwahrheit, die von der aktuellen Kinoproduktion immer wieder aufs Neue bestätigt wird.

Immerhin, der Plot zu «Bowfinger» liest sich viel versprechend: Der absolut erfolglose Mächtigern-Regisseur Bobby Bowfinger (Steve Martin) will endlich seinen ersten Film drehen. Er hat einen Knüller von Drehbuch aus der Feder eines Portiers, er hat eine Truppe von grauenvoll chargierenden Schauspielern und er hat zweitausend Dollar – also fast alles, was man für einen *blockbuster* benötigt. Dazu kommen die Filmausrüstung, die er sich aus dem Lager eines Filmstudios äusserst dezent und kostenneutral borgt, sowie Filmtechniker, die direkt ab der mexikanischen Grenze sozialabgabenfrei eingefahren werden.

Was noch fehlt, ist der Star. Aber einmal am Beginn seines unaufhaltsamen Aufstiegs angelangt, kennt Bowfinger kei-

ne Skrupel mehr. Er nimmt den Actionstar Kit Ramsey (Eddie Murphy) in die Besetzung auf – allerdings ohne dessen Wissen.

Mit versteckter Kamera werden deshalb die Auftritte Kits gefilmt, nur seine ungebeten auftauchenden Mitspieler kennen den Text. Das macht nichts, denn Kit ist schliesslich Actionstar mit nur einer künstlerischen Ambition: einmal eine mindestens so gute Dialogzeile wie «Hasta la vista, Baby!» interpretieren zu dürfen.

Zunächst läuft für Bowfinger alles am Schnürchen. Der unter Paranoia leidende Kit spricht auf die urplötzlich auftauchenden und ihn bedrohenden Figuren überaus gut an, so als wäre *method acting* sein täglich Brot. Bis es ihm dann doch des Unheimlichen zu viel wird und er bei der Psychosekte «Mind Head» untertaucht. Aber selbst in dieser Lage weiss Bowfinger sich zu helfen. Er engagiert ein Double, das Kit täuschend ähnlich sieht und bereit ist, für den Erfolg alle Hindernisse zu überwinden – auch achtspurige Autobahnen.

Bleibt nur noch eine Frage: Wird der Expressdienst «FedEx» dereinst vor Bowfingers Haus anhalten, dem Regiemeister ein überaus dringendes Paket übergeben, ihn damit als sehr wichtige Persönlichkeit auszeichnen und für alle sichtbar anzeigen, dass Bowfinger es endlich geschafft hat?

Die Handlung, die sich Martin für «Bowfinger» erdacht hat, ist originell – und der Film? Noch besser! Steve Martin knüpft dort an, wo er nach «L.A. Story» (USA 1990) leider aufgehört hat. Viele, zu viele belanglose Familienkomödien später ist der begnadete *standup-comedian* endlich wieder in seinem Element. Ohne jeden Durchhänger, mit einer überbordenden Fülle von Gags ist ihm eine Komödie gelungen, die zwar – wir erinnern uns – nur witzig ist – das aber ganz und gar.

Mit Frank Oz hat Martin zudem einen Regisseur gefunden, der mit Gespür für exaktes Timing das Optimum aus der Vorlage herausholt. Wie sich beispielsweise Bowfinger nach einer langen Exposition urplötzlich als Zöpfchenträger entpuppt, und wie sich dann wiederum das Zöpfchen als angeklebt herausstellt, das ist nicht nur gut erdacht, sondern auch perfekt inszeniert.

Lustvoll vergreifen sich Oz und Martin an zahlreichen Klischees. Die blutjunge und selbstredend bildhübsche Debütantin Daisy scheint zunächst das Dummchen vom Land Marke «Ohio-Girl» zu sein, stellt sich aber schliesslich als durchtriebenes Flittchen heraus, das sich durch die Betten der gesamten Filmcrew den Weg zum Ruhm bahnt – ein Klischee wird vom nächsten abgelöst.

Gelungen ist auch die Besetzung. Neben Steve Martin ragt vor allem Eddie Murphy in einer Doppelrolle heraus, die er mit sichtbarer Spielfreude und wohlthuender Selbstironie ausfüllt. Damit knüpft

Heather Graham



Steve Martin
Eddie Murphy

Guillaume Depardieu
Catherine Deneuve



auch er an vergangene, komischere Zeiten seiner Laufbahn an.

Kalauernde Dialoge, überraschende optische Gags und zündender Slapstick – mit all dem geht «Bowfinger» geradezu verschwenderisch um. Dennoch wird der schier Lust am Witz nicht alles geopfert. Bobby Bowfinger und die Seinen sind in ihrem Enthusiasmus zwar zum Schreien komisch, aber auch rührend. Bewusst zu machen, was es heisst, einen Traum zu haben und diesen Traum unbeirrt zu verfolgen, das gelingt dieser Komödie besser als so mancher mit grossspurigem Pathos auf-fahrenden Heldenschwarte. Wenn zum Ende die ganze Crew zittert, ob «FedEx» nun endlich das ersehnte Symbol des Erfolgs abliefert, dann blinzelt sogar ein wenig Frank Capra in die Zuschauerreihen. Aber wirklich nur ein wenig, denn «Bowfinger» ist wie gesagt keine Satire und keine Parodie, kennt keine Botschaft und keine Moral, sondern ist lediglich eine ungemein witzige Komödie. ■



Pola X

Regie: Leos Carax
Frankreich/Schweiz/Deutschland 1999

In düster schwelgenden Bildern und rasanten Montagen erzählt der französische Regisseur Leos Carax die Geschichte eines wunschlos unglücklichen Märchenprinzen.

Mathias Heybrock

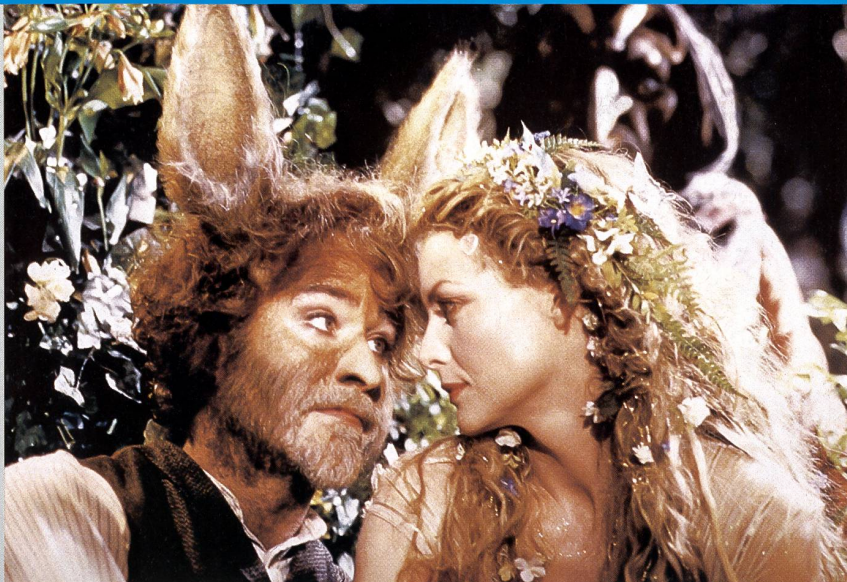
Am Lieblingssujet des Franzosen Leos Carax hat sich auch mit seinem neuen Film nichts geändert: *Amour fou*, die ebenso felsenfeste wie unglückselige Verstrickung eines Paares, die schon Carax' Filme «Boy meets Girl», «Mauvais sang» und «Les amants du Pont-Neuf» bestimmt hatte. Hier erscheint sie ins Märchenhafte gesteigert. Der junge Pierre (Guillaume Depardieu), eine Art zeitgenössisches Königs-kind, verlässt eines Tages Hals über Kopf sein exquisites Umfeld, um mit der bettelarmen Isabelle (Katerina Golubeva) zu leben. Dass die mysteriöse Schönheit behauptet, seine Schwester zu sein, macht ihre ohnehin schwierige Liebesbeziehung noch unheilvoller. Und wirklich ist dem Pärchen kaum zu helfen. Beide zeichnet die unversöhnliche Antihaltung gegenüber jeder Form des Sozialen aus, der hartnäckige Wille zu wunschlosem Unglück.

Nun ist ja gegen das Gefühl von Einsamkeit und Ausgeschlossenheit, das ihrem verstörenden Treiben zu Grunde liegt, gar nichts zu sagen. Doch zumindest Pierres Verzweiflung erscheint in erster Linie

selbstverliebt; eine imposante, aber künstlich wirkende Pose. Wenn er, zunächst hoch zu Ross, dann auf einem schicken Motorrad, schliesslich aber an Krücken, konsequent jedes Hilfsangebot ausschlägt und seinen Weg nach unten antritt, möchte man diesen verwunschenen Prinzen gelegentlich gern an die Wand klatschen. Er muss sich ja nicht gleich in einen Frosch verwandeln. Aber vielleicht in ein ganz normales Kerlchen, das sich nicht mehr Weltschmerz leistet als es der tägliche Broterwerb gestattet.

Doch Normalität ist nicht unbedingt das Kriterium, an dem Leos Carax' Werk zu messen wäre. Sein neuer Film ist eine *symphonie pathétique*, eine etwas todessehnsüchtige romantische Erzählung, die dem Buch tatsächlich zu Grunde liegt – Herman Melvilles 1852 im Rausch geschriebener Roman «Pierre, or, the Ambiguities». Enorm ist die Fähigkeit des Regisseurs, seine Protagonisten durch Ästhetik an Stelle von Psychologie zu charakterisieren. Von der verzweifelt Rastlosigkeit des männlichen Helden zeugt allein schon sein ewiger Aufbruch: Jede Sequenz in Carax' Inszenierung wird nur kurz angerissen, um wieder in Pierres gehetzten Lauf über Wald und Wiesen, Brücken und Passagen zu münden. Auch die Liebesszene zwischen ihm und Isabelle, unglaublich sexuell, zärtlich und pornografisch, behält diesen atemlosen Rhythmus bei. Und wenn ein endloser Monolog das Stakkato unterbricht, dann nur um auf vielleicht noch wahnsinnigere Weise von einem Unglück zu künden, das vielleicht Pose ist – aber eine, die bewundernswert konsequent umgesetzt wurde. ■

Normalität ist nicht unbedingt das Kriterium, an dem Leos Carax' Werk zu messen wäre.



Kevin Kline
Michelle Pfeiffer

A Midsummer Night's Dream

Regie: Michael Hoffman
USA 1999

Dem Engländer Michael Hoffman gelingt mit Starbesetzung ein Kunststück: eine Shakespeare-Adaption, die als Unterhaltungsfilm bestehen kann.

Vinzenz Hediger

Der englische Dichter John Dryden (1631-1700) machte sich seinen Namen nicht zuletzt damit, dass er die Theaterstücke William Shakespeares vom barocken Sprachkleid des elisabethanischen Englisch entkleidete und sie in vergleichsweise schmuckloser Form vors Publikum brachte. Fanden solche Vereinfachungen zwei Generationen nach Shakespeares Tod noch Beifall, sind sie mittlerweile unvorstellbar geworden. Im 19. Jahrhundert entwickelte sich um Shakespeare ein wahrer Authentizitätskult, und wer im 20. Jahrhundert Werke des per Konsens längst zum grössten englischen Dichter erhobenen Stückeschmieds aufführte – geschweige denn verfilmte –, hatte sich gefälligst an den Urtext zu halten.

Was gerade Filmregisseure immer wieder vor Probleme stellte, widersetzt sich doch Shakespeare in Urform der Verfilmung. Mit dem Illusionstheater des 19. Jahrhunderts, aus dem das Erzählkino unter anderem entstanden ist, hatte das Elisabethanische Drama nur gerade gemein-

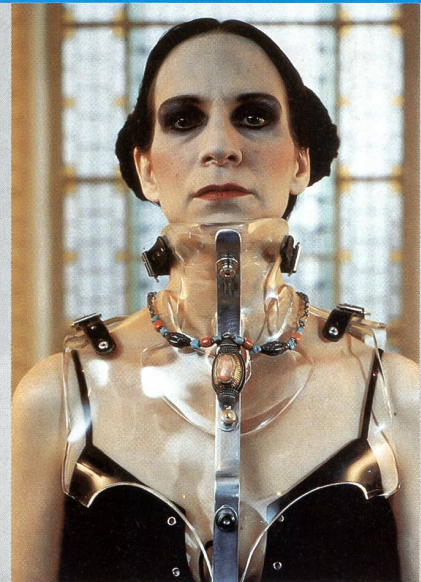
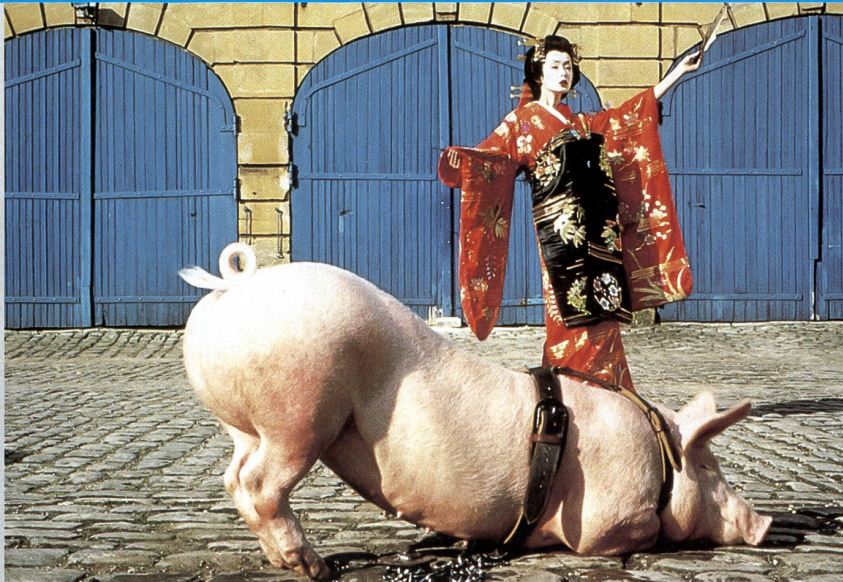
sam, dass es von Schauspielern vor Publikum aufgeführt wurde. Die Darsteller sprachen ihren Text auf einer Bühne, die mehr an ein Gerüst erinnerte denn an die Guckkastenbühne mit Bühnenbild, wie wir sie gewohnt sind. Was die Bühnenkonstruktion an Vortäuschung von Geschehnisräumen nicht leisten konnte, musste der Autor mit den Mitteln der Sprache kompensieren. Daher Shakespeares Überschuss an Bildkraft, die jeden Versuch der filmischen Umsetzung zunächst einmal dazu verurteilten, das bereits Gesagte hilflos zu untermalen.

Es sei denn, man lässt sich etwas einfallen. Der Australier Baz Luhrmann etwa verfilmte vor zwei Jahren «Romeo und Julia» in einem Stil, der an Videoclips erinnerte. Unbehindert vom Huldigungskampf gewisser Berufskollegen, hatte Luhrmann erkannt, dass Shakespeares Stücke nicht reine, vorab auf den Transport überzeitlicher Wahrheiten bedachte Kunstwerke sind. Vielmehr handelt es sich um Wundertüten der Bühnenunterhaltung, voll gepackt mit Einzelattraktionen, die letztlich immer auf den zeitgenössischen Publikumsgeschmack ausgerichtet waren. Ein Stilgemisch, wie Luhrmann es praktizierte, trägt dieser Offenheit nach allen Seiten am besten Rechnung und stellt vielleicht auch die einzig filmisch adäquate Reaktion auf den sprachlichen Reichtum der Vorlage dar.

Diese Ansicht scheint auch der Regisseur Michael Hoffman zu teilen. In seiner Neuverfilmung des «Sommernachtsstraums» inszeniert der gebürtige Engländer etwa einen Streit zwischen den Protagonistinnen Hermia und Helena als weiblichen Schlammringkampf. *Female mud wrestling* ist eine populäre amerikanische Kampfsportart, eine Freizeitbelustigung für Bier

saufende Lastwagenfahrer, und mithin ein Spektakel, wie es in einem Shakespeare-Stück durchaus vorkommen könnte, wäre der Dichter heute noch am Werk. Seinen Sinn fürs zeitgemäss Derbe verbindet Hoffman mit einer Urtexttreue, die zwar nicht absolut ist, aber zumindest milde Puristen besänftigen dürfte. Die Geschichte von Hermia, die auf Geheiss ihres Vaters den flatterhaften Demetrius ehelichen soll, obschon sie doch den treu liebenden Lysander vorzieht, verlegt Hoffman zwar aus dem antiken Athen in die Toskana des 19. Jahrhunderts. Die Diktion bleibt aber jene des Urtexts. Einen Moment lang wirkt das irritierend, als David Strathairn als Herzog Theseus zu Beginn des Films die Rechtmässigkeit des väterlichen Ehebefehls verkündet. Doch spätestens als Hermia und Lysander dem Heiratszwang entfliehen und, verfolgt von Demetrius und dessen ungeliebter Verehrerin Helena, in Oberons Zauberwald landen, verschmelzen die heterogenen Elemente zu einer spannungsvollen Einheit. Ein gelungenes Stück Unterhaltungskino ist das, weit weg vom Deklamationsstil der Laurence-Olivier-Shakespeare-Verfilmungen, oder vom Imponiergehabe eines Kenneth Branagh.

Zum Gelingen tragen die Darsteller wesentlich bei. David Strathairn mit einem kurzen, dezidierten Auftritt als Theseus, Stanley Tucci als Puck, Michelle Pfeiffer als Titania, Königin der Feen, und Kevin Kline als Bottom, trotteltiger Weber und hingebungsvoller Laienschauspieler, der seinen grossen Auftritt bei der abschliessenden Hochzeitszeremonie hat: Es sind die bekannten Namen, die Akzente setzen. In Branaghs Filmen wirkte die Spiellust solcher Starmimen oft aufgesetzt. Hier hingegen kommt sie auf unaufdringliche, dafür umso wirkungsvollere Weise zum Tragen. ■



Kirina Mano
Amanda
Plummer

8 1/2 Women

Regie: Peter Greenaway
GB/NL/Lux/BRD 1999

Peter Greenaways Hommage an Fellini vermag als Ganzes nicht zu überzeugen, aber als Kuriositätenladen für ironische Denkanstöße taugt sein achteinhalbter Film allemal.

Michel Bodmer

Ist ein mässiger Greenaway besser als ein mässiger Kubrick? Beide Cineasten beschäftigen sich in ihren jüngsten Filmen mit Männern, die von ihren sexuellen Fantasien überfordert werden. Doch wo Kubricks verschämte Schnitzler-Adaption «Eyes Wide Shut» in den Träumen des letzten Fin de Siècle versandet, geht Greenaway in seiner unverschämten Fellini-Hommage «8 1/2 Women» einen entscheidenden Schritt weiter.

Philip Emmenthal ist ein reicher, alternder Schweizer; sein Sohn Storey ist von Chaos und Erdbeben fasziniert. Als Philips Frau stirbt, ist er verzweifelt. Storey versucht umsonst, seinen Vater zu trösten, indem er die Mutter in Vaters Bett ersetzt. Philip hofft auf den Beistand der Kunst, und so schleppt ihn Storey in Fellinis «Otto e mezzo». Angespornt von den sexuellen Fantasien, die der Filmmacher auf der Leinwand auslebt, beschliessen die beiden, ihre leere Villa zum Privatbordell zu machen. Siebeneinhalb Frauen ziehen ein, nicht alle ganz freiwillig. Die Pachinko-spiel-süchtige Simato hat bei ihnen Schulden; Griselda hat Geld veruntreut und soll

zur Strafe eine Nonne abgeben; die Pferdennärrin und -diebin Beryl sowie Giaconda, die aus Leidenschaft Babys gebiert und verkauft, erhalten Asyl; Mio ist von Transvestiten fasziniert; Kito, eine Geschäftsfrau, liebt Storey; Clothilde, die ehemalige Bedienstete, leitet den Haushalt; die mysteriöse Giulietta ist halb Frau, halb – ja, was eigentlich? Sie alle werden zu Sexobjekten von Vater und Sohn. Aber dann kommt Palmira hinzu, die seit langem in Philip verliebt ist und nun die Männerfantasien mit ihrer Initiative aufzumischen beginnt. Der blossen Sexualität bald überdrüssig, finden Vater und Sohn zurück zur Liebe – und zur Eifersucht –, während die Frauen ihre aufkrotzerten sexuellen *personae* in eigene Richtungen weiterspinnen. Das Bordell fällt auseinander. Philip gibt sich seiner Liebe zu Palmira hin und stirbt, während Storey sein Wunsch-Ende bei einem Erdbeben findet. Die Frauen sind frei.

Ausgerechnet Greenaways achteinhalbter Kinofilm (ganz für voll mag man ihn nicht nehmen) wurde als erster in Cannes in den Wettbewerb aufgenommen. So viel Ablehnung, wie seine «lakonische Komödie» dort erfuhr, hat sie aber nicht verdient. Der Vorwurf der Misogynie greift einmal mehr zu kurz, denn die löchrigten Männerfantasien der Emmenthals, die auf Motiven von Kunst- und Kulturgeschichte beruhen, werden von Anfang an ironisiert, und die sexsüchtigen, aber körperfeindlichen Männer werden durch das blosses Ausleben ihrer Triebe nicht erfüllt. Die Frauen haben denn auch keine Mühe, den imaginativen Spiess umzudrehen und die Chauvi-Klischees zu eigenen, individuelleren und tauglicheren Fantasien umzumodeln.

Greenaways Männer verlieren ob ihrer abgehobenen Ambitionen sowohl ihre wahren Bedürfnisse nach Liebe als auch die Realität der weiblichen Projektionsfiguren aus den Augen; die erstrebte Kontrolle entgleitet ihnen, und die Frauen erweisen sich als stärker und lebensfähiger. Wie immer sterben seine Protagonisten; neu ist, dass sie dabei glücklich werden dürfen.

Während John Standing als Philip das Kunststück schafft, die ebenso britische wie Greenawaysche (Selbst-)Ironie mit einer echten Tragik zu verquicken, bleibt Matthew Delameres Storey blass. Die neun Frauen, u. a. verkörpert von profilierten Schauspielerinnen wie Amanda Plummer und Toni Collette, überzeugen visuell, kommen als Figuren aber kaum zur Geltung. Einzig Polly Walker wächst über die blosses Funktionalität der gutherzigen Hure Palmira hinaus.

Greenaway, wie die Romantiker stets um das Gesamtkunstwerk bemüht, scheitert ebenso wie diese und verläuft sich im Fragmentarischen und Zentrifugalen. Hat man sich mit der Unmöglichkeit seines stolzen Unternehmens freilich abgefunden, stösst man in dessen Bruchstücken immer wieder auf genialische Gedanken, eigenwillige Einfälle und beeindruckende Bilder, wie man sie etwa in Kubricks nachgelassenem Werk umsonst sucht, und so bietet «8 1/2 Women» schliesslich ebenso viele Freuden wie Frustrationen. Wie Greenaway selbst andeutet, ist dieser Film auch kaum mehr als eine Fingerübung vor seinem Multimedia-opus magnum «The Tulse Luper Suitcase», das vor einigen Monaten im Internet seinen Anfang genommen hat (www.tulseluper.net). ■

Greenaway verläuft sich im Fragmentarischen und Zentrifugalen.



◀ Niklaus Meienberg

▶ Alexandra Dahlström
Mathias Rust



Der Meienberg

Regie: Tobias Wyss
Schweiz 1999

Ob gehasst oder bewundert: Niklaus Meienberg hat sich posthum erst recht zu einer schweizerischen Symbolfigur gemausert. Dieser Film dokumentiert den Mann und sein Echo.

Franz Derendinger

Schweizer Fernsehen. Eine der üblichen Gesprächsrunden – wahrscheinlich zum Thema Meinungsfreiheit in den Medien. Auf einmal fährt ein Diskussionsteilnehmer dem Verleger in der Runde an den Karren, dass es kracht: Er habe zur Sprache ein Verhältnis wie der Würger von Boston zu den Frauen und sei unbeleckt von jeder Fachkompetenz, allein als *fils à papa* in seine einflussreiche Stellung gerückt. Das ist starker Tobak, weit jenseits der intellektuellen Betulichkeit freundeidgenössischer Debatten. Da macht einer aus seinem Herzen keine Mördergrube, sondern teilt aus, putzt seinen Gegner herunter – zugleich hoch emotional und mit messerscharfer sprachlicher Präzision. Er bringt die Sache auf den Punkt, ohne sich um Objektivität und Ausgewogenheit auch nur im Geringsten zu kümmern: *Der Meienberg*.

In seinem gleichnamigen Dokumentarfilm versucht Tobias Wyss («Die Wahl», 1990) die Erinnerung an ein Phänomen wach zu halten, das die schweizerischen Normalmasse definitiv gesprengt hat. Dabei verzichtet er konsequent darauf, ein bündiges Bild von diesem Findling zu

zeichnen, der sich so schroff abhebt von all dem klein- und rundgescheuerten Geschiebe im helvetischen Gletschergarten. Behutsam umkreist der Film diese sperrige Vita und lässt ihre Widersprüche ungeglättet stehen. Gespräche mit Menschen, die Niklaus Meienberg gekannt haben, Aufzeichnungen aus Fernseharchiven und Textauschnitte, die von Gesprächspartnerinnen und -partnern des Autors vorgetragen werden, fügen sich schliesslich wie ein unvollständiges Puzzle zu einem offenen Bild. Es zeigt einen Unbequemen in seiner Grösse, aber auch mit seinen Schwächen und in seiner zeitweiligen Verstiegtheit.

Ob am Journalisten, am Schriftsteller oder am Liebhaber – an Meienberg scheiden sich bis heute die Geister; viele hat er mitgerissen, viele aber auch vergrätzt – was nicht erstaunt in einem Land, das sich allzu gern als Demokratie der notorisch Kleinwüchsigen inszeniert. Meienberg hat Verkleidungen heruntergerissen und den Dreck lustvoll wieder unter dem Teppich hervorgekehrt. Unverschämt hat er unter Röckchen gezündet und die grossbürgerliche Wertewelt, die sich mit dem nationalen Selbstverständnis verwechselte, als «Wille und Wahn» demaskiert. Diese Nestbeschmutzung hat man ihm noch längst nicht überall verziehen. Wie dem Presseheft zu entnehmen ist, brachten es einige seiner früheren Gegner nicht über sich, zu dem kontroversen dokumentarischen Mosaik beizutragen. Meienberg wusste offenbar sehr genau, wo man hintreten muss, damit es wehtut.

Diese filmische Biografie kommt wirklich zum richtigen Zeitpunkt, denn tatsächlich brauchte unser Land eine Stimme wie seine: eine Stimme, die Einspruch erhebt gegen das billige Einverständnis und die auch vor dem Verweis auf Sachzwänge nicht verstummt. ■

Fucking Åmål

Show Me Love

Regie: Lucas Moodysson
Schweden/Dänemark 1998

Mit viel Fingerspitzengefühl porträtiert Lucas Moodysson das emotionale Chaos ums Erwachsenwerden. Ein pointiertes Drehbuch und herausragende Darstellerinnen machen das Erstlingswerk zu einem Genuss.

Sandra Walser

Tumult im Kinderzimmer. Zwei Mädchen wälzen sich am Boden, zerren einander an den Haaren. Auslöser für den Zank zwischen Elin (Alexandra Dahlström) und Jessica (Erica Carlson) ist nicht etwa das Herumschnüffeln im Revier der anderen, sondern – Schokoladenmilch. Genüsslich hat Elin den ganzen Vorrat an Kakaopulver verputzt, ohne ihrer stämmigen Schwester etwas davon übrig zu lassen. Der angezettelte Streit zahlt sich jedoch für keine der beiden aus, die Mutter verordnet Hausarrest. Nichtsdestotrotz machen sich Elin und Jessica, notgedrungen nun wieder verbündet, mit Lidschatten und Minirock auf leiser Platteausohle davon. Die als Lesbe verschrieene Aussenseiterin Agnes (Rebecca Liljeberg) dient den Schwestern als zusätzlicher Kick: Schamlos schleichen sie sich bei der 16-jährigen ein, um sich an der elterlichen Minibar zu vergnügen und die scheue Mitschülerin anschliessend spasseshalber in Versuchung zu führen. Was die beiden nicht wissen: Agnes steht tatsächlich auf Frauen und ist unsterblich in Elin verliebt.



Von dieser Konstellation ausgehend, entwirft Lucas Moodysson ein starkes Generationenporträt, welches ganz aus der Sicht der Jugendlichen spricht. Wie Moodysson seine Charaktere aufeinander zutreiben lässt, zeugt von unglaublichem Feingefühl für das Wechselspiel von Komik und Dramatik. Gezielt wird Letztere, im Auftakt unscheinbar mit dem Filmtitel angekündigt, nur häppchenweise ausgespielt, bis sie ihre klare und treibende Form einnimmt: Verfluchtes Åmål! Ein scheinbar hermetisch abgeriegelter Kosmos, aus dem es kein Entrinnen gibt. Der Samstagabend strahlt für die älteren Einwohner dieser schwedischen Kleinstadt in den bonbonfarbenen Tönen der Fernsehshows. Die Jugend betrinkt sich an exzessiven Hauspartys. Und als hier die ersten Raves stattfinden, erhalten sie in den Hochglanzmagazinen bereits das vernichtende Prädikat «out». Das soziale Geflecht, in dem sich die Jugendlichen bewegen, ist präzise beobachtet, die Szenerie authentisch angelegt. Moodysson schafft eine intime, jedoch nie voyeuristische Beziehung zwischen Publikum und Leinwandgeschehen: Wir leiden mit, wenn sich Agnes ungeschickt die Pulsadern aufzusägen beginnt, und bangen, wenn *dates* arrangiert und die Eltern nervig werden.

Unter Hochspannung kommt es schliesslich zu einem ebenso temporeichen wie brillanten Ende. Dieses versinnbildlicht binnen weniger Minuten mit einem zynischen Augenzwinkern, was sich hinter der Redewendung «out of the closet» so alles versteckt hält. Mit Moodyssons Erstling kommt etwas Rares auf die Leinwand: ein wunderbares Stück Kino über jene Zeit des Lebens, in der einem die Welt zu eng ist, und wahres Glück bedeutet, das perfekte Mischungsverhältnis für Schokoladenmilch zu kennen. ■

«Ich war auch mal fünfzehn»

Der schwedische Regisseur **Lukas Moodysson** über seinen skandinavischen Überraschungserfolg und zeitgenössische Dialoge.

Michael Sennhauser **Woher nehmen Sie als 30-jähriger den Mut, Dialoge für gerade knapp halb so alte Teenager zu schreiben?** Ich weiss nicht genau. Ich war auch mal fünfzehn. Es schien mir sehr leicht. Erst als das Script fertig war, habe ich es mit anderen Leuten zusammen geprüft, mit jungen Leuten aus Kleinstädten, mit Jungen aus Åmål selber, mit lesbischen Mädchen ... und es stellte sich heraus, dass ich Sprache und Ton ziemlich genau getroffen hatte.

Ihre jungen Darstellerinnen haben den Text also nicht nachträglich ihren eigenen Sprachgewohnheiten angepasst? Natürlich haben wir auf dem Set diskutiert, zum Beispiel über das passende schwedische Wort für «schmusen». Ich glaube, die Unterschiede sind gar nicht wirklich so gross. Manchmal bekommt man ja das Gefühl, es werde fast schon ein ethnischer Unterschied gemacht zwischen der Welt der Teenager und jener der Erwachsenen. Dabei habe ich den grössten Teil der Dialoge einfach so geschrieben, wie ich rede. Teenager denken nicht so sehr anders als ihre Eltern – ihre Sprache unterscheidet sich höchstens durch einzelne Begriffe.

«Fucking Åmål» wurde vom Weltvertrieb zusammen mit dem dritten «Dogma»-Film «Mifune» verkauft, und im Zuge des «Dogma»-Wirbels wurde auch versucht, einen Bogen von ihrer Arbeit zu der ihrer dänischen Kollegen zu schlagen. Das verstehe ich zwar, thematisch gesehen gibt es ja Gemeinsamkeiten, zumindest im Hinblick auf die Alltäglichkeit der Geschichten. Aber «Fucking Åmål» ist ein klassisch produzierter Spielfilm, als wir drehten, war noch keiner der Dogma-

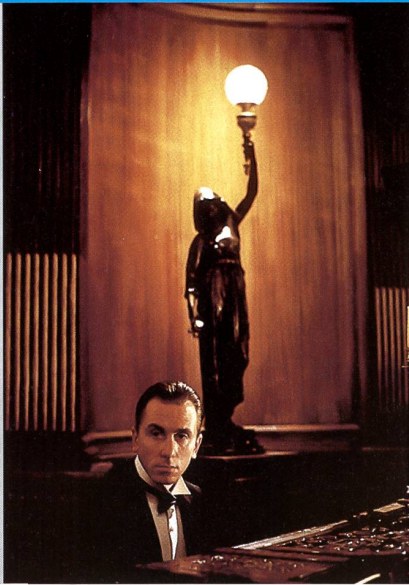


Filme herausgekommen. Das «Dogma»-Manifest an sich halte ich im Übrigen für ziemlich blöd, während ich von den Filmen selber sehr angetan bin.

Sowohl Titel wie auch Thema ihres Films sind weltweit ja nicht so leicht zu vermarkten. Dank dem «Paket» mit «Mifune» ging das wohl etwas leichter? Nach dem Riesenerfolg, den unser Film in den skandinavischen Ländern hatte, könnte man auch sagen, dass wir geholfen haben, «Mifune» zu verkaufen. Aber es stimmt schon: Den Titel haben wir mit «Show Me Love» ergänzt, um Missverständnissen vorzubeugen. Zudem ist das ein Film für Teenager, und Teenager halten meistens nicht so viel von Untertiteln, die bevorzugen einfach Englisch.

Wie frei ist die schwedische Gesellschaft wirklich? Könnten zwei Mädchen wie ihre Heldinnen nach ihrem «coming out» in einer Kleinstadt wie Åmål bleiben? Wahrscheinlich nicht. In Stockholm wäre das kein Problem. Aber die Leute haben den Film überall so gut aufgenommen, vielleicht wäre es nun sogar in Åmål selber möglich.

Dieser enorme Erfolg Ihres Films in Skandinavien, quer durch alle Altersklassen, hat Sie wohl auch selber überrascht? Natürlich, damit hatten wir nicht gerechnet. Aber es ist toll. Als wir in Åmål drehten und das absurde Gerücht herumging, es werde ein «Film über Lesbierinnen» gedreht, wurden die Stadtväter sehr misstrauisch. Heute sind sie uns dankbar, die halbe Welt pilgert jetzt nach Åmål, plötzlich haben sie Touristen. Und ein Schild am Ortseingang: «Welcome to Fucking Åmål». ■



Tim Roth

Novecento

The Legend of the Pianist on the Ocean

Regie: Giuseppe Tornatore
Italien 1998

Eine nostalgische Beschwörung der Luxusdampfer-Romantik und eine Liebeserklärung an den Jazz und die Tanzmusik, die dem Zauber von Alessandro Bariccos gleichnamiger Buchvorlage allerdings nur zum Teil gerecht wird.

Gerhart Waeger

Aus dem Steinbruch der alten Legenden haben sich – in der Literatur und im Film – unzählige Werke der Sciencefiction und der Fantasy das Material für die Kreation neuer Mythen geholt. Der italienische Schriftsteller Alessandro Baricco ist einen andern Weg gegangen: Er hat mit den Mitteln der Fantasie und stilistischer Brillanz eine neue Legende erfunden, die «Legende vom Ozeanpianisten» – einem hoch begabten Musiker, der sein ganzes Leben auf dem Schiff verbringt, auf dem er am ersten Tag dieses Jahrhunderts als Findelkind in einer Pappschachtel entdeckt wurde, weshalb man ihm den Namen «Novecento» (1900) gab. Endgültig zur «Legende» macht Baricco seinen Helden, indem er ihn ein Klavier-Duell gegen den (in Wirklichkeit) legendären Jazzpianisten Jelly Roll Morton gewinnen lässt. Baricco situiert seinen mit szenischen Angaben durchsetzten (dieses Frühjahr bei Piper auch in deutscher Übersetzung erschienenen) Kurzroman, den er 1994 für einen befreundeten Schauspieler und einen

Theaterregisseur schrieb, «irgendwo zwischen einer Inszenierung und einer laut vorzulesenden Erzählung». Als effektvoller Theatermonolog erlebte «Novecento» über 160 ausverkaufte Aufführungen auf einer Mailänder Bühne.

Als Giuseppe Tornatore («Nuovo Cinema Paradiso», «Stanno tutti bene», «L'uomo delle stelle») auf den keine 100 Seiten starken Text stiess, zeigte er sich von Anfang an begeistert. «Die Hauptfigur lebt in unserer Welt und wirkt auf gewisse Art dennoch wie ein Ausserirdischer», begründet er sein Interesse. Wie bei den meisten seiner Filme schrieb er das Drehbuch selbst. Dabei galt es, Andeutungen des Buches in feste Bilder zu fassen, die monologisierende Erzählung in Dialoge umzusetzen und Bariccos leicht hingeworfenen Skizzen klare Strukturen zu geben. Der wohl wichtigste Anteil an der Realisierung dieses Projekts kam der Musik zu. Wie in allen seinen Filmen seit «Nuovo Cinema Paradiso» (1988) stand Tornatore dabei Ennio Morricone zur Seite. Er schrieb für «Novecento» eine Musik, die jener Aura des Geheimnisvollen, die der literarischen Vorlage eigen ist, auch äusseren, ja weltlichen Glanz verleiht. Tornatores sonst eher stiller Film verdankt Morricones Kompositionen und Arrangements jene schwingvolle Dynamik, die Baricco seinem Text mit rein literarischen Mitteln zu geben verstand. Der Filmautor seinerseits liess sich vom Drive der jazzartigen Rhythmen zu behutsamen Akzentverschiebungen gegenüber der Vorlage inspirieren, die «Novecento» auch als Film eine dramaturgische Eigenständigkeit verleihen. Von die-

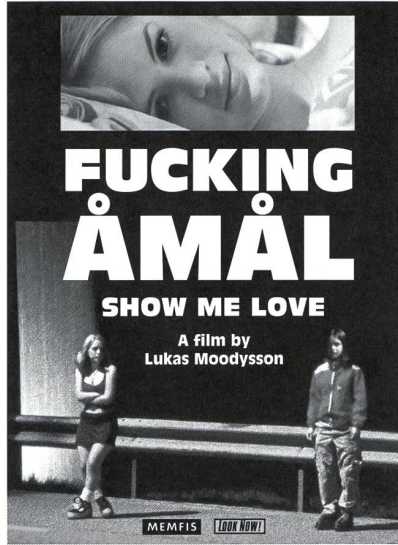
ser Eigenständigkeit profitiert nicht zuletzt der Interpret der Titelrolle, Tim Roth, der die Figur des Novecento mit Sensibilität und verhaltener Melancholie zu spielen weiss.

Gerade dort, wo Morricones Musik zum integralen Teil der Handlung wird, werden allerdings auch die Grenzen sichtbar, beziehungsweise hörbar, wo literarische Fiktion die Nagelprobe der nachprüfbaren Bilder und Töne nicht bestehen kann. Dies zeigt sich besonders deutlich in der eingangs erwähnten Szene des Piano-Duells zwischen Novecento und dem im Film von Clarence Williams III mit liebenswürdiger Ironie gespielten Jelly Roll Morton. In dessen Klavierspiel, heisst es im Buch, seien alle Bordelle Amerikas («die Luxusbordelle wohl gemeint») enthalten gewesen, während Novecentos Musik geklungen habe «wie zehn Jazzstücke auf einmal». Im Film wird der Gegensatz der beiden Klaviervorträge zum reinen Wettlauf der Virtuosen. Und einen solchen hätte in Wirklichkeit zweifellos Jelly Roll Morton gewonnen, nicht Novecento, von dessen Improvisationen es in der Vorlage heisst, sie hätten Töne enthalten, «die aus einer anderen Welt herrührten». Tornatore überspielt solche Unzulänglichkeiten geschickt mit fantasievollen Überblendungen und einem souveränen System von Rückblenden und Vorwegnahmen. Der Vergleich mit seiner literarischen Vorlage sagt in der Regel wenig über die Qualitäten eines Filmes aus. In diesem Fall zeigt er jedoch, weshalb Tornatore in «Novecento» die berückende Intensität seines «Cinema Paradiso» nicht erreichen konnte. ■

Der Vergleich mit seiner literarischen Vorlage sagt in der Regel wenig über die Qualitäten eines Filmes aus.

**Der grösste Kinoerfolg in Skandinavien seit vielen Jahren. Der Film begeistert Publikum und Presse gleichermaßen!
Schwedische OSCAR-Nomination.**

«Fucking great!» *Expressen*



«Richtig was fürs Herz! Die zarte Annäherung zwischen den beiden Mädchen ist so feinfühlig und authentisch gestaltet, dass man glaubt, in einem Heimkinofilm über seine eigene Pubertät zu sitzen.» *TaZ Berlin*

«Ohne Sensationslust. Ohne Lüsterheiten. Ein kleiner, grosser Film.» *Extra*

«DIE ZEIT MIT KATHRIN zeichnet auf ebenso faszinierende wie 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.» FILM

«Am Ende des Films möchte man sich am liebsten zur Schauspielschule anmelden, zu diesem verrückten, brotlosen Gewerbe, weil man beglückend miterfahren hat, dass es sich lohnt, auf das eigene, ganz Persönliche zu setzen.» Tages-Anzeiger

JETZT IM KINO



artist & promoter academy

- **Management, Marketing und Medien für Kulturschaffende in Basel, Bern, Zürich – Neues Kursprogramm 99/00**

www.kulturprozent.ch/academy
academy@freesurf.ch

Artist & Promoter Academy
Administration, Postfach, 8026 Zürich
Tel. 01 241 25 18 (Di und Fr von 14-18 h)
Fax 01 241 25 16

Veranstalter: **MIGROS**
Kulturprozent

Ich bestelle das Kursprogramm «Artist & Promoter Academy» FI

Name

Vorname

Adresse

PLZ/Ort

Alter

E-mail
