

Zeitschrift: Film : die Schweizer Kinozeitschrift
Herausgeber: Stiftung Ciné-Communication
Band: 52 (2000)
Heft: 1

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

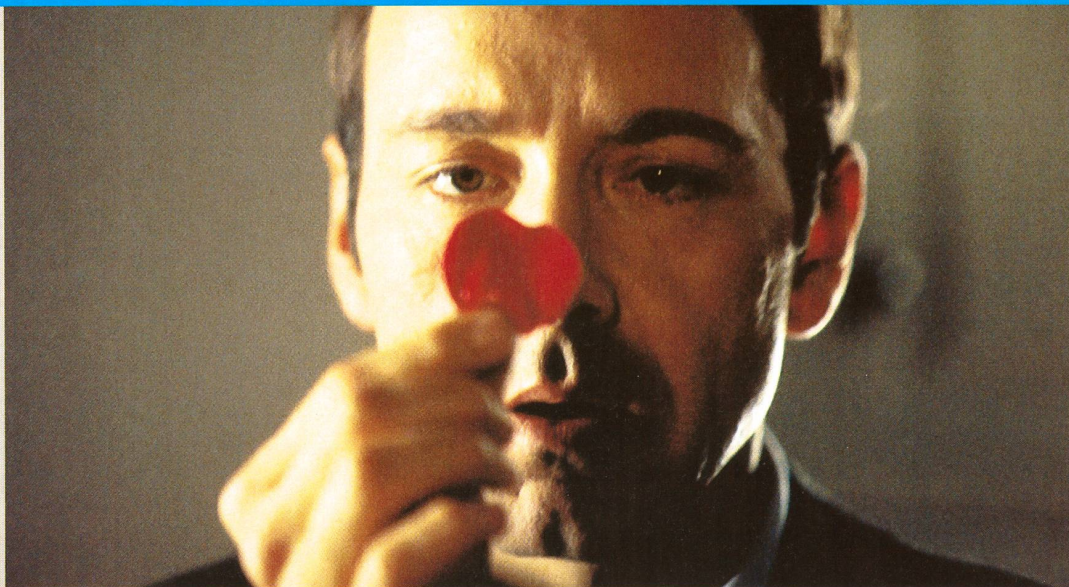
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées 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>



American Beauty

Regie: Sam Mendes
USA 1999

«American Beauty» ist der brillanteste Film aus den USA seit langem. Was «Fight Club» wollte, wird dieser Film spielend erreichen: Unsterblichkeit.

Dominik Slappnig

«Erinnerst du dich an das Poster mit der Aufschrift: «Heute ist der erste Tag vom Rest deines Lebens?» Nun, dieser Anspruch gilt für jeden Tag, ausser dem Tag, an dem du stirbst.»

Der Film beginnt mit der Flugaufnahme einer endlosen Vorortsiedlung irgendwo im Südwesten der USA. Aus dem Jenseits meldet sich die Stimme von Lester Burnham (Kevin Spacey): «In weniger als einem Jahr bin ich tot. Genauer gesagt: Ich bin schon tot.» Dann führt uns Lester seinen tristen Alltag vor. Wie er am Morgen unter der Dusche steht und onaniert. «Schaut mich an, wixend unter der Dusche! Das ist bereits der Höhepunkt meines Tages.» Unterdessen schneidet seine Frau Carolyn (Annette Bening) frische Rosen im Garten. Sie ist Grundstücksmaklerin, arbeitet hart an ihrer Karriere und behandelt Lester wie einen insolventen Kunden. Ihre gemeinsame Tochter Jane (Thora Birch) geht aufs College. Sie fühlt sich von den Eltern nicht verstanden. Noch einmal Lester: «Beide, meine Frau und meine Tochter, denken, dass ich ein Verlierer bin. Sie haben Recht. Irgendwas muss ich verloren haben.»

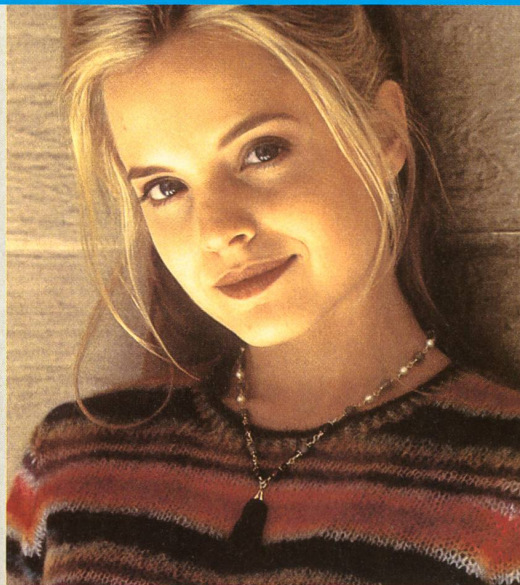
Tatsächlich droht ihm nächstens der Verlust seines Jobs. Lester arbeitet seit 15 Jahren ohne Ambitionen in derselben PR-Agentur. Und vielleicht hängt alles auch damit zusammen: Lester ist der Mann, der den *american dream* ausgeträumt hat. Er ist der Schlaffi mit Hängeschultern und Bäuchlein, der sich seinem Schicksal ergeben hat. Sein trauriges Dasein hat erst ein Ende, als er eines Tages an einer Schulveranstaltung Angela (Mena Suvari), die Freundin seiner Tochter, trifft. Er verliebt sich hoffnungslos in die blonde College-Schönheit und beginnt mit offenen Augen zu träumen. Er sieht, wie Angela vor ihm tanzt. Wie sie ihm zulächelt, ihre Bluse öffnet und rote Rosenblätter zwischen ihren Brüsten hervorquellen. Plötzlich lebt Lester auf. Und Lester ist Kevin Spacey. Es ist faszinierend, ihm in «American Beauty» zuzuschauen. Wie er seinen Körper einsetzt, wie er seine Mimik beherrscht, wie er seine Stimme verändert. Bisher gab es nur einen Schauspieler, der Verführer und Bösewicht ähnlich gerissen hinkriegte: Jack Nicholson. Wie Lester mit seinem trockenen «Don't interrupt me, honey!» Carolyn bei Tisch anlächelt, kann durchaus neben Nicholson «Here's Johnny!» aus «The Shining» (1980) bestehen. Kein Zweifel: Mit «American Beauty» steht Spacey auf dem Gipfel der Schauspielkunst (mehr Spacey im Interview auf Seite 8).

Doch mit «American Beauty» leuchtet noch ein weiterer Stern. Der Film ist das Erstlingswerk des 34-jährigen Briten Sam Mendes. Mendes gilt als grosses Theater-talent und inszenierte bereits 1990 an der Royal Shakespeare Company. Bis «American Beauty» arbeitete er ausschliesslich für die Bühne. Eines seiner mehrfach ausgezeichneten Stücke war «The Blue Room» mit Nicole Kidman in der Hauptrolle. Ich

treffe Mendes vor der Premiere des Films in Toronto. Auf die Frage, ob er denn nicht schon früher daran gedacht habe, bei einem Film Regie zu führen, antwortet Mendes: «Da ich vom Theater komme, sind mir fast nur Kostümfilm angeboten worden. Ich wollte aber unbedingt einen Gegenwartsstoff machen, eine Geschichte, die mich auch heute persönlich berührt. Gerade wenn man so oft Shakespeare und Tennessee Williams inszeniert hat, will man für seinen ersten Film etwas von dieser Qualität haben. Sonst lässt man es lieber bleiben.»

Tatsächlich ist ihm mit «American Beauty» ein rares Meisterwerk gelungen. Denn wenn auch bereits das Drehbuch von Alan Ball, so Mendes, das Zeug dazu hatte, war es für ihn als Neuling nicht einfach, seine Vision umzusetzen. So hat er beispielsweise, um zu verhindern, dass ihm der Film entgleitet, das ganze Drehbuch zum Voraus als Storyboard selber gezeichnet und erst dann einen Kameramann ausgewählt: den Routinier Conrad L. Hall, der bereits mit «Butch Cassidy and the Sundance Kid» 1969 einen Oscar holte.

Der fertige Film besticht auf verschiedenen Ebenen. Einerseits ist «American Beauty» wie ein Thriller angelegt. Lester macht von Anfang an klar, dass er am Schluss des Films tot sein wird. Sofort stellt sich aber die Frage, wer Lester umbringen will und warum? Äussert zu Beginn des Films nur Tochter Jane ein mögliches Motiv, wird der Kreis der Kandidaten bald einmal grösser. Andererseits entfaltet der Film drei unterschiedlich intensive Liebesgeschichten: die bereits erwähnte zwischen Lester und Angela, die zwischen Lesters Frau Carolyn und einem erfolgreichen Berufskollegen und die zwischen Jane und dem Nachbarsjungen Ricky (Wes Bentley). Schliesslich ist «American Beauty» eine ko-



Kevin Spacey
Annette Bening
Mena Suvari

mödiantische Satire auf die amerikanische Gesellschaft und ihre Werte. Ein Film, der aufzeigt, dass etwas falsch gelaufen ist mit dem amerikanischen Traum und dass eine grosse Leere stattdessen den Platz eingenommen hat. Die Musiker von Red Hot Chili Peppers haben diesem Gefühl auf ihrer neusten CD einen Namen gegeben: Californication. Und obwohl beide, Film und CD, keine weiteren Berührungspunkte haben, ist es kein Zufall, dass sie fast zur gleichen Zeit auf den Markt gekommen sind. Das Gefühl liegt in der Luft.

«American Beauty» ist in einigen Momenten überbordend komisch, in anderen tief berührend. Beispielsweise in der Szene, in der Ricky, der Videofilmer, Jane seine schönste Aufnahme zeigt. Die beiden sitzen in seinem Zimmer. Auf dem Bildschirm erscheint ein milchig weisser Plastiksack, der sich im Wind vor einer rotbraunen Backsteinwand hin- und herbewegt. Am Boden liegt Laub, das vom Wind sanft gestreichelt wird. Ricky erzählt, dass er den Plastiksack während 15 Minuten gefilmt habe. «Die Luft war klar wie an einem kalten Wintertag, kurz vor dem ersten Schneefall. Plötzlich realisierte ich, dass hinter den einfachsten Dingen mehr steckt, als ich es bisher für möglich gehalten hatte. Ich hatte auf einmal keine Furcht mehr. Es war so viel Schönheit in dieser Erkenntnis, dass ich es kaum ertragen konnte.» Im Gespräch erzählt Mendes, dass er die Einstellung mit dem Plastiksack selber gefilmt habe. «Ich brauchte vier Anläufe, bis ich es so hinkriegte, wie ich mir das vorgestellt hatte.» Als ich ihn frage, wie er es gemacht habe, sagt er: «Das werde ich nicht verraten, sonst verliert die Szene ihre Magie. Aber es ist ein richtiger Plastiksack, also keine Computertricks.»

Am Schluss der Videoaufnahme nimmt Jane Rickys Hand und küsst ihn. Mendes dazu: «Ich habe erst im Schneiderraum realisiert, wie man die beiden im Verlauf des Films immer mehr lieb gewinnt. Und wie viel Schönheit aus dieser kleinen Beziehung erwächst. Jane und Ricky werden zum Zentrum des Films. Für mich ein Moment von grosser Intensität, der weit über den Film hinausgeht, ist, wenn sie seine Hand nimmt. Es kann so banal und sentimental wirken, aber hier ist es sehr berührend.»

Damit ist der Film bei seinem Thema angelangt: der Schönheit. Die aber sieht ganz anders aus als gemeinhin erwartet. Sie kommt nicht aus einem Versandkatalog, aus der Werbung oder der Bluse eines Schulmädchens. Die wahre Schönheit kommt von innen, sagt Mendes' Film. Was David Finchers «Fight Club» (FILM 11/99) nur andeutet, löst Mendes' «American Beauty» spielend ein. Nicht Konsum und Design machen glücklich, sondern es ist die innere Freiheit, die den Weg zum Glück öffnet. Und während der Film physisch mit dem Tod, der Nacht und dem Regen in völliger Dunkelheit endet, bewegt er sich spirituell ins helle Licht. Lester weiss, dass es besser war, zu sterben, dafür aber das Leben für einen kurzen Moment gekostet zu haben, als in Dunkelheit weiterzumachen bis in alle Ewigkeit.

So ist «American Beauty» ein Weckruf für all jene, die ihr Leben doch noch in den Griff bekommen wollen. Aber im Gegensatz zu «Fight Club», der einem die Offenbarung mit Fäusten einprägen will, schafft es «American Beauty» in aller Stille. Mit kleinen Szenen, die brillant erzählt sind, Schicht um Schicht die Psyche der einzelnen Charaktere freilegen, begreift man, was

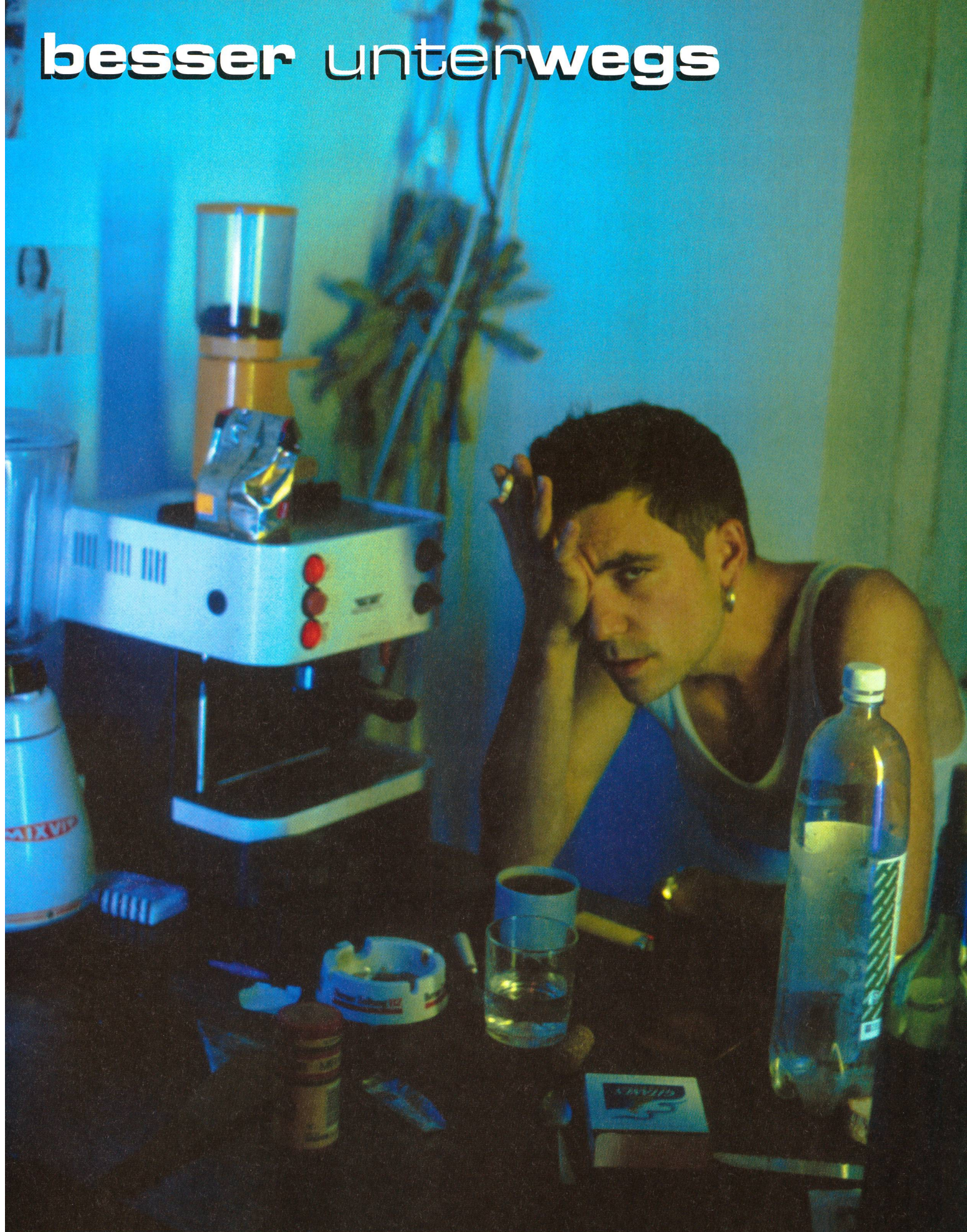
im Innern der Figuren vor sich geht und sieht, was sie daraus machen. Da sind keine Allüren im Vordergrund, sondern bloss Demut des Regisseurs vor dem Thema.

Nur eine Szene noch. Lester und Carolyn gehen an eine Cocktailparty. Während Carolyn mit ihrem späteren Liebhaber anbändelt, geht Lester nach draussen und raucht mit Ricky einen Joint. Dabei sprechen sie über den Film «Re-Animator» (1985) von Stuart Gordon. Der Film handelt von einem Medizinstudenten, der ein Mittel erfunden hat, mit dem er Tote wieder zum Leben erwecken kann. Natürlich ist dieses Zitat eine Metapher für Lesters Situation und erinnert ihn daran, wie es war vor zwanzig Jahren, als das Leben noch vor ihm lag. Und natürlich wird er hier durch Rickys Joint vor den Augen des Zuschauers wachgerüttelt, «reanimiert». Aber die Szene funktioniert auch auf der banal visuellen Ebene. Beide, Lester und Ricky, lachen vergnügt, bis plötzlich Carolyn auftaucht. Lester versteckt den Joint hinter dem Rücken. Er versucht, beim Sprechen den Rauch, den er noch in der Lunge hat und der ihn verraten könnte, zurückzuhalten. Doch es gelingt nicht, Lester kann sich nicht mehr beherrschen und prustet los wie ein Kind, das beim verbotenen Naschen von Süssigkeiten erwischt wurde. Lester ist soeben aus einem 20-jährigen Koma erwacht.

Mit diesen vielschichtigen Szenen hält Mendes bis zum Schluss durch. Nichts an seinem Werk ist überflüssig, und die Klimax ist ebenso brillant inszeniert wie der ganze Rest. Nur so viel: Am Schluss fliegt noch einmal Rickys Plastiksack, und die Beatles singen aus ihrem berühmten Abbey-Road-Album von 1969: «Because the wind is high it blows my mind». ■

Etwas ist falsch gelaufen mit dem amerikanischen Traum

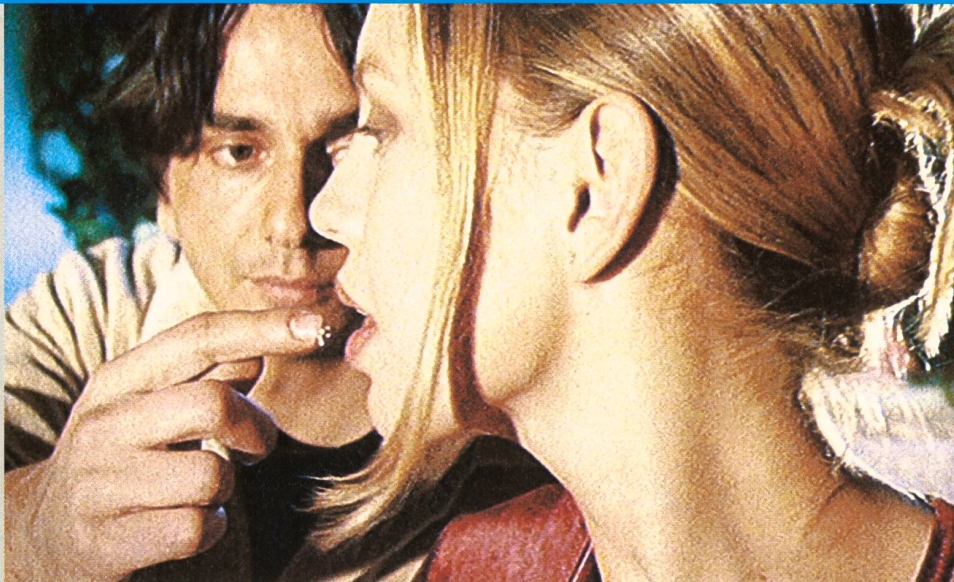
besser unterwegs



montag, 7.20 a.m.

in jedem heft alle partys auf einen blick!
gratis probenummer: 01 287 90 40

forecast.
the magazine for urban people



«Raclette Curry»
von Kamal Musale

ID Swiss

Regie: Kamal Musale, Wageh George, Christian Davi, Fulvio Bernasconi, Nadia Fares, Stina Werenfels, Thomas Thümena
Schweiz 1999

Sieben Filme von sieben Vertreterinnen einer jüngeren Filmemachergeneration, die gleichsam zwischen den Stühlen sitzt und Probleme und Chancen einer multikulturellen Schweiz verkörpert. Ein höchst anregendes, ironisch grundiertes Gemeinschaftswerk.

Franz Ulrich

Die «Überfremdung» ist in der Schweiz seit Jahrzehnten ein heftig umstrittenen innenpolitisches Thema mit gesellschaftlichem Zündstoff. Die einen befürchten, die Identität des Landes werde durch wachsende fremde Einflüsse zerstört und suchen das Heil in arroganter Abkapselung gegen ausen, die anderen wünschen sich eine welt-offene, multikulturelle Schweiz. Mitten in diesem Spannungsfeld angesiedelt ist der aus sieben Episoden bestehende Kompilationsfilm «ID Swiss». «ID» steht sowohl für *idea* als auch für *identity*.

Entstanden ist «ID Swiss» aus einem Filmwettbewerb, den die SRG anfangs 1998 zur Lancierung ihres neuen Logos «SSR SRG Idée Suisse» ausgeschrieben hatte. Von den insgesamt zur Verfügung stehenden 1,1 Millionen Franken gingen 760'000 an das Projekt «ID Swiss» der Produktionsfirma Dschoint Ventschr, die zwei Frauen und vier Männern – alle zwischen dreissig und vierzig – ermöglichten, sich in Kurzfilmen sehr persönlich und

subjektiv Fragen über ihre Identität und ihr Verhältnis zur Schweiz zu stellen. Idee und Konzeption stammen von Samir und Werner Schweizer, welche die einzelnen Beiträge am Ende zusammengeführt, geschnitten und in eine gemeinsame Form gebracht haben.

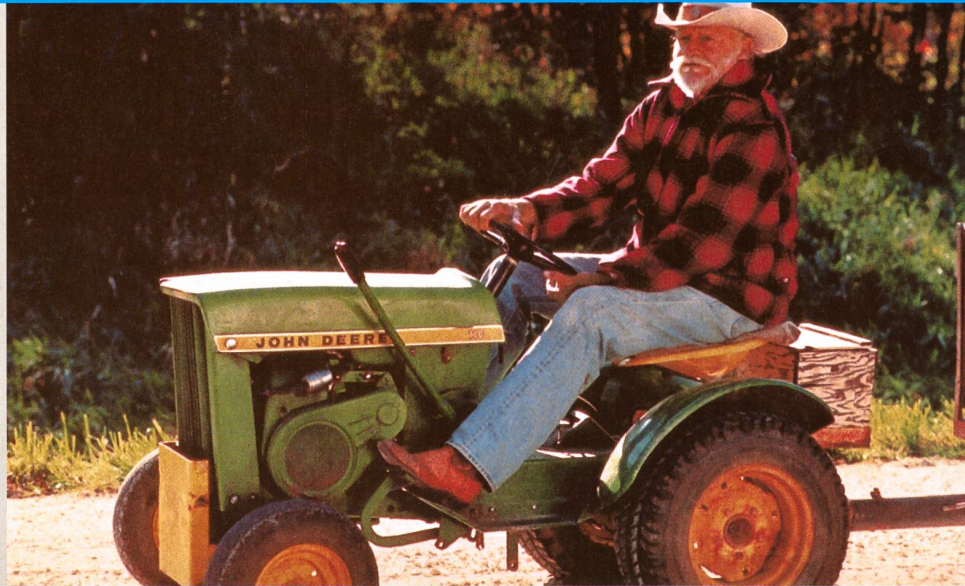
Betrachtet man die einzelnen Beiträge der Reihe nach als kulinarisches Menü, dann ist «Raclette Curry» von Kamal Musale die Vorspeise, die ihre Aufgabe als *appetizer* bravourös erfüllt. Musale, dessen Vater vor über 50 Jahren zum Studium in die Schweiz kam und sich in eine Waadtländerin verliebte, hat eine hübsche Schweizerin zum Essen eingeladen und sucht sie mit einem Curry-Raclette zu beeindrucken. Das gemeinsame Kochen entfaltet sich immer mehr zu einer sinnlich-erotischen Inszenierung, in der die exotischen Ingredienzien in der Pfanne mit den Reizen der jungen Frau – ihrer Haut, ihrem Hals, ihrem Gesicht – zu korrespondieren beginnen: Es kommt nicht nur zur Verschmelzung zweier Esskulturen, sondern auch zur Begegnung zweier Menschen unterschiedlicher Kultur. Und dem Zuschauer läuft in jeder Beziehung das Wasser im Mund zusammen und er hofft, das Curry-Raclette mache allen Fastfood-Ketten den Garaus...

Die folgenden Gänge des Menüs sind zwar nicht gleichermaßen verführerisch, sinken aber auch nie auf das Niveau biederer Hausmannskost ab. In «Was wann wie wohin gehört» sucht Wageh George, der in Kairo aufgewachsen ist, eine Schweizerin geheiratet hat und bald den roten Pass be-

kommt, was einen «echten» Schweizer ausmache. Er befragt Familie und Freunde in Kairo, einen Kellner im dortigen Schweizer Klub und seinen Hauswart im Zürcher Wohnblock. Es kommen Widersprüche, Klischees und Vorurteile zusammen, die das ganze Unternehmen ad absurdum führen.

Christian Davi zeigt in «Home Alone», dass es einen Graben nicht nur zwischen den Kulturen, sondern auch zwischen den Generationen gibt. Er befragt Bewohnerinnen und Personal eines Zürcher Altersheims nach ihrem Befinden. Einige der alten Menschen sind unzufrieden, fühlen sich von der Gesellschaft isoliert. Kein Wunder, dass die meist ausländischen Angestellten trotz schweizerischem Wohlstand ihren Lebensabend lieber in Spanien oder in der Türkei verbringen möchten. In «Hopp Schwyz» bringt Fulvio Bernasconi, im Tessin geborener und eingebürgerter Sohn italienischer Emigranten, die Zwiagespaltenheit seiner Identität auf den fussballerischen Punkt: Bei Spielen zwischen Italien und der Schweiz weiss er nicht, für wen er mitfiebert – ein kleines Kabinettstück hintergründiger Ironie. Nadia Fares ist die Tochter eines Ägypters und einer Bernerin. Seit ihr Vater ausgewiesen wurde und in Kairo wieder heiratete, hat sie einen Fuss im Emmental, den andern am Nil. «Mixed UP» besteht aus filmischen Tagebuchfragmenten; sie sind Zeugnisse einer doppelten kulturellen Zugehörigkeit und des Versuchs, eine Brücke zu schlagen zwischen Abend- und Morgenland. ►

In unterschiedlichen spielerischen Formen und in einem halben Dutzend Sprachen gibt «ID Swiss» einen Überblick über Probleme und Chancen der Integration



► Nicht als schwer im Magen liegende Süss- oder Mehlspeise, sondern als luftiges und dennoch gehaltvolles Dessert erweist sich «*Making of a Jew*» von Stina Werenfels. Die gebürtige Basler Protestantin und Vierteljüdin macht sich auf die ironisch-ernsthafte Suche nach den Kriterien des Jüdisch-Seins, um sich schliesslich von einem Rabbi sagen zu lassen, ihre Suche nach persönlicher Identität sei überflüssig, sie müsse lernen, mit einem «jein» zu leben, was in der heutigen Zeit jedoch durchaus lustvoll sein könne. Im Vergleich zu den übrigen Beiträgen ist der abschliessende «*Train Fantôme*» zwar nicht gerade kalter Kaffee, aber doch ein eher dubioses Gebräu aus Klischees, welche die Rekruten zur Problematik des Röschtigrabens und zur Frage, ob es nächstens in der Schweiz zu einem Bürgerkrieg (!) komme, zum Besten geben.

In unterschiedlichen spielerischen Formen und in einem halben Dutzend Sprachen gibt «*ID Swiss*» einen Überblick über Probleme und Chancen der Integration. Dank viel Selbstironie ist ein unterhaltsamer, sinnlicher und dennoch keineswegs oberflächlicher Anschauungsunterricht entstanden. «Die ausländische Bevölkerungsgruppe mit einzubeziehen in der Weiterentwicklung der schweizerischen multikulturellen Gesellschaft, wird die grosse Herausforderung des 21. Jahrhunderts sein», meinte einst Friedrich Dürrenmatt. «*ID Swiss*» lässt erahnen, wie lustvoll, komisch und menschlich wie kulturell bereichernd – trotz aller unbestreitbaren Probleme – diese Herausforderung bewältigt werden könnte. ■

The Straight Story

Regie: David Lynch
Frankreich/USA 1999

Die «Helden» des Lynch'schen Universums hatten den dunklen Seiten des Lebens bisher nichts oder zumindest sehr wenig entgegenzusetzen. Die Hauptfigur seines neuen Films ist da ganz anders. «The Straight Story» ist eine wunderbare Überraschung.

Judith Waldner

Ein von Sternen übersäter Himmel. Eine weite, in gelbes Licht getauchte Spätsommerlandschaft. Der auf einer wahren Geschichte basierende Film «*The Straight Story*» beginnt mit Bildern, die man am Anfang eines Werks von David Lynch nicht unbedingt erwartet, beginnt ganz anders als beispielsweise «*Wild at Heart*» (1990): Dort zischte und krachte es, ein Streichholz ging in Grossaufnahme in Flammen auf.

Der erste Eindruck bestätigt sich in dem, was folgt. Anders als in früheren Filmen von David Lynch geht es diesmal nicht um bizarre Obsessionen, dunkle Mächte oder Auseinandersetzungen mit dem Bösen – obwohl es kurz nach dem Vorspann noch so scheint: Eine dicke Frau erhebt sich umständlich von ihrem Liegestuhl, geht weg. Die Grasfläche zwischen zwei Häusern ist jetzt leer, die Kamera fährt langsam auf das eine Haus zu. Etwas Ungutes scheint in der Luft zu liegen, wobei dieses Gefühl – wie oft bei Lynch, man erinnere sich an seinen letzten Film «*Lost Highway*» (1996) – nicht zuletzt durch den

Ton vermittelt wird: Plötzlich ist nur noch der durch die Bäume rauschende Wind zu hören, immer lauter und unheimlicher.

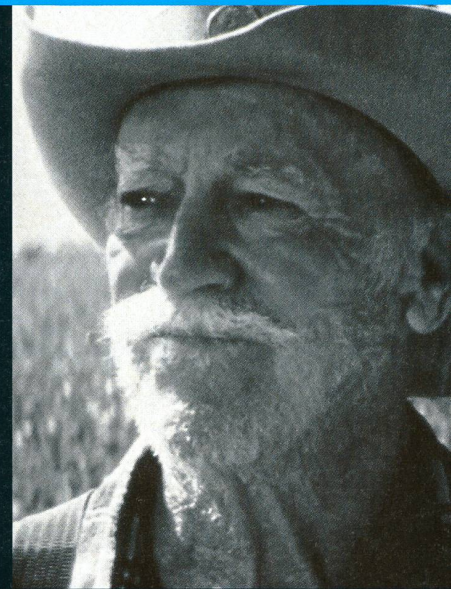
Unheil ankündende Szenen wie diese gibt es in «*The Straight Story*» nur vereinzelt. Und die Hauptfigur Alvin Straight (Richard Farnsworth) hebt sich klar von früheren Figuren des Lynch'schen Universums ab, die unfertig und gespalten wirkten, den dunklen Seiten des Lebens nichts oder zumindest sehr wenig entgegenzusetzen hatten. Straight ist demgegenüber eine in sich ruhende Persönlichkeit, ein im wahrsten Sinne des Wortes weiser Mann, der mit sich mehrheitlich im Reinen ist. Einer, der die Unbill des Lebens nicht an sich hat abprallen lassen, dadurch stark geworden ist – und gleichwohl Schwächen hat.

Straight ist 73 und lebt mit seiner erwachsenen Tochter Rose (Sissy Spacek) in einem kleinen Haus im amerikanischen Staat Iowa. Eines Abends erreicht ihn die Nachricht, dass sein Bruder Lyle, mit dem er seit einem Streit vor Jahren nicht mehr gesprochen hat, einen Schlaganfall erlitten habe. Bald reift in ihm der Plan, Lyle zu besuchen, sich mit ihm zu versöhnen. Nur, wie soll er nach Wisconsin kommen? Er hat weder viel Geld noch einen Führerschein, bis zu seinem Bruder sind es mehrere hundert Meilen und Straight will allein reisen. Schliesslich macht er sich mit einem langsam tuckernden Rasenmäher auf den Weg, ist mehrere Wochen durch die Provinz unterwegs, lebt im Rhythmus der Natur, trifft die verschiedensten Menschen.

Lynch hat in seinen Filmen immer wieder mit Stilisierungen gearbeitet, mit fantastischen, märchenhaften Elementen. Der Umstand, dass Straight unterwegs ausschliesslich wohlwollenden und liebevollen Menschen begegnet, mag ebenfalls stilisiert erscheinen, seine Reise vielleicht so-

«David Lynch ist ein absoluter Gentleman»

Richard Farnsworth, Hauptdarsteller in «The Straight Story», hat mit Legenden wie John Ford oder Stanley Kubrick gearbeitet. FILM hat den so charismatischen wie witzigen Schauspieler getroffen.



gar als Traum eines alten, gesundheitlich angeschlagenen Mannes. Allerdings hat Lynch in verschiedenen Interviews betont, tatsächlich habe kein Mensch dem wirklichen Alvin Straight in irgendeiner Art böse gewollt. Und wenn er so war, wie jetzt im Film dargestellt – nämlich von Urvertrauen durchdrungen –, gibt es keinerlei Grund, Lynchs Worten nicht zu glauben.

In «The Straight Story» geschieht – wie erwähnt –, anders als in früheren Filmen von Lynch, nichts Furchterregendes. Die Risse in der Seele des Alvin Straight werden nicht durch äusserliche Schrecknisse gespiegelt. Und der Film breitet sie auch nicht wortreich aus, lässt seine Hauptfigur vielmehr da etwas erzählen, dort etwas andeuten. Einen Zugang zu deren Innenwelten öffnet dabei auch die Musik von Angelo Badalamenti (vgl. S. 45).

Einmal mehr stellt Lynch die Fähigkeit, welche grosse Regisseure auszeichnet, unter Beweis: komplexe und aussagestarke Bilder zu kreieren. Als beispielsweise der Name Lyle erstmals fällt, erfährt man als Zuschauer noch nicht, um wen es sich hier handelt, sieht Straight aber erstarren, mit nach innen gekehrtem Blick dasitzen. Links hinter ihm zeichnet sich sein Schatten an die Wand – als wäre da eine andere Person, etwas von Straights Wesen Abgespaltenes und doch dazu Gehörendes. In Momenten wie diesem gelingt es Lynch, Szenen auf die Leinwand zu bringen, die viel mehr sind als simple Bebilderungen eines Dialogs.

«The Straight Story» ist die Geschichte von einem, der auszog, sich mit seiner Vergangenheit zu versöhnen. Gradlinig erzählt, wunderbar gespielt, formal gekonnt ist der neue Film von David Lynch nicht abgründig wie seine früheren Werke, tiefgründig hingegen schon. Und schlicht und einfach wunderschön. ■

Judith Waldner Wie kam es zur Zusammenarbeit mit David Lynch? Lynch hat sich bei meiner Agentin gemeldet. Ich traf mich mit ihm und sagte: «Schön, doch ich habe ein kleines Problem. Ich gehe zurzeit wegen eines Hüftproblems am Stock.» Lynch hat laut herausgelacht: «Kein Problem, der Mann im Film geht an zwei Stöcken!»

Wir werden auf «The Straight Story» zurückkommen, doch lassen Sie uns zunächst über Ihre bewegte Vergangenheit sprechen. Was hat Kino für Sie bedeutet, bevor Sie selber im Business waren? Ich war ein Fan, ging sonntags oft ins Kino. Meist liefen kleine Produktionen, Western etwa. Der Eintritt war zehn Cents, eine Tüte Popcorn fünf und eine Coca-Cola ebenfalls. Da hatte man für 20 Cents ein wirklich tolles Programm.

1937 haben Sie bei Archie Mayos «The Adventures of Marco Polo», einem Film mit Gary Cooper, als Stuntman mitgewirkt. Genau. Ich war 17, zog Pferde auf, war Cowboy, tat dies und das. Dann las ich in einer kleinen kalifornischen Zeitung: «Wenn Sie reiten können, haben wir Arbeit für Sie. Sie spielen einen Mongolen.» Dann stand da noch die Höhe der Bezahlung: 7.50 Dollars pro Tag. Ich dachte: Meine Güte, das ist einiges. Ich ging hin und erhielt den Job. So hat alles begonnen. Ein Jahr später arbeitete ich für «A Day at the Races» mit den Marx Brothers, wieder als Stuntman. Ich und meine Kollegen haben 25 bis 50 Dollar pro Tag verdient. Das war damals ganz schön viel. Wir waren übergücklich, kauften uns Autos. Zu der Zeit kostete ein neuer Chevy 750 Dollars.

Danach haben Sie in zahlreichen Filmen als Stuntman mitgewirkt, etwa in Cecil B. DeMilles «The Ten Commandments» oder in Stanley Kubricks «Spartacus». Oh Gott! Kirk Douglas war Produzent von «Spartacus» und spielte auch die Hauptrolle. Etliche Muskelprotze bewarben sich als Gladiatoren. Douglas sah neben ihnen irgendwie mickrig aus, darum wollte er weniger kräftige Männer. Ich ging mich vorstellen, musste mein Hemd ausziehen. Douglas sagte: «Schlagen sie mich.» Na ja, ich tat, was er wünschte – und er ging sofort zu Boden. Ich dachte, das sei das Ende des Films und meiner Stunt-Karriere. Doch – oh Wunder – ich wurde engagiert. Sie hätten meine mageren nackten Beine sehen sollen! Zuerst führte Anthony Mann Regie, doch er wurde nach wenigen Tagen abgesetzt. Nach einiger Zeit ist dann ein Typ aufgetaucht, der aussah wie ein Tramp, der sich aufs Studiogelände verirrt hat. Als wir ihn so gesehen haben, wären wir nie auf die Idee gekommen, dass es sich bei dem Mann um Kubrick handelte, welcher Mann als Regisseur ablöste.

Irgendwann kam dann Ihre erste grosse Sprechrolle, für welche Sie gleich eine Oscarnomination erhielten. Ich war 40 Jahre im Business und habe nie versucht, eine Sprechrolle zu erhalten. Ich war zu ängstlich, hatte keine gute Stimme. So hatte ich vielleicht einmal «hanging is to good for him» oder einen ähnlichen verdammten Blödsinn zu sagen. 1977 schlug man mich dann für eine Hauptrolle in «Comes a Horseman» vor, unter anderem, weil ich Lasso werfen konnte. Der Regisseur Alan J. Pakula kam mit einer Seite Text zu mir. Ich sagte ihm, ►



Richard Farnsworth in
«The Straight Story»



► ich sei kein Schauspieler. Doch sowohl er wie meine Frau fanden, ich könne das. So sagte ich schliesslich zu, der Dreh begann und Pakula gab mir täglich mehr Seiten. Mein Dialog entpuppte sich als viel länger, als ich gedacht hatte. Zum Glück wusste ich das am Anfang nicht ...

Welche Rollen mögen Sie am liebsten?

Solche, die einfach zu lernen und nicht hektisch sind. Sie lachen, aber es stimmt wirklich – ich könnte nie einen Anwalt in einem dieser dialogreichen Gerichtsfilm spielen. Derzeit mache ich rund einen Film pro Jahr, das ist perfekt. Ansonsten lebe ich auf einer Ranch in New Mexiko.

Wie hat sich Hollywood in den letzten Jahrzehnten verändert?

In Gegensatz zu früher ist dort heute jeder jung. Als ich selbst noch jung war, waren die Regisseure und Produzenten mehrheitlich zwischen 45 und 50. Heute sind sie zwischen 25 und 30. Und noch etwas ist völlig anders geworden: Wir sassen manchmal tagelang mehr oder weniger herum, etwa als wir Howard Hawks' «Red River» realisierten. Wir hatten eine Szene mit Wolken am Himmel gedreht, doch am nächsten Tag waren keine Wolken mehr in Sicht. So haben wir drei Tage gewartet, die Leute von der Produktion rannten auf dem Set umher und fanden, wir sollten weitermachen, wenn nötig an einem anderen Ort. Hawks jedoch bestand darauf, auf die Wolken zu warten. Das war 1948, so etwas ist heute nicht mehr denkbar.

Howard Hawks, John Ford, Henry Hathaway, Cecil B. DeMille: Sie haben mit zahlreichen Regielegenden gedreht. Wie war die Arbeit mit David Lynch für Sie? Er ist ein absoluter Gentleman, ganz anders als Ford, DeMille oder Hathaway. Ich will damit nicht sagen, die drei seien keine guten Regisseure

gewesen, doch sie haben auf dem Set ständig geschrien. Lynch ist in der Hinsicht wie Howard Hawks: Nie habe ich erlebt, dass er die Stimme erhoben hätte.

Hatten Sie viel Freiheit für die Interpretation Ihrer Rolle?

Ja. Nachdem ich das Drehbuch gelesen hatte, wusste ich sehr viel über die Figur, die ich spielen sollte. Und wenn David Lynch ein *take* gefiel, blieb es dabei. Wir haben keine Szene mehr als dreimal gedreht. Das hat mir gefallen, denn wenn ein Regisseur eine Szene wiederholen lässt, wird sie ja oft nicht besser, sondern immer schlechter.

«The Straight Story» basiert auf einer wahren Geschichte.

Genau. Ich habe die Familie von Alvin Straight kennen gelernt. Während der Dreharbeiten habe ich auch einige Leute getroffen, denen er auf seiner Reise im Jahr 1994 begegnet ist. Und ich habe gemerkt, dass alle Alvin Straight, der 1996 gestorben ist, geliebt haben. Er war ein sehr grossherziger Mensch. Und ich bewundere die Entschlossenheit, mit der er sein Ziel, seinen Bruder zu sehen, verfolgt und auch erreicht hat.

Konnten Sie sich mit ihm identifizieren?

Ja, in mancher Hinsicht. Und wenn man sich mit einer Figur identifizieren kann, ist es eigentlich nicht sehr schwierig, diese zu spielen. Einzelne Szenen des Films haben mich sehr berührt. Persönlich mag ich beispielsweise nicht über den Krieg reden. In einer Sequenz spreche ich in der Rolle von Straight mit einem anderen alten Mann über dieses Thema. Ich kann ihnen sagen, diese Szene zu drehen ist mir sehr nahe gegangen, hat Erinnerung in mir geweckt, von denen man sich kaum vorstellen kann, wie traurig sie sind. ■

Joan of Arc

Regie: Luc Besson
Frankreich 1999

Mit sichtlichem Ernst bemüht sich Frankreichs Popfilm-Wunderkind mit diesem Nationalheiligen-Epos um die eigene Kanonisierung durch die Kritik. Die Jungfrau muss brennen.

Vinzenz Hediger

Luc Besson hat immer ein wenig darunter gelitten, dass das französische Kultur-establishment ihn nicht leiden konnte. Beim jungen Publikum mochten seine durchstilisierten Bilderbögen aus der Unterwelt der Pariser U-Bahn und dem Berufsleben der Walfischtaucher noch so ankommen, wer in Frankreich auf sich hielt, von den «Cahiers»-Kritikern bis zu arrivierten Regiekollegen, rümpfte über Bessons adoleszente Fantasien bloss die Nase.

Um es diesen Snobs zu zeigen, suchte Besson mit «Léon» und «The Fifth Element» schliesslich den Erfolg in den USA, und er fand ihn auch. Geld allein aber macht nicht glücklich, und wenn Besson nun einen Film über Jeanne d'Arc gedreht hat, dann darf man vermuten, dass er es in der Absicht tat, von den gallischen Eliten endlich doch noch ernst genommen zu werden. Die Lebensgeschichte der lothringischen Jungfrau, die das französische Heer im 13. Jahrhundert bei Orléans zum Sieg über die verhassten Engländer führte, ist jedenfalls ein französischer Prestigestoff *par excellence*. Die «grande nation» versteht sich, auch wenn sie sich gerade von einem protestantischen Premier durch die Stürme der Globalisierung lot-



◀ Milla Jovovich

▶ Haley Joel Osment



sen lässt, nach wie vor als katholisch, und Jeanne d'Arc zählt zu ihren Wappenheiligen.

Eine neue Version der «Joan of Arc» also, mit der sich Besson in eine grosse Tradition stellt, die von Dreyers «La passion de Jeanne d'Arc» (1928) bis Rivettes wenig gesehenem Sechsstünder (1993) reicht. Sandrine Bonnaire gab Jeanne in Rivettes Film mit einer sinnfälligen Mischung aus Bäuerlichkeit und Spiritualität. Besson hingegen hat die Rolle mit einem Model besetzt, Milla Jovovich. Auch das hat an sich Tradition. Falconetti, Dreyers Jeanne, war ebenfalls eine Laufstegschönheit. Sie konnte aber auch schauspielern, was sich von Frau Jovovich nicht behaupten lässt. Ihr Ausdrucksspektrum beschränkt sich auf einen verträumten und einen zornigen Jungenblick. Im Zusammenspiel mit einem John Malkovich etwa, der in der Rolle des willensschwachen Thronprätendenten Charles VII eine feine Charakterstudie beisteuert, reicht das natürlich nicht.

An seine Grenzen kommt auch Besson selbst. Der Einstieg, eine visuell ansprechende Jugendchronik, gelingt noch. Sobald es aber um Politik und Spirituelles geht, wirkt sein Film unbedarft. Zufriedenstellend sind nur die Schlachtsequenzen und eine Szene, in der Jeanne den Königshof von ihrer Eignung als Heerführerin überzeugen muss. In Thema und Umsetzung erinnert sie an jene berühmte Sequenz aus «Flashdance», in der Jennifer Beals einem Schiedsgericht vortanzen muss, um ins Konservatorium aufgenommen zu werden. Doch mit dem Vokabular des Discofilms der Achtziger liesse sich die Johanna-Legende nur dann bewältigen, wenn's um eine Ironisierung ginge. Aber Besson, diesem rührend humorlosen Kerl, war's noch nie so bitter ernst. ■

The Sixth Sense

Regie: M. Night Shyamalan
USA 1999

Schon wieder ein Film um Übersinnliches. Doch kühn stellt er den Glauben an die Möglichkeiten des in kreativer Hinsicht ausgebluteten Genres wieder her.

Sandra Walser

Ein Schimmer von menschlicher Zerbrechlichkeit blitzt auf. Ganz unerwartet und gleich zu Beginn. Dann immer wieder. Es ist gewissermassen eine stille Action, die in «The Sixth Sense» waltet – in den Augen der Menschen ist sie zu sehen. Als pure Angst tritt sie nach aussen oder als Funken sprühende Erkenntnis, als zermürbendes Ankämpfen gegen eine Welt, von der man zwar Teil ist, die man aber nicht versteht.

Trotz feurigen Trailern, trotz angekündigter Geister und Actionstar Bruce Willis – dieser Film schlägt schliesslich ganz andere Bahnen ein. Und dabei geht von ihm ein so spürbar ruhiges Selbstvertrauen aus, dass man sich auf den ungewohnten Weg einlässt, der sich einem da eröffnet. Blauäugig, wie sich später zeigen wird. Willis mimt den Kinderpsychologen Malcom Crowe. Eines Abends wird er von einem ehemaligen Patienten heimgesucht und beschuldigt, völlig versagt zu haben. Kurz darauf schiesst der verstörte Mann Crowe nieder. Ein paar Monate später behandelt der durch diesen Vorfall sichtlich verän-

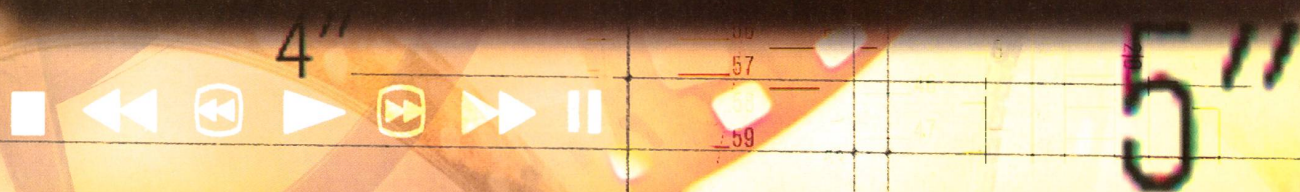
derte Psychologe einen 8-Jährigen, dessen Leidensbild jenem des mörderischen Patienten verblüffend ähnlich ist.

Die klaustrophobischen Szenen zwischen den beiden sind von einzigartiger Stärke, intelligent und wunderschön gezeichnet. Nur langsam würgen sie die Wahrheit ans Tageslicht: Der kleine Cole (Haley Joel Osment) kann Tote sehen. Subtil vermittelt Regisseur und Drehbuchautor M. Night Shyamalan ein weit reichendes Verständnis für seine Charaktere. Das Festhalten am rein Messbaren und die Angst vor dem, was scheinbar nicht möglich ist, geben sich dabei ein nervenaufreibendes Duell – in mehrdimensionalem Ausmass. Beim Publikum wächst bald die schiere Angst, vornehmlich im Kopf allerdings. Immer wenn man sich einer altbekannten Genre-Konvention gegenüber glaubt – etwa einem billigen Geist, der unvermittelt ins Bild springt – geht die Spannung in eine feine Psychologisierung der Figuren über.

Mit dem wohl durchdachten und weit-schweifigen Handlungsablauf geht eine ruhige Montage einher, bis die Triebkraft der elegischen Geschichte bisweilen nur noch schleifend ihre Wirkung entfaltet. Sie fordert die Erwartungen heraus, eine klar erkennbare Auflösung lässt auf sich warten. Doch als verschworen und minutiös durchgeplant entpuppt sich dann in einer völlig unerwarteten Sequenz Shyamalans Plot – arglos hat man alle offen daliegenden Hinweise übersehen. Mit einem einzigen, genial simplen Kniff wird der von Hindernissen geprägte Weg ins Innere des Labyrinths fulminant entschlüsselt. Ein Film, so unkonventionell, wie es sonst nur Träume sind. ■

Subtil vermittelt der Regisseur ein weit reichendes Verständnis für seine Charaktere

Ob Leinwand oder Bildschirm –
Hauptsache Film.



SRG SSR idée suisse



Forest Whitaker

Ghost Dog The Way of the Samurai

Regie: Jim Jarmusch
USA/Frankreich/Deutschland 1999

Forest Whitaker in Glanzform: Er ist Ghost Dog, ein Neo-Samurai und Berufskiller, der via Brieftauben kommuniziert und für einen abgetakelten Mafioso arbeitet. Jarmusch hat ihm die Rolle in diesem poetischen Thriller auf den Leib geschrieben.

Michael Lang

Ghost Dog (Forest Whitaker) lebt in einer Bretterhütte auf dem Flachdach eines Hauses in Jersey City, New York. Dort liest er oft im Buch «Hagakure – The Book of the Samurai» von Hamamoto Tsunetoma. Was darin geschrieben steht, ist dem Mann mit den traurigen Augen Gesetz. Ghost Dog ist aber kein verträumter Intellektueller, sondern Berufskiller – den Zweihänder schwingt er nur im Traum. Aufträge im Hier und Heute erledigt er modern mit Pistole und Gewehr; sauber, präzise, unauffällig. Ghost Dogs einziger Auftraggeber ist der abgetakelte Mafioso Louie (John Tormey), der ihm einst nach einem Überfall das Leben gerettet hat. Deshalb ist er dem Ganoven loyal ergeben, bis in den Tod. Wenn Ghost Dog mit seinem Auftraggeber kommuniziert, dann greift er nicht zum Handy, sondern schickt eine seiner Brieftauben aus. Das ist altmodisch, jedoch billig und garantiert anonym. Es läuft ganz gut zwischen Louie und Ghost Dog, bis der Killer eines schönen Tages Herz zeigt und fatalerweise die schöne Augenzeugin eines

Mordanschlags, Louise (Tricia Vessey), am Leben lässt. Nun wollen ihm Louies Mafia-Kumpane ans Fell.

Wie der gebrochene Held William Blake (Johnny Depp) im Western «Dead Man» (1995) oder der Rock'n'Roller Neil Young als Interpret seiner selbst im kultigen Doku-Drama «Year of the Horse» (1997) ist der verloren wirkende Ghost Dog eine typische Jarmusch-Figur. Alle diese Charaktere sind faszinierende Einzelgänger, die sich – von Einsamkeit und Melancholie gebeutelt – im Konflikt zwischen Selbstüberschätzung und Selbstzweifeln aufreiben. Mitsolch archaischen Gestalten hat sich Jim Jarmusch im amerikanischen Kino den Ruf geschaffen, ein meisterlicher Männer-Porträtist zu sein. Und ein raffinierter Kinoerzähler, der mit minimalem Aufwand, narrativen Verkürzungen und einer suggestiven Kombination von Bild, Ton und Wort eine unverwechselbare Handschrift entwickelt hat. «Ghost Dog» hat trotz einer kargen Handlungsstruktur eine verblüffende Sogwirkung, weil man sich sofort mit der starken Hauptfigur verbündet. Und mit deren einzigem Freund, dem skurrilen Eisverkäufer Raymond (Isaach de Bankolé). Obwohl die beiden keine gemeinsame Sprachebene haben – Raymond spricht nur französisch, Ghost Dog nur englisch oder gar nicht –, klappt die Verständigung intuitiv. Das macht Spass. Wenn dann noch das kluge Mädchen Pearline (Camille Winbush) zum Duo stösst, dann gewinnt die Tragödie sogar chaplineske Züge.

Nicht zuletzt ist «Ghost Dog» eine Hommage an den Film Noir. Jarmusch verquickt mit Witz viele Versatzstücke aus der Genregeschichte und koppelt sie mit seiner zur Reife erblühten eigenen Vorstellungskraft. Er baut seinen Plot symmet-

risch auf und zelebriert diskret das bewährte Prinzip der szenischen Wiederholung. Zusammen mit unspektakulären, aber enorm symbolstarken Bildern (Kamera: Robby Müller) und einer süffigen Musik (Rap und Hip-Hop der Gruppe RZA) entsteht eine leicht unterkühlt wirkende, ironisierende Grundstimmung, die aber verhaltene Emotionalität nicht ausschliesst.

Dass einem bei «Ghost Dog» sofort der Thriller «Le samourai» (1967) in den Sinn kommt, ist kein Zufall. Bei Jean-Pierre Melville zog der filigrane Alain Delon in Paris dem Tod entgegen, in «Ghost Dog» ist es der äusserlich unverwundbar scheinende Forest Whitaker. Ihm hat Jim Jarmusch die Rolle nach eigenen Aussagen auf den Leib geschrieben, dabei zweifellos an Delon gedacht und an Kurosawas Samurai-Darsteller Toshirô Mifune. Whitakers Rolle wirkt jedoch nie wie eine Kopie, weil sie von Jarmusch dort positioniert wird, wo er sich am sichersten fühlt: in New York, dem ultimativen Schmelztiegel, wo jeder eine Heimat hat – oder wenigstens ein kleines Stück davon. Das gilt auch für einen afroamerikanischen Neo-Samurai mit blütenweissen Handschuhen.

«Ghost Dog» ist ein poetischer Thriller mit multikulturellen Facetten, ein urbaner Western und ein kleines Lehrstück dazu: Im Film wechselt mehrmals ein Taschenbuch mit Akira Kurosawas Textvorlage zu «Rashomon» (1950) den Besitzer. Das ist kein Gag, sondern Programm: Jarmusch will in «Ghost Dog» sagen, dass es auch für ihn nicht nur die absolute Wahrheit gibt. Wenn man diese Ansicht teilt, dann wird man die Saga vom Samurai Ghost Dog anders lesen: Aus einem gewalttätigen Killer wird dann vollends ein sympathischer tragischer Held im Kampf gegen das Böse. ■



Zornige Küsse

Regie: Judith Kennel
Schweiz 1999

Der in einem katholischen Mädchen-internat spielende Erstlingsfilm der Schweizerin Judith Kennel überzeugt durch ein klar strukturiertes Drehbuch (Mitarbeit: Markus Imhoof), treffende Milieuschilderungen und überzeugende schauspielerische Leistungen.

Gerhart Waeger

Internatsfilme sind nicht selten Zerrspiegel der gesellschaftlichen Zwänge ihrer Entstehungszeit. Ein Vergleich des Spielfilmerstlings der Schweizerin Judith Kennel mit einem Klassiker des Genres, Leontine Sagans «Mädchen in Uniform» (1931), macht in diesem Sinne die inzwischen erfolgte Umkehrung alter Machtverhältnisse deutlich. Wurde bei Leontine Sagan ein empfindsames Mädchen durch die rigorose Internatsdisziplin und die missverständene Schwärmerei für eine Lehrerin zu einem Selbstmordversuch getrieben, so ist Lea Hauser (Maria Simon), die Hauptfigur von «Zornige Küsse», eine trotzig Intrigantin, die einen als Lehrer wirkenden jungen Priester (hervorragend gespielt von Jürgen Vogel) zu einer «sexuellen Belästigung» provozieren will, um so von der verhassten Klosterschule gewiesen zu wer-

den. Zwar wird auch Lea zu einem Opfer, doch zu einem ihrer eigenen Gefühle, und nicht zu einem der sadistischen Praktiken sturer Aufseherinnen, wie dies noch vor fünfzig Jahren in den ähnlich konzipierten Filmen «Au royaume des cieux» von Julien Duvivier und «Mädchen hinter Gittern» von Alfred Braun der Fall gewesen ist.

Die in Root im Kanton Luzern geborene Filmautorin besuchte in ihrer Jugend zwei Jahre lang das Theresianum Ingenbohl und kennt die geschilderten Verhältnisse aus eigener Erfahrung. Ihre lebenswürdige Ironie (etwa wenn vier Nonnen mit einem «Heiligen-Quartett» Karten spielen oder wenn sich die rebellischen Töchter in der Sakristei mit Messwein betrinken) kommt ohne jene Karikierungen aus, die für Filme wie Jean Vigos «Zéro de conduite» (1932) oder Lindsay Andersons «If ...» (1968) aus dem Milieu von Knabeninstituten einst typisch waren. Selbst der junge Priester, der sich der irdischen Liebe versagt, wird nie zur lächerlichen Figur. Dabei schlägt das Herz der Filmautorin unmissverständlich für ihre Heldin, die sich die heiss ersehnte Freiheit mit zweifelhaften Mitteln erkämpfen will und dabei unversehens die Schwelle des Erwachsenwerdens überschreitet. Judith Kennel, die das Handwerk in zahlreichen Regieassistenzen bei Bühne und Film erworben hat, überzeugt in «Zornige Küsse» durch ihr einleuchtendes Drehbuch (Mitarbeit: Markus Imhoof), durch ihre präzisen Milieuschilderungen (Kamera: Sophie Maintigneux) und ihre Sicherheit bei der Führung der Schauspieler in einem Spannungsfeld zwischen klösterlicher Enge und freier Natur. ■

Judith Kennels lebenswürdige Ironie kommt ohne Karikierungen aus



Limbo

Regie: John Sayles
USA 1999

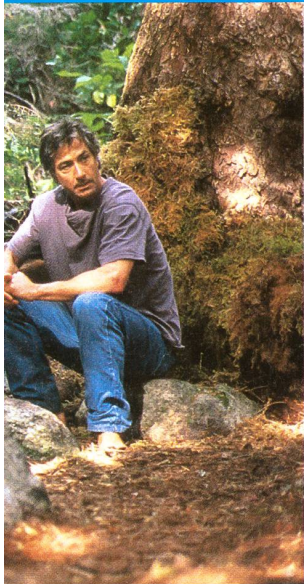
Ein traumatisierter Fischer, eine vom Leben gebeutelte Sängerin und deren Tochter werden vom Schicksal zusammengeworfen und in die unwirtliche Natur verschlagen. John Sayles erkundet in seinem heterogenen Film «Limbo» die Risikobereitschaft seiner Figuren ebenso wie diejenige des Publikums.

Michel Bodmer

In der ersten Stunde von «Limbo» entwirft John Sayles, wie schon in «Lone Star» und früheren Filmen, einen dichten Mikrokosmos. Aus szenischen Konfrontationen erfährt man von Problemen in Alaskas lebenswichtiger Fischindustrie; Tourismus-Experten diskutieren ein Disneyland für Naturfreunde; Holzfäller versuchen Umweltschützer auszutricksen.

Allmählich konzentriert sich der Film auf drei Figuren: Der ehemalige Fischer Joe Gastineau (David Strathairn) schlägt sich als Handlanger durch, seit vor Jahren sein Boot unter einem üppigen Fang versank und zwei Freunde in den Tod riss. Von dem Eigenbrötler angetan ist die halbwüchsige Noelle (Vanessa Martinez), die hier als Kellnerin jobbt, aber Joe interessiert sich mehr für ihre Mutter Donna, die als Sängerin auftritt (auch stimmlich überzeugend: Mary Elizabeth Mastrantonio). Donna hat vom Herumreisen und üblen Männergeschichten die Nase voll; Noelle hasst ihre Mutter wegen des unsteten Lebenswandels.

Es bahnt sich eine labile, quasifami-



◀ Maria Simon
Jürgen Vogel

Mary Elizabeth
Mastrantonio
Vanessa Martinez
David Strathairn

liäre Beziehung an. Als Joes Bruder Bobby ihn auf eine Bootsfahrt mitnimmt, lädt der arglose Joe auch Donna und Noelle ein. Doch der Ausflug endet katastrophal, denn Bobby hat sich mit brutalen Drogendealern angelegt. Joe, Donna und Noelle entkommen auf eine unbewohnte Insel. Hier müssen sie überleben, bis man sie rettet. Doch keiner weiss, wo sie sind – ausser den Dealern.

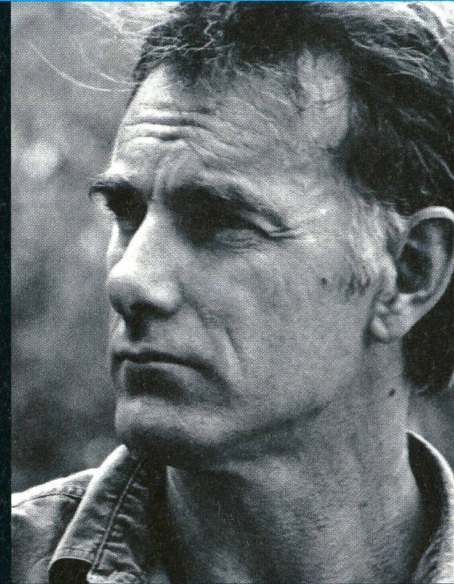
Alaska ist das Land der zweiten Chance, meint John Sayles, und so stellt er dort Figuren, die ein verpatztes Leben hinter sich haben, vor die Wahl zwischen schleichernder Verzweiflung und dem Wagnis eines Neubeginns, das freilich die Möglichkeit des Scheiterns mit einschliesst.

Als Film weckt «Limbo» wiederholt Erwartungen, die dann über den Haufen geworfen werden. Das ist erfrischend und überraschend, aber auch irritierend. Sayles-Fans werden den Ausstieg aus der liebevoll angelegten Sozialszenerie bedauern; das Mainstream-Publikum wird von einer Liebesgeschichte in einen Thriller gekippt und landet schliesslich in einem Psychodrama, dessen Schluss weder Optimisten noch Pessimisten zufrieden stellt.

Sayles beobachtet Alaska mit dem scharfen Blick des intelligenten Aussen-seiters; seine Hauptfiguren konzipiert er im Geiste Joseph Conrads, als Einzelgänger, die sich gegenüber Schicksal und Natur behaupten müssen. Noelle nutzt die Zwangslage, um sich auf fantasievolle Weise mit ihrer existenziellen Not auseinander zu setzen; Donna beschliesst, zu Joe und Noelle zu stehen, und Joe ringt sich zu einem Lebensmut durch, der auch dem Tod gewachsen ist. Das muss reichen – Sayles ebenso wie seinen Figuren und dem Publikum. Alles andere wäre gelogen bzw. ein Hollywood-Film. ■

«Das Fegefeuer hat ein Ende; im Limbus bleibt man ewig»

Regisseur John Sayles zu «Limbo» und zur Notwendigkeit, Risiken einzugehen.



Michel Bodmer Wie wichtig ist für Sie der Schauplatz einer Geschichte? Er hat für mich den gleichen Stellenwert wie eine Figur. Manchmal hat er soziologischen, manchmal fast nur emotionalen und visuellen Charakter. In «Limbo» gibt es eine Progression in Bezug auf die Darstellung der Natur. Zuerst wird sie sehr zahm, im Ansichtskarten-Stil präsentiert, aber am Ende ist die Natur etwas, das dich umbringen kann.

Ihre Filme beruhen oft auf Mythen und Legenden... Wie Mythen entstehen, sieht man im Film, wo alle Einheimischen in der Bar sind und von Katastrophen erzählen. Man hört Fragmente: Dieses Flugzeug stürzte ab; jenes Boot sank; dieser Bär griff an; dort gab es einen Kampf. Das hat etwas Mythisches, obschon es wahre Geschichten sind. Menschen definieren sich auch über solche Geschichten. Mythen sind wichtig: im Nahen Osten das Alte Testament, in Texas die Geschichte von Fort Alamo. Im Kosovo haben die Serben ihre Geschichten und die Albaner ihre eigenen, was dieses Stück Boden angeht. Leute sterben wegen dieser Geschichten, die nicht ko-existieren können, denn beide besagen: «Dieses Land gehört mir.»

Welchem Zustand, im theologischen Sinne, entspricht Ihr «Limbo», und welchen Stellenwert hat für Sie der Schluss? Ich wurde katholisch aufgezogen. Im Katholizismus ist der Limbus der Ort, wo die Seelen der Ungetauften hinkommen. Sie kamen nie dazu, gut oder böse zu sein. Im Fegefeuer landet, wer nicht so böse war, dass er zur Hölle fährt, und irgendwann darf er in den

Himmel. Das Fegefeuer hat ein Ende; im Limbus bleibt man ewig. Es herrscht somit ein fortwährendes Gefühl von weder da noch dort. Joe Gastineau tritt seit 25 Jahren Wasser. Er geht nicht unter, er ist nicht in der Hölle; so unglücklich ist er nicht, aber er wird nie glücklich werden, denn dafür müsste er wieder ein Risiko eingehen, und das will er nicht. In diesem Limbus steckt er.

In «Limbo» stelle ich zwei Ansprüche ans Publikum: Normalerweise geben wir uns nur der Illusion eines Risikos hin, wie auf einer Achterbahnfahrt. Man weiss, man wird nicht sterben, aber es macht Angst, solange es währt. Die meisten Filme sind so, dass man weiss: Am Ende wird alles gut. In «Limbo» verlange ich, dass das Publikum zunächst in die eine Richtung geht, wie in einer bestimmten Art von Bahn, und plötzlich wird eine viel gefährlichere, ernstere daraus. Wie im wirklichen Leben, wo du vor dich hin fährst und plötzlich krachst du gegen einen LKW, dein Leben wird für immer verändert, ohne Warnung.

Und zweitens der Schluss. Risiken einzugehen ist nicht immer o.k., wie es im Kino erscheint: Ist man da ein guter Mensch, wird es zwar eine Weile bedrohlich, aber es geht gut aus. Man muss sich jedoch auch nicht immer vor dem Leben schützen. Risiko heisst, man weiss nicht, was als Nächstes geschieht. Aber am Ende sollen die Leute auch denken: Wer keine Risiken eingeht, tritt nur Wasser, um zu überleben. Er lebt nicht wirklich. Und er wird nie die Chance erlangen, glücklich zu werden.

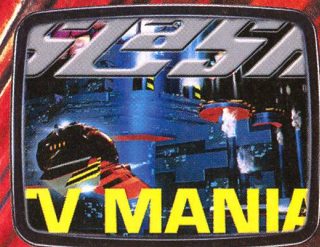
SLASH

DIE MONATSZEITSCHRIFT FÜR INTERNET CYBERSPACE

(Alle Nachrichten
vom Net

Monat für Monat...
mit Höchstgeschwindigkeit

dem **Web**
"entrissen"



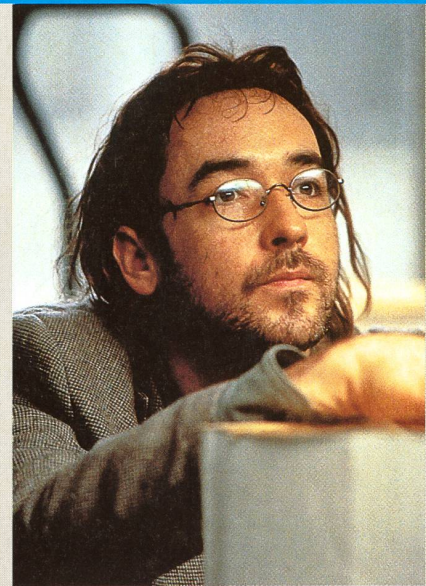
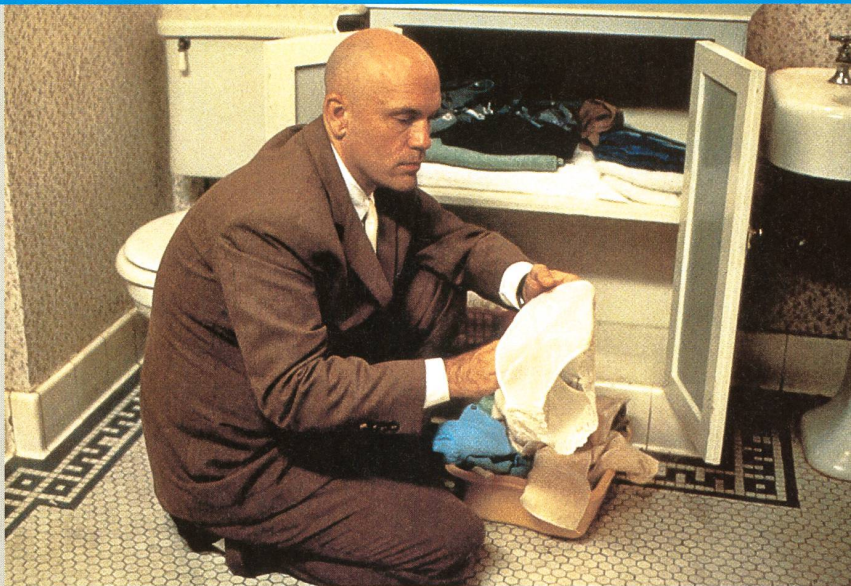
(Jeden Monat:
Ein Thema und ein Dossier

Viele News: people-online-multimedia-hard&soft
Die neuen Sites in der Schweiz und im Ausland)

Verkauf am Kiosk oder per Abonnement
Tél. 021/966.02.02 - Fax 021/966.02.00

<http://www.slash.com.ch> Email: slash@mpp.ch





◀ John
Malkovich

John Cusack

Being John Malkovich

Regie: Spike Jonze
USA/GB 1999

Ein postmodernes Filmvergnügen, das buchstäblich unter die Haut geht, bietet Spike Jonze mit seinem skurrilen Spielfilmerstling, der mit Macht, Identität und Geschlechtlichkeit witzige Vexierspiele treibt.

Michel Bodmer

Die Augen sind die Fenster der Seele. Was aber, wenn durch diese Fenster jemand herausguckt, der gar nicht da hinein gehört? Das ist die ebenso komische wie unheimliche Prämisse des wunderbar skurrilen Films «Being John Malkovich».

Der verkrachte Puppenspieler Craig (John Cusack), im 7 1/2. Stock eines Bürohause als Archivar angestellt, stößt auf ein seltsames Portal, das in den Kopf von John Malkovich führt. 15 Minuten lang teilt er dort Leben und Empfindungen des Schauspielers; dann fällt er raus auf ein Autobahnbord. Maxine (Catherine Keener), die von Craig begehrte Bürokollegin, will dieses wiederholbare Phänomen kommerziell ausbeuten. Craigs dumpfe Frau Lotte (Cameron Diaz) aber penetriert ihrerseits Malkovichs «vaginales» Portal und findet im Körper des Mannes zu einer neuen (sexuellen) Identität. Craig muss mit ansehen, wie Maxine nicht nur den leibhaftigen Malkovich verführt, sondern sich dabei in Lotte verliebt, die ihm gerade aus den Augen blickt.

Doppelt geprellt, nutzt Craig sein Pup-

penspielertalent, um Malkovich zu manipulieren. Der unfreiwillige Gastgeber schöpft Verdacht, entdeckt die Wahrheit und besucht selbst seinen Kopf, was zu einem psychischen Kurzschluss führt. Umsonst versucht der Schauspieler nun, dem Treiben ein Ende zu machen; sein Kopf gehört ihm nicht mehr, sondern ist für andere zu Lebensunterhalt und -quell geworden. Tatsächlich will auch Craigs alternder Chef Lester (Orson Bean) samt mehreren Freunden Malkovichs Körper auf Dauer beziehen, um neue Jugend zu erlangen. Und Craig will Malkovich zur endgültigen Marionette machen. Um den Körper des geplagten Schauspielers entbrennt ein harter Kampf.

Nach David Finchers «Fight Club» (FILM 11/99) beweist nun auch «Being John Malkovich», dass die Produktionsfirma Propaganda nicht nur schickes Handwerk, sondern interessantes Filmschaffen hervorbringen kann. Regisseur Spike Jonze – bürgerlich: Adam Spiegel – hat ein Pseudonym, das an den Anarcho-Musiker Spike Jones gemahnt und ähnlich verspielt und originell wie dessen Werke kommt sein Spielfilmerstling «Being John Malkovich» daher. Sein geistreicher Jux ist eine Wundertüte von ironischen Denkanstößen zu den Lieblingsthemen der Postmoderne wie Geschlechtlichkeit, Transgression, Differenz, Verlangen und Macht, sowie eine makabere Allegorie über das Verhältnis von Schauspieler, Regisseur und Publikum.

Die Projektion von Fantasien auf Puppen, gekoppelt mit Voyeurismus, Manipulation und sexueller Obsession, ist aus E.T.A. Hoffmanns Novelle «Der Sandmann» bekannt, die surreale Bürowelt im 7 1/2. Stock gemahnt an Franz Kafka. Aber Jonze und Drehbuchdebütant Charlie

Kaufman gewinnen diesen Motiven viele neue und zeitgemässe Reize und Aspekte ab. Was die Themen Voyeurismus und stellvertretende Erfahrungen angeht, gehen sie weiter als Mediensatiren wie Peter Weirs «The Truman Show» (1998) und Ron Howards «EdTV» (1999), da das Malkovich-Erlebnis nicht mittelbar, sondern direkt und körperlich ist. Nicht nur 15 Warholsche Minuten lang berühmt, sondern eine Berühmtheit sein kann, wer in den Schauspieler schlüpft. Da drin findet Lotte zu ihrer wahren Sexualität, Lester zu ewiger Jugend, Craig zu künstlerischer Erfüllung. Nur Maxine bleibt draussen als ewig weibliches Objekt der Begierde und genießt ihre sexuelle Macht über die männliche Malkovich-Persona beziehungsweise deren Bewohner, bis sie sich echt in Lotte verliebt.

Skateboard-, Musikvideo- und Werbefilmer Jonze blendet nicht mit visueller Virtuosität, sondern inszeniert das erstaunlich dichte Drehbuch, das im New Yorker Alltag eine den Zuschauer fortwährend verunsichernde Fantastik erzeugt, in einem zurückhaltenden Stil, der Figuren und Milieu in den Vordergrund stellt. Kühn gegen den Strich besetzt er die Traumblondine Cameron Diaz als graue Maus, den sonst adretten John Cusack als verlausten Künstler, die kühl-spröde Catherine Keener als Sexbombe und John Malkovich als – John Malkovich. Letzterer parodiert nicht nur sich selbst mit Gusto (vor allem in der herrlichen psychischen *mise en abîme*, als Malkovich in eine Welt voller Malkovichs stürzt), sondern kann auch – im «Face/Off»-Stil – Cusack imitieren, als Craig von «Malkovich» Besitz nimmt, und turnt sich gar durch einen pseudo-künstlerischen Puppentanz der Verzweiflung. Das allein ist schon das Eintrittsgeld wert. ■