

Zeitschrift: Film : die Schweizer Kinozeitschrift
Herausgeber: Stiftung Ciné-Communication
Band: 52 (2000)
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: 06.02.2026

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



Björk
Catherine Deneuve

Dancer in the Dark

Regie: Lars von Trier
Dk/S/F/D 2000

Popstar Björk ist die verträumte Selma in dieser widerborstigen Kino-Oper. Wer sich auf die emotionale Gewaltstour einlässt, wird reich belohnt. Wer sich darüber ärgert, profitiert ebenfalls.

Michael Sennhauser

Wenn Björk singt, verziehen sich die Wolken. Würde man meinen. Aber bei diesem Film ist Lars von Trier der Herr der Fügung. Und er ist unerbittlich: Die Wolken haben zu bleiben. Warum seiner Selma das Schicksal so hart auf den Fersen bleibt, vermöchte der Däne wohl selber nicht zu sagen. Von Trier, der sich vor einigen Jahren wohlinszeniert dem Katholizismus zugewandt hat, ist ein Meister der Emotionalisierung. Er beherrscht nicht nur die fast schon liturgische Inszenierung von Bildern und Situationen, er ist auch absolut hemmungslos bei seinen Brückenschlägen zwischen Himmel und Hölle.

Die Geschichte von «Dancer in the Dark» ist nicht nur melodramatisch und hoch emotional, sondern auch wirklich dramatisch, stellenweise fast unerträglich – wie schon «Breaking the Waves» (1996), der erste Film in von Triers so genannter «Golden Hearts Trilogie».

«Dancer in the Dark» erzählt von der tschechischen Arbeiterin Selma, die in den USA in einer Fabrik arbeitet und auf Grund eines Erbleidens langsam erblindet. Ihr

einziges Ziel ist es, genügend Geld zu verdienen, um ihrem Sohn mit einer Operation vor seinem dreizehnten Geburtstag das gleiche Schicksal zu ersparen. Ihre einzige Leidenschaft sind die alten Hollywood-Musicals, in denen «nie etwas Schreckliches geschieht». Von Trier hat es gewagt, eine Passionsgeschichte wie die von «Breaking the Waves» in die eskapistischste aller Filmformen, eben das Musical, zu packen – und das ist ihm auf seltsam widerborstige Weise gelungen. Denn so wie sich Björks Lieder einer rein harmonischen Melodieführung verweigern, rumpelt auch von Triers Inszenierung unverdrossen durch diverse Schlaglöcher im melodramatischen Plot. Der Regisseur bringt es sogar fertig, die Tanznummern des Starchoreografen Vincent Patterson («Evita», 1996) «gegen den Strich» zu filmen, indem er Köpfe oder Beine mit der Kamera abschneidet oder die Schnittkadenz dem Tanzrhythmus zuwiderlaufen lässt. Nach klassischem Musicalverständnis sind das klare Todsünden; von Trier stellt aber gerade damit sicher, dass sich niemand seinen Film einfach auf der Zunge zergehen lässt.

Dass die Musik nicht wie in anderen Filmen einfach einen eingängigen Hintergrund abgeben soll, wird schon vor Filmbeginn klar, wenn eine richtige Ouvertüre den Kinoraum noch vor dem Öffnen des Vorhangs zum halbsakralen Ort macht. Und im Film selber wird jede einzelne Musikpassage zu einem eigenständigen Element. Was ein heutiges Publikum am klassischen Hollywood-Musical oft so befremdlich findet, dass nämlich einzelne Figuren ganz unvermittelt mitten in einer Szene in Gesang ausbrechen, das nutzt von Trier als Stilmittel – und verschleift den Kontrast zugleich immer wieder auf raffinierte Weise. Selma arbeitet an einer

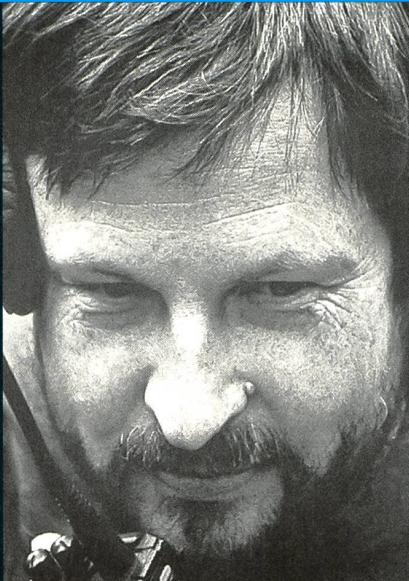
Blechstanzmaschine in einer Fabrikhalle voller ähnlicher Maschinen. Und während man um ihre Glieder fürchtet, weil die halbblinde Frau ihre Bleche mehr tastend als sehend an das Maschinenmonster verfüttet, erwächst ein Musikstück aus dem rhythmischen Stampfen der gnadenlosen Hydraulik, Selma-Björk fängt an zu singen – und die Wolken möchten sich verziehen. So soll das sein, denn wenn Selma singt, lebt sie in ihrer anderen Welt, in jener eben, in der «nie etwas Schreckliches geschieht». Dafür hat Lars von Trier alles Schreckliche für sie in der realen Welt seines Filmes vorgesehen. Hier herrscht der Eigennutz und der Egoismus einer gnadenlosen Menschheit.

Von Trier hat nicht nur den äußerst fruchtbaren und anregenden «Dogma»-Scherz mitinszeniert, er beherrscht auch sonst die Klaviatur der Medien so gut wie den Eklektizismus seiner unendlichen Stilmittel. Wenn Björk und er selber seit der Filmpremiere in Cannes nicht müde werden, das reale Leidenselement der Darstellerin zu betonen (so auch im Interview auf der folgenden Seite), so ist auch dies nur die folgerichtige Konsequenz einer filmischen Inszenierung, die erzählerisch keine Furcht mehr kennt, außer jener, die sie selber auszulösen bereit ist.

Der vorwiegend rührende Gefühlsüberhang der klassischen Musicals und die läuternde Furchtlosigkeit der Kinomelodramen eines Douglas Sirk gehören zur kollektiven Erinnerung aller Kinogängerinnen und Fernsehgucker. Mit «Dancer in the Dark» spielt Lars von Trier so hemmungslos, gezielt und intelligent auf der Gefühlsorgel seines Publikums, dass diesem nur zwei Möglichkeiten bleiben: Begeistert jeden Widerstand aufzugeben oder aber die Manipulation empört zurückzuweisen. ■

«Es ist interessant, dass man ein Melodrama für denkende Menschen akzeptabel machen kann»

Der Regisseur Lars von Trier über Björk, Musical-Übertragungen und aufopfernde Frauen.



Michel Bodmer Wie war die Zusammenarbeit mit Björk? Kreativ? Es war schrecklich. Björk ist nicht Schauspielerin. Das hat mich überrascht, sie hatte so professionell gewirkt. Sie spielt nicht, sie hat den Kern, das Schicksal dieser Person andauernd empfunden. Das war hart für sie und für alle anderen. Es ist, als wäre man andauernd mit einem sterbenden Menschen zusammen. Ich war in der unbequemen Lage, dass ich zwar ständig sah, was sie lieferte und mich darüber freute, aber gleichzeitig wie ihr Henker funktionierte, denn ich schlepppte sie da immer durch. Die Arbeit mit Björk war sehr lohnend und sehr schmerzlich für beide. Aber ich sehe jetzt, dass es wohl so sein musste. Ich bin sehr froh über das, was sie gemacht hat und danke ihr dafür.

Was genau wollten Sie mit den Musical-Szenen erreichen, indem Sie auf Kamerabewegungen und dergleichen verzichteten? Erstens einmal musste ich herausfinden, wie mein Musical aussehen sollte (lacht). Denn es sollte keine simple Nachahmung der alten werden. Kamerafahrten und Kranaufnahmen habe ich zu Beginn meiner Karriere recht oft verwendet, aber das Problem dabei ist: Wenn man die in einem Musical einsetzen will, wird es teuer und nimmt so viel Zeit in Anspruch, dass ich es lieber richtig machen möchte. Dafür aber fehlten uns die Mittel. Es ist mir inzwischen auch zu kompliziert. Solche Sachen machte ich zu einer Zeit meines Lebens, als ich ein ganzes Jahr lang an einem Storyboard arbeitete, um Punkt für Punkt herauszufinden, was die Kamera machen sollte. Ich versuchte deshalb, einen anderen Weg zu gehen. Ich sprach mit meinem

ehemaligen Cutter Tomas Gislason und wir entwickelten das Konzept, hundert jeweils fix installierte Kameras zu verwenden.

Haben Sie alle hundert eingesetzt? O ja. Meine Absicht war es, eher eine Übertragung als eine Verfilmung der Lieder zu machen. In kleinen Details sieht man, wie wirkungsvoll es ist. Als Björk das erste Mal auf den Eisenbahnwagen stieg, haben wir etwa dreissig Kameras auf sie gerichtet. Ich habe die Sequenz geschnitten, darum sehe ich das vielleicht besser, aber für mich macht es einen deutlichen Unterschied, wenn man bei ein und derselben Körperbewegung von einer Kamera zu einer andern schneidet, statt wie sonst üblich, die Kameraposition zu wechseln und die Schauspieler die Bewegung wiederholen zu lassen. Auch wenn man in solchen Dingen nicht viel Erfahrung hat, spürt man, dass da im Nachhinein künstlich etwas zusammengefügt worden ist. Das ist der Unterschied zwischen einer Übertragung, wie sie etwa bei einem Fussballspiel gemacht wird, und einem Film. Ich bin überzeugt, dass der Film sich mehr und mehr in Richtung eines Mediums für eine bestimmte Form von Live-Darbietungen entwickeln wird. Das gilt auch für mein Verhältnis zu den Schauspielern. Es gibt da eine Entwicklung hin zu immer mehr Improvisation. Ganz besonders bei Gesang- und Tanznummern ist das der richtige Weg, wenn man von der Zukunft des Musicals sprechen will.

Björk hatte die Absicht, live zu singen; eine sehr gute Idee, aber wir verfügten nicht über die erforderlichen technischen Mittel.

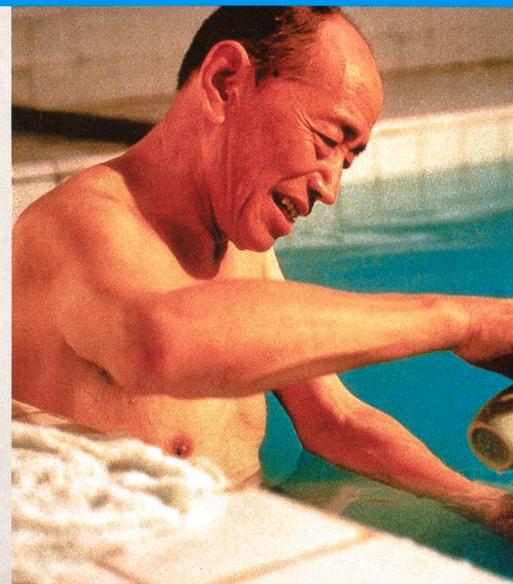
Sie meinen also, dass Sie sich davon entfernen, die Dinge in Szene zu setzen? Genau. Die hundert Kameras haben wir aufgestellt in der Absicht, den ganzen Schauplatz mehr oder weniger abzudecken. Es sollte das gleiche Gefühl erzeugt werden, wie ich es mit der Handkamera auch bei den Spielszenen erreiche. Wir wollten den Tänzern die gleiche Freiheit gewähren, indem wir viele Kameras aufstellten. Dann erreicht man auch den Zufallseffekt, den wir anstreben. Die Idee war gut, aber wir hätten tausend Kameras haben sollen. Trotzdem hat sich diese Technik zu unseren Gunsten ausgewirkt. Die Nummer auf dem Zug zum Beispiel haben wir in zwei Tagen abgedreht. In einem Hollywood-Film hätte sie zwei Wochen in Anspruch genommen.

Warum bringen Sie in Ihrer «Golden Heart»-Trilogie «Breaking the Waves», «Idioterne» und «Dancer in the Dark» starke Frauen dazu, grosse Opfer zu bringen, und sagen gleichzeitig, dass Sie das Aufopfern nicht befürworten?

Erstens ist es Film, ja? Ich zwinge also nicht wirklich irgendeine arme Frau, ihr Leben für ihren Sohn zu opfern oder so was. (Denkpause) Es sind Frauen, das ist wahr. Aber ob es Frauen sind oder nicht, ist mir eigentlich nicht so wichtig. Ich habe meine Produktionen ein wenig analysiert und gesehen, dass die Hauptfiguren Ideale haben und dass diese mit der wirklichen Welt in Konflikt geraten. Immer wenn die Hauptfigur ein Mann war, hat er seine Ideale vergessen. Wenn die Hauptfigur aber eine Frau war, hat sie die Ideale konsequent durchgezogen.

In «Dancer in the Dark» heulen die Zuschauer am Ende. Ihre Tragödien ringen dem Publikum fast unwillkürliche emotionale Reaktionen ab. Ja, aber das heißt nicht, dass ich will, dass die Menschen sich opfern, oder dass ich sie lehren will, sich zu opfern. Ich finde es interessant, ein Genre wie das Melodrama, das mir als Kind verboten war und für das ich nichts empfand, zu untersuchen und zu sehen, ob darin etwas ist, das mich interessiert. Ja, ich habe darin etwas Interessantes gefunden. Es ist interessant, dass man ein Melodrama für denkende Menschen akzeptabel machen kann. Denn jedes Melodrama ist eine Geschichte, die man nicht akzeptieren kann, wenn man sie niedergeschrieben sieht. Das muss doch etwas über den Zuschauer aussagen.

Francisco
Rada



El Acordeón del Diablo

Regie: Stefan Schwietert
Schweiz/Deutschland 2000

Das dokumentarische Porträt eines greisen kolumbianischen Musikers wird zum Seh- und Hörbild für eine Lebensart, die Armut und Freude am Dasein unbekümmert zusammenführt.

Pierre Lachat

Im Vorspann heisst es gewählt: Regie Stefan Schwietert (wo auch hätte stehen können: Ein Film von ... Und es stimmt, das biografische Porträt des kolumbianischen Akkordeonisten und Sängers Francisco Rada, genannt «Pacho», ist offensichtlich «dokumentarisch inszeniert»: auf reiche, farbige, fremde Schau- und Höreffekte hin arrangiert, heisst das. Das Bemühen um informative Präzision trat zurück. Es hätte beim fraglichen Thema ohnehin kaum weit geführt.

Denn es gibt wenig Aussagekräftiges zu wissen über die Cumbia, den Vallenato, den Son: jene Musik, die im karibischen Norden Kolumbiens, rund um die Mündung des Rio Magdalena, auf der Ziehharmonika gespielt wird. Die Instrumente sind meist solche der deutschen Marke Hohner; vor über hundert Jahren kamen die ersten ins Land – angeblich handelte es sich um die an die Küste gespülte Fracht eines havarierten Schiffes. Örtliche Handwerker justierten diese Originale noch heu-

te neu, um sie den individuellen Singstimmen anzupassen.

Was beim Protagonisten, einem Musiker von 93 Jahren, Wahrheit und was Legende ist, lässt sich kaum noch auseinander halten. Im Gegenteil, gerade der Umstand, dass so vieles, was ihn angeht, auf Hörensagen beruht, gehört mit zu seiner Erscheinung. Abgesehen davon, dass er von Begegnungen mit dem Teufel erzählt, will Rada der Erste auf seinem Instrument gewesen sein, der in Kolumbien Aufnahmen fürs Radio produzierte. Aber die Tondokumente sind verschollen, versichert er.

Wäre es vornötigen gewesen, der Behauptung nachzugehen, um etwa gar die verlorenen Bänder wieder zu finden? «El Acordeón del Diablo» ist kein Film von dieser Art. Schwietert, dessen «A Tickle in the Heart» vor vier Jahren zu den wichtigsten dokumentarischen Arbeiten aus der Schweiz gehörte, hat sich von den methodischen Vorschriften gelöst, die seine Disziplin lange beherrschten. Die klare Trennung von Inszenierung und Dokumentation wird von ihm schlicht ignoriert. Strassen- und Volksposse schwingen demnach obenauf: Tanz, Gesang und Vitalität – Folklore, wenn man so will. Die rasanten Läufe auf der Klaviatur des Akkordeons werden zu Hörbildern für eine Lebensart, die Armut und Freude am Dasein unbekümmert zusammenführt.

«El Acordeón del Diablo» hatte mit Schwierigkeiten zu kämpfen: Übereifrig Drogenfahnder ruinierten einen Teil der Filmaufnahmen, die nachgedreht werden mussten. García Márquez erkrankte und blieb dem versprochenen Interview fern. Einzig die Zähigkeit des Autors hat dafür gesorgt, dass das Material am Ende noch zum Klingen gebracht werden konnte. ■

Shower

Xizhao

Regie: Zhang Yang
China 1999

Baden oder duschen? In dieser melancholischen Komödie verstecken sich hinter einer einfachen Frage die grundlegenden Unterschiede zwischen dem traditionellen und dem modernen China.

Daliah Kohn

Im traditionellen Badehaus von Herrn Liu (Xu Zhu) treffen sich die meist älteren Bewohner eines Pekinger Quartiers zur täglichen Körperpflege inklusive Schwatz und Geselligkeit. Sie lassen sich schröpfen und massieren, setzen ihre trainierten Grillen aufeinander an, streiten sich um Nichtigkeiten oder geniessen einfach die Musse in dieser von der Außenwelt und keifenden Ehefrauen abgeschirmten heilen Männerwelt. Herr Liu ist nicht mehr der Jüngste und seine Arbeit ist anstrengend. Vom frühen Morgen an steht er im Bad seinen Kunden zu Diensten. Er ist ihren Freund, Arzt und Psychologe in einem. Seine einzige Hilfe ist Er Ming (Jiang Wu), sein geistig zurückgebliebener Sohn, der praktisch im Bad aufgewachsen ist und stolz seine täglichen Pflichten erfüllt. Als eines Tages Er Mings älterer Bruder Da Ming (Pu Cunxing) ein gestresster Geschäftsmann, in Sorge um den Gesundheitszustand des Vaters auftaucht, ist Liu nicht gerade erfreut. Er trägt seinem älteren Sohn nach, dass dieser die Familie verlassen hat, um im Süden des Landes Karriere zu machen. Da Ming hat fast vergessen, wie gemächlich

◀ In Lius Badehaus

Fritzi Haberlandt
August Diehl



die Welt seines Vaters funktioniert. Er selbst hat nur noch Zeit zum Duschen – Baden ist zu einem altmodischen Privileg der älteren Generation geworden. Aber die Tage des maroden Badehauses sind gezählt. Als Liu einen Zusammenbruch erleidet, wird Da Ming vor eine schwierige Entscheidung gestellt.

Der zentrale Schauplatz des Filmes, das vom Abbruch bedrohte Badehaus, wird zum Sinnbild für die rasante Modernisierung der chinesischen Gesellschaft, in der viele alte Traditionen keinen Platz mehr haben werden. Die Sterilität des modernen grossstädtischen Peking kontrastiert mit der verklärten Gemütlichkeit des alten Wohnquartiers, in dem sich das Badehaus befindet. Regisseur Zhang Yang hegt mit seinem Film jedoch keine gesellschaftskritischen Absichten. Trotz Pekinger Lokalkolorit erzählt «Shower» vielmehr – zum Teil knapp an der Grenze zur Sentimentalität – eine sehr universelle Geschichte von Versöhnung und Freundschaft, die zwar nicht immer durch Originalität besticht, aber dank hervorragenden Hauptdarstellern niemanden unberührt lassen wird. Was den Film besonders auszeichnet, sind die meditativen Bilder aus der entrückten Welt des Dampfbades, welche die Zuschauer in den Bann dieses fast unwirklich erscheinenden Ortes ziehen. «Shower» ist ein Film, der die Sinne anspricht, der Figuren und Schauplätze porträtiert, ohne langäfigig zu werden. Zhang Yang zeichnet auf sehr melancholische, aber immer auch amüsante Weise einen Mikrokosmos voller liebenswerter und skurriler Gestalten. Die alten, in Frotteetücher gehüllten Badegäste sind Sympathieträger erster Güte, die viel zum Charme dieser erfrischenden Komödie beitragen. ■

Kalt ist der Abendhauch

Regie: Rainer Kaufmann
Deutschland 2000

Rainer Kaufmann legt seine zweite Ingrid-Noll-Verfilmung vor: ein bunter Bilderbogen seltener Ausstattungsobjekte, der allzu sehr auf das Herunterhaspeln von Handlung angelegt ist.

Alexandra Stäheli

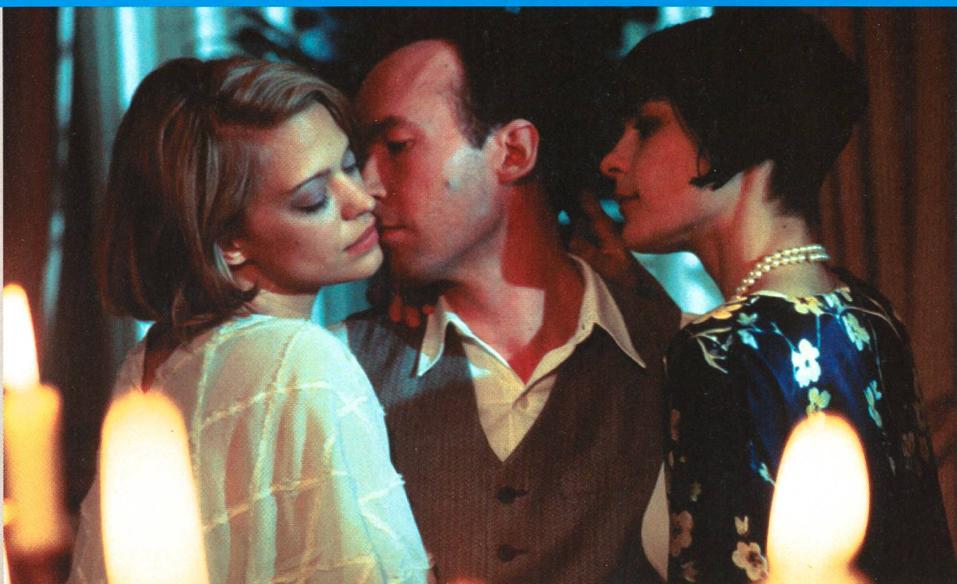
Sie sind sehnig, schlagfertig und stark. Sie stehen ihren Mann und sie haben oft irgendwo eine Leiche im Keller: Die Frauen-gestalten, die Ingrid Nolls Romane bevölker-kern, wissen das Leben mit sprödem Humor und groben Händen anzupacken. Und wenn gegen Schicksal, Macht und Verzweiflung alles nicht mehr hilft, dann greifen Nolls Frauen auch gerne mal zur Giftflasche und lassen die Männer, die sowieso meist etwas unbeholfen in der Gegend herumstehen, auffällig schnell alt aussehen.

In «Kalt ist der Abendhauch» blicken wir aus der Perspektive der 80-jährigen Charlotte (als junge Frau gespielt von Fritzi Haberlandt, als alte von Gisela Trowe) auf ein von Krieg und Schicksalsschlägen gezeichnetes Leben zurück – und auf eine tiefe, lange unerfüllt gebliebene Liebe, die im Deutschland der Dreissigerjahre ihren Anfang nimmt: Obwohl er sich zu Charlotte hinge-zogen fühlt, muss der Poet und Träumer Hugo (Heinz Bennent) Ida (Georgia Stahl), die ältere der beiden Schwestern eines Schuhfabrikanten, heiraten, weil diese ein Kind von ihm erwartet. Charlotte heiratet schliesslich den braven Lehrer Bern-

hard (André Hennicke), doch sie kann Hugo nicht vergessen. Erst Jahre später, nach Ende des Krieges, führt das Schicksal Hugo und Charlotte doch noch auf wundersame Weise zusammen: Die beiden verbringen die glücklichsten Tage ihres Lebens miteinander, bis Hugo erfährt, dass seine Frau schwer krank ist. Er kehrt zu ihr zurück – und muss letztlich fast 40 Jahre warten, bis er die greise Charlotte am Ende seiner Tage wieder in die Arme schliessen kann. Doch das Wiedersehen erweist sich als nicht ganz unkompliziert. Denn da gibt es noch ein paar unerledigte Dinge aus der Vergangenheit, die in der Mauer eines Kellergewölbes vor sich hin modern ...

Ingrid Nolls Roman kommt in schlichten, manchmal fast simplen Sätzen daher, und doch bietet er zum Anfassen dichte Stimmungsgemälde, die das Lebensgefühl einer Generation knapp und prägnant skizzieren. Gerade diese Atmosphäre einer Zeit einzufangen, gelingt Rainer Kaufmanns Verfilmung nicht. Trotz der Länge von 124 Minuten hat das befliessene Werk Mühe, sämtliche Handlungs- und Zeitebenen des Romans massstabgetreu wiederzugeben: Wie schon in seiner Noll-Verfilmung «Die Apothekerin» (1997) ist Kaufmann so sehr damit beschäftigt, Handlungssequenzen herunterzuhaspeln, dass Elemente wie Psychologie, Atmosphäre oder gar die Bildung ephemerer Sinnkristalle im Innern der Erzählung auf der Strecke bleiben.

«Kalt ist der Abendhauch» ist so ein bunter Bogen seltener Ausstattungsobjekte und schöner junger Menschen geworden – das Bilderbuch zum Buch sozusagen –, die wie ein Modekatalog vergangener Zeiten vorüberziehen und allem Krieg, Schmerz und Verlust zum Trotz ihr Leben lang immer die dralle Dynamik heiterer Backfischtage zu Gesicht tragen. ■



Heike Makatsch
Ulrich Noethen
Jasmin Tabatabai

Gripsholm

Regie: Xavier Koller
Deutschland/Schweiz/Österreich 2000

Eine Tucholsky-Verfilmung von Oscar-Preisträger Koller, die auf überraschende Weise die Handlung einer fiktiven Liebesgeschichte mit der Biografie des Autors verknüpft. Beeindruckend und überzeugend.

Franz Ulrich

Die 1931 erschienene Sommerromanze «Schloss Gripsholm» ist Kurt Tucholskys erfolgreichstes Werk. Der Ich-Erzähler, ein Berliner Schriftsteller namens Peter, fährt mit seiner «Prinzessin» Lydia nach Schweden in den Urlaub. Am idyllische Mälarsee entdecken sie das Schloss Gripsholm, in dem sie Zimmer mieten können. Während der Ferienwochen voller Liebe und Schäkerei erhalten die beiden Besuch von Peters Freund Karlchen und Lydias Freundin Billie, mit der die Zweisamkeit auch erotisch zur Dreisamkeit wird. Zu dritt befreien sie ein kleines, unglückliches Mädchen aus dem nahe gelegenen Kinderheim, das von einem Drachen von Heimleiterin tyrannisiert wird.

Die von Klischees der gängigen Liebes- und Reiseromane freie Geschichte mit ihrer unverbraucht-frischen Sprache weist alle Qualitäten Tucholskys auf, der als Journalist, Schriftsteller, Gesellschaftskritiker, leidenschaftlicher Pazifist und Humanist eine bedeutende Rolle im Deutschland der Weimarer Zeit spielte. Mit ein paar Tricks verlieh er dieser Liebesgeschichte eine Scheinauthentizität, die Leserinnen und Leser glauben machen, er selbst habe jene Sommerromanze genau so erlebt.

Tatsächlich hat der Autor im Sommer 1929 mit seiner Freundin Lisa Mathias am Mälarsee «mit der Seele gebaumelt». Aber diese Beziehung war bereits 1930 abgekühl und noch bevor «Schloss Gripsholm» erschien, gingen die beiden getrennte Wege. In einem Brief vom 16. Mai 1931 schrieb er: «Ausser einem etwas vagen Modell zu Karlchen und der Tatsache, dass es wirklich ein Schloss Gripsholm gibt, in dem ich nie gewohnt habe, ist so ziemlich alles in dieser Geschichte erfunden: vom Briefwechsel mit Rowohlt an bis zu (leider! leider!) Lydia, die es nun aber gar nicht gibt.»

1963 hat Kurt Hoffmann «Schloss Gripsholm» verfilmt, dabei aber – typisch für jene Zeit! – die düstere Geschichte des gequälten Mädchens und der tyrannischen Heimleiterin weggelassen. Mit dieser Amputation entfiel nicht nur das kompositorisch notwendige Kontrastbild zur heiteren Idylle, es wurde damit auch jeder Zeitbezug eliminiert. Unausgesprochen waren Beklemmung und Bedrückung im Buch präsent und die Kinderheim-Episode war eine klare Metapher für den politischen Terror in Deutschland.

Xavier Koller hat den gegenteiligen Weg Hoffmanns gewählt und den Zeitbezug zu einem wesentlichen Element seiner Verfilmung gemacht, indem er Motive und Ereignisse aus der Biografie Tucholskys mit der ins Jahr 1932 verlegten Romanhandlung verknüpfte. Auch Kollers «Gripsholm» ist eine ironisch-heitere Liebesgeschichte, aber zugleich ein atmosphärisch dichtes Zeitbild. Im Film trägt Kurt Tucholsky (Ulrich Noethen) seinen richtigen Namen. Sein Verleger (Rudolf Wessely) rät dem profilierten Kolumnisten, dem eine Anklage droht, in Urlaub zu gehen und eine leichte Sommergeschichte zu schreiben.

Kurt und seine kesse Lydia (Heike Makatsch) geniessen die Ferien in Schweden in vollen Zügen. Aber Kurts heitere Stimmung wird immer wieder überschattet von Trauer und Melancholie. Mit Karlchen (Marcus Thomas), der nicht wie im Buch im Tourenwagen daher braust, sondern im Flugzeug einfiegt, kommen schlechte Nachrichten aus Berlin: Tucholsky steht als Netzbetrüger auf schwarzen Listen und wegen seiner Äußerung «Soldaten sind Mörder» soll ihm tatsächlich der Prozess gemacht werden. Es kommt zu heftigen Disputen mit dem Freund, der naiv an ein neues nationales Deutschland glaubt.

Zusammen mit Billie (Jasmin Tabatabai), die im Film zur schillernden Varieté-Sängerin geworden ist, geniessen sie Ausflüge und Picknicks und, als Spannungen aufkommen, friedlich und tolerant die Liebe zu dritt. Aber noch stärker als das Buch macht der Film deutlich, dass dies nur eine Idylle auf Zeit ist: Im Schicksal der kleinen, von der Heimleiterin (Anette Felber) in ihrem Wahn aus Zucht und Ordnung drangsalierten Ada (Sara Föttinger) wird sichtbar, dass hier im Kleinen geschieht, was Deutschland im Grossen bevorsteht.

«Wir hatten geglaubt, der Zeit entrinnen zu können. Man kann das nicht, sie kommt nach ... Man denkt oft, die Liebe sei stärker als die Zeit. Aber immer ist die Zeit stärker als die Liebe», schrieb Tucholsky im Buch. Xavier Kollers Film macht das Wirken dieser Zeit auf überzeugende und eindrückliche Weise als Hintergrund der sommerlichen Liebesgeschichte sichtbar. Er kündet an, was Tucholsky bevorsteht: Seine Bücher werden von den Nazis verboten und verbrannt. Im August 1933 wird der in Schweden lebende Autor ausgebürgert. Am 21. Dezember 1935 nimmt sich Kurt Tucholsky das Leben. ■

«Mich haben immer die Randsituationen fasziniert, die Aussenseiter, die Grenzüberschreitungen»

Seit seinem Oscar für «Reise der Hoffnung» (1990) lebt und arbeitet der Schweizer **Xavier Koller** in den USA. Für die Tucholsky-Verfilmung «Gripsholm» ist er vorübergehend nach Europa zurückgekommen.

Michael Sennhauser Sie sind relativ spät zum Projekt «Gripsholm» gestossen, als die Finanzierung und vor allem die Termine schon standen. Was hat sie gereizt daran? Die Texte von Tucholsky haben mich durch die Jugend und meine fruehe Zeit als Schauspieler begleitet und «Schloss Gripsholm» hatte ich in zwar vager, aber guter Erinnerung. Nachdem ich die Vorlage wieder gelesen hatte, hatte ich Lust, das auszuprobieren. Da ist diese Ironie von Tucholsky und die relativ undramatische Geschichte, die vor allem auf Sensualität beruht und auf menschlicher Einsicht, dazu die Lust an der Kindlichkeit und am Verdrängen realer Situationen.

Haben Sie das Drehbuch übernommen? Die Mischung von Tucholsky-Biografie und Gripsholm-Geschichte geht ja recht weit, sehr zum Vorteil des Films. Ich habe das ursprüngliche Drehbuch sehr stark überarbeitet, versucht, die Figuren menschlich besser erkennbar, nachvollziehbar zu machen. Diese Geschichte braucht einen Kontext. Daher haben wir an Tucholskys biografische Situation angeknüpft, obwohl er autobiografische Bezüge zu «Schloss Gripsholm» stets abgestritten hat. Die Freiheit kann man sich ja nehmen, die Geschichte einzubetten in die Situation ihres Autors, der schliesslich eine sehr klare Vision hatte von der Zeit, in die sich Deutschland damals hineinbewegte. Diese Grenzsituation herauszuarbeiten, in der sich Freunde trennen, Interessen sich verschieben, das machte die Sache spannend für mich.

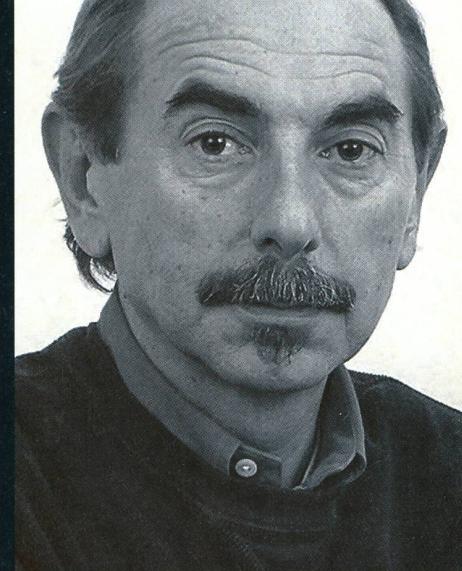
Tucholsky musste ins Exil, Sie sind freiwillig in die USA ausgewandert. Ergab

sich daraus eine Affinität zur Erzählweise von «Gripsholm»? Tja ... offensichtlich passt auch diese Geschichte in die Linie meiner Filme. So etwas merkt man ja eigentlich immer erst im Nachhinein. Mich haben immer die Randsituationen fasziniert, die Aussenseiter, die Grenzüberschreitungen. Und wenn ich auf meine Filme zurückblicke, fällt mir auf, dass diese Themen in allen vorkommen. Da steckt keine Absicht dahinter, aber natürlich werden durch die Themenwahl stets auch Interessen manifest.

Ist Ihr filmischer Blick klarer geworden durch die Zeit in den USA? Ich stütze mich mittlerweile vielleicht weniger auf die Aktualität, habe die Fingerzeige reduziert. Es geht mir mehr darum, Geschichten von Menschen zu zeigen, sie über Atmosphäre erlebbar und nachvollziehbar zu machen. Die Kommunikation mit den Zuschauern soll funktionieren, ohne dass viel geredet werden muss. Sie sollen sich ihr eigenes Bild von den Figuren machen können.

«Gripsholm» dürfte international auswertbar sein. Vielleicht funktioniert der Film sogar in den USA? Das weiss ich nicht. Das hat gerade in den USA immer auch viel mit den aktuellen Trends zu tun, mit der politischen Situation. Auswertbar ist das, was sozusagen obenauf schwimmt, und ich wage da keine Prognosen.

Jetzt, da Sie die Vergleichsmöglichkeit haben: Ist die Arbeitsweise in Europa anders? Man arbeitet überall mit Profis, mit Leuten, die ihren Beruf aus einer Passion heraus gewählt haben. Was natürlich dazukommt, ist eine persönl-



che Beziehung, zum Beispiel zu Kameramann Pio Corradi. Er hat ein besonderes Flair für Stimmungen und Farben. Die Varieté-Szenen haben wir im Studio Babelsberg gedreht, da waren die Kostüme vorhanden, die Infrastruktur, die es für die paar hundert an diesen Sequenzen beteiligten Leute brauchte. Aber wir haben auch in Österreich gedreht, weil die Finanzierung über die diversen Koproduktionspartner solche Dinge eben vorschreibt. Solche Bedingungen gibt es wiederum in den USA nicht. Da gibt es ja auch kein Subventionssystem, da wird einfach dort gedreht, wo es am billigsten ist – zurzeit zum Beispiel in Kanada. Was wiederum dazu führt, dass die Arbeit für viele Techniker in Hollywood knapp wird und dass sie in Kanada dafür manchmal kaum mehr wissen, wohin mit all den Equipen.

«Ring of Fire», Ihr aktueller amerikanischer Film, kommt in den USA am 20. Oktober in die Kinos. Werden Sie in den USA bleiben? Wir leben in den USA und sind da eigentlich glücklich. Ich habe überhaupt nichts gegen die Schweiz, es war einfach eng. Und auch in den USA kann noch niemand sagen, ob unsere Rechnung aufgegangen ist. Auf jeden Fall ist die Situation in den USA klarer, dort herrscht ein offener Konkurrenzkampf im Filmberreich. In den USA kann man nicht in die Versuchung kommen, bedauernd die Hände in den Schoss zu legen, weil für ein Projekt von Bern keine Subventionen gesprochen wurden. Dort muss man aktiv bleiben. ■

→ Zur Produktionsgeschichte von «Gripsholm» siehe auch FILM 1/2000 «Schweizer Filmproduzenten im Ausland».



Ethan
Hawke
Liev
Schreiber

Hamlet

Regie: Michael Almereyda
USA 2000

Shakespeares Tragödie in neuem Look: Der dänische Königshof wurde zur Denmark Corporation mit Sitz in New York «globalisiert» und Hamlet macht sich mit der Videokamera auf Identitätssuche.

Thomas Allenbach

Hamlet spricht nicht, er nuschelt. Es ist das Nuscheln eines existenziell Übernächtigten und früh Ermüdeten. Aus seinem Mund klingt Shakespeares Text wie ein schleppend-depressiver Song von Kurt Cobain. Ein Song, dessen intime Schwermut sich abhebt von den kalten Bildern der nächtlichen Grossstadt. Manhattan ist zur Wirtschaftszentrale funktionalisiert. Die Strassenzüge sind überdimensionierte Flure in einem gigantischen Verwaltungstrakt, die Grenzen zwischen öffentlichem und privatem Bereich haben sich aufgelöst. Überall Bildschirme, Kameras, Spiegelungen. Hamlet selbst greift zur Kamera und protokolliert seine Identitätssuche in einem Videotagebuch. Ein Akt der Selbstbehauptung? Notwehr? Auch seine Bilder gehörten in den Bilderfluss der Zeit. Und oft ist er selbst nicht mehr als eine flüchtige Verdichtung von Pixeln auf einem Bildschirm.

Ethan Hawke spielt Hamlet wie hinter vorgehaltener Hand. Sein wichtigstes Requisit ist jene peruanische Strickmütze, welche die Helden der vergessenen «Generation X» trugen. Er ist halb *slacker*, halb Ritter von der traurigen Gestalt und insgesamt eine Figur, in welcher sich junge Menschen von heute wieder erkennen sollen.

Ob der Film aber das jugendliche Publikum erreicht, wie das Baz Luhrman mit «William Shakespeare's Romeo & Juliet» (1996) gelang, ist fraglich. Näher als bei dieser aufwendig inszenierten und knalligen Rap-Version ist Michael Almereydas billig und schnell produzierter Independent-Film bei Aki Kaurismäkis «Hamlet Goes Business» (1987). Anders als der Finne aber betrachtet Almereyda das tragische Geschehen nicht mit sarkastischem, sondern melancholischem Blick.

Die Transplantation von Shakespeares Tragödie ins New York von heute belebt beides, den Klassiker und den Film. Dass der grosse Zauderer Hamlet sich die Frage aller Fragen – «To be or not to be» – nun ausgegerechnet in der Action-Abteilung einer Videothek stellt und der Geist seines Vaters in einem Pepsi-Automaten verschwindet, sind allerdings nicht viel mehr als Gags. Ergebiger ist Almereydas Auseinandersetzung mit den omnipräsenten visuellen Medien, am schönsten sein Film in jenen sanft delirierenden Momenten, da sich die Bilder ganz mit dem hervorragenden Soundtrack von Carter Burwell verbinden.

Geradezu exzentrisch ist die Besetzung. Neben Ethan Hawke sind so klingende Namen wie Kyle MacLachlan (Claudius), Sam Shepard (Geist), Bill Murray (Polonius) oder Diane Venora (Gertrude) zu sehen. Das ist allerdings eher verblüffend denn überzeugend. Zu unterschiedlich sind die Schauspiel-Stile. Die Kombination disparater Elemente, von der Almereydas filmische Collage aus (gekürztem) Originaltext, Underground-Attitude, Pop-Verweisen und medienkritischen Reflexionen lebt, wird hier zur Hypothek. Wenn der verschlafene Ethan Hawke auf den hellwachen Liev Schreiber (Laertes) trifft, prallen Welten aufeinander, die besser getrennt blieben. ■

Hamlet goes Video

Der New Yorker Independent-Filmmacher **Michael Almereyda** über die Omnipräsenz der Medien, seine liebsten Shakespeare-Verfilmungen und den Grund, weshalb sein Hamlet so jugendlich ist wie keiner zuvor.

Thomas Allenbach Der von Ethan Hawke gespielte Hamlet provoziert Vergleiche mit der Grunge-Ikone Kurt Cobain. Wollten Sie aus dem Dänenprinzen eine «Generation X»-Figur machen? Die Nähe zu Kurt Cobain ist offensichtlich, doch man könnte in ihm auch Züge von Holden Caulfield aus J. D. Salingers «The Catcher in the Rye» erkennen. Hamlet ist eben ein Prototyp für diese Art Menschen, für ihre Sensibilität, Verwirrung, Wut und Depression. Doch es ging mir nicht nur um einen «Generation-X»-Hamlet. Ebenso wichtig war mir, wie in einer filmischen Collage Shakespeares Sicht mit der modernen Realität, mit der Medienkultur, mit New York und dem heutigen Amerika zu kombinieren.

Im Vergleich mit den meisten Verfilmungen ist Ihr Hamlet erstaunlich jugendlich. Die Grundidee war, Hamlet endlich einmal mit einem jungen Schauspieler zu besetzen. Das ist in den bisher über vierzig Verfilmungen noch nicht gemacht worden, was mich überrascht, denn die Dilemmas, mit denen sich Hamlet konfrontiert sieht, haben doch viel mit seiner Jugendlichkeit zu tun. Es geht um die Beziehung zu den Eltern, zur Freundin, zu Autoritäten, um die Frage nach der eigenen Identität und darum, wie man sich in einer Welt zurecht findet, über die man keine Kontrolle hat.

Eine Welt, die von elektronischen Bildern dominiert wird. Sehen Sie sich als Medienkritiker? Durchs ganze Stück hindurch stellt Shakespeare die Frage, was es bedeutet, ein Individuum zu sein eine Person mit Verantwortung und sozialen Beziehungen. In unserer Medienkultur werden diese Fragen



komplizierter, nicht einfacher. Durch die Omnipräsenz von Kameras und Bildschirmmedien wird die Realität geradezu überwältigt. Ich wollte zudem das Gefühl vermitteln, dass Privatsphäre, Unabhängigkeit und selbständiges Denken durch all die Bilder stark gefährdet sind.

Welche Shakespeare-Verfilmungen haben Sie am stärksten beeinflusst?

Da gab es viele, nebst denjenigen von Orson Welles. Eine meiner liebsten «Hamlet»-Adaptionen ist allerdings eine Bühnenversion, und zwar jene von Ingmar Bergman mit Peter Stormare. Bergmans Version war einfach, minimalistisch, dringlich – er hat das Stück sozusagen destilliert. Viele seiner Ideen habe ich, ehrlich gesagt, geklaut.

Was halten Sie von Aki Kaurismäki's ebenfalls in der Geschäftswelt spielendem «Hamlet Goes Business»? Ich bewundere ihn. Ein zentraler Punkt für mich war es aber, Shakespeares Sprache beizubehalten. Wenn man das macht, ändert sich alles. Denn dann muss man offen sein für all die Bedeutungen des Textes. Kaurismäki konnte es sich leisten, sehr witzig zu sein und die Sprache zu ignorieren.

In Ihrem Film ist Hamlet ein New Yorker Experimentalfilmer. Ging es Ihnen dabei auch um eine Reflexion über ihr Metier als Filmemacher? Nicht unbedingt. Ich wollte dem Stück treu bleiben und habe einfach Hamlets Liebe für das Theater in die heutige Zeit übersetzt. Anstatt ein Stück in einem Stück haben wir einen Film in einem Film. Das ist eine simple, mir logisch scheinende Übertragung. Ich schaute ins Stück, nicht in den Spiegel.

Der Krieger und die Kaiserin

Regie: Tom Tykwer
Deutschland 2000

Regisseur Tom Tykwer liebt die Romantik und hat etwas gegen Sentimentalität. Deshalb müssen auch in seinem neuen Film die Figuren zuerst seinen Hang zur Stilisierung und sein lustvolles Spiel mit den Genres überstehen, bevor sie zueinander finden.

Claudia Schwartz

«Ich kann nicht mehr gut schlafen wegen dir. Und wenn ich endlich schlafe, dann träum ich von dir. Ich träume davon, wie du riechst, wie du sprichst, wie du atmest, wie du weinst», sagt Sissi. Und sie sagt das so, dass einem romantisch ums Herz wird, als Bodo meint: «Bist du bescheuert? Du kennst mich doch gar nicht.» Tom Tykwer («Lola rennt», 1998) hat wieder eine Liebesgeschichte gemacht, unsentimental, wie das seine Art ist. Weil die Liebe erst triumphieren kann, wenn sich den Figuren die Widrigkeiten des Lebens in den Weg stellen. Manchmal sieht «Der Krieger und die Kaiserin» aus wie eine romantische Komödie, manchmal wie ein Thriller und manchmal wie ein Roadmovie – immer aber bildschön. Schön wie Wuppertal, wo der Film spielt und wo Tom Tykwer herkommt. Schön wie Sissi (Franka Potente) und Bodo (Benno Fürmann), die erst zueinander finden, nachdem sie sich gerettet haben.

Sissi arbeitet als Krankenschwester in

einer psychiatrischen Klinik. Bodo ist arbeitslos. Der Friedhofsvorsteher hat den durchtrainierten jungen Mann hinausgeworfen, als er beim Job als Sargträger gleich bei der ersten Beerdigung in Tränen ausgebrochen ist. Die beiden begegnen sich, als Sissi von einem Lastwagen überfahren wird, nicht mehr atmen kann und Bodo ihr zu Hilfe kommt. Nach ihrer Entlassung aus dem Spital sucht sie ihren Retter. Der wolle von ihr nichts wissen, weil er sich die Schuld am Unfalltod seiner Frau gebe, erfährt Sissi von Bodos Bruder Walter (Joa-chim Król). Es braucht einen wilden Bankraub, einen traurigen Verlust und ein komisches Versteckspiel, bevor Bodo die Vergangenheit vergessen kann.

«Der Krieger und die Kaiserin» ist ein Film über Gefühle und darüber, wie wir sie wahrnehmen. Die Figuren haben etwas Labiles, und die Atmosphäre der psychiatrischen Anstalt, in der Sissi arbeitet, verstärkt diesen Eindruck. Die Geschichte dreht sich um die Frage, warum sich das Leben ändern muss und ob der Andere der Grund dafür ist. Während so mancher Regisseur bei der Gelegenheit schwerfällig Beziehungskisten stapeln würde, dienen die Irrungen und Wirrungen Tom Tykwer dazu, sein Talent zu beweisen und allerlei Kunststückchen vorzuführen: Überblendungen, Kamerafahrten, dick aufgetragene Farbe und plakative Musik. Manchmal kommt das einer stilistischen Gratwanderung gleich. Meistens aber gelingt der ständige Wechsel von Stillstand und Beschleunigung erstaunlich gut. «Die Luft kam nicht wieder, aber dafür kam der Mann», erinnert sich Sissi in der Rückblende an die Begegnung mit Bodo, die alles verändert hat. Während man noch dem Pathos dieses Satzes nachlauscht, trägt einen die Kamera schon weiter. ■



Chris Cooper
Jim Carrey
Renée Zellweger

Me, Myself & Irene

Regie: Bobby und Peter Farrelly
USA 2000

Nach «There's Something About Mary» ist den Brüdern Farrelly einmal mehr nichts anal genug, um nicht zur Grundlage einer Situationskomik über obskure Sexpraktiken und Körperfunktionen werden zu können.

Mathias Heybrock

Dass «ich ein anderer» sei, schrieb der französische Dichter Arthur Rimbaud und kam sich dabei richtig schick verrufen vor: Hebelte sein Satz doch die traditionelle philosophische Vorstellung einer unteilbaren Identität aus. Die Bluessängerin Billie Holliday ging noch einen Schritt weiter, teilte sich in dem Song «Me, Myself & I» gleich in drei Anteile auf, und selbst dabei ist es nicht geblieben. Denn spätestens seit der Postmoderne gehört es zum guten Ton, sich auch den Durchschnittsbürger als eine multiple Persönlichkeit vorzustellen, die jeden Tag aufs Neue ein Wirrwarr aus Charakterzügen und Stimmungen unter einen Hut zu bringen versucht.

Gemessen daran machen die Brüder Farrelly einen Rückschritt, wenn sie ihren neuen Film um eine Person zentrieren, die (lediglich) zwei Seiten an sich erkennt. «Me» Charlie (Jim Carrey) ist ein überaus schüchterner *highway patrol man*, der viele Jahre lang allen Ärger in sich hineinfisst, bis sich die aufgestaute Aggression in Gestalt seines «Myself» Hank Gehör verschafft. Die beiden können sich nicht eben gut leiden und ihr Konflikt wird zusätzlich

durch die Tatsache angeheizt, dass sich sowohl Charlie als auch Hank für Irene (Renée Zellweger) interessieren, eine reizende Herumtreiberin, die eigentlich nur zur nächsten Polizeibehörde begleitet werden soll. Eigentlich. Denn ehe Me, Myself und Irene sich versehen, sind sie in eine heillose Verfolgungsjagd verstrickt, bei der man sich allmählich näher kommt. Dabei schmeisst Hank sich draufgängerisch an Irene heran, wo Charlie nur taktvoll hofiert. Noch schlimmer für den armen Kerl, dass Hank sich gern prügelt, dabei jedoch immer kräftig einsteckt: Das muss schliesslich ein bald ziemlich lädiertter Charlie ausbaden, der im gleichen Körper haust.

Wie Carrey sich in diesem Film als einen anderen behandelt, ist eine artistische Meisterleistung: Er sich selbst, nimmt den bewusstlos gewordenen Anteil seiner Person huckepack und schmeisst ihn (also sich) kopfüber auf die Rückbank eines Autos. Diesem Kerl würde man ohne Weiteres auch zutrauen, sich am eigenen Schopfaus dem Sumpf zu ziehen, doch ändert es letztlich nichts daran, dass die Performance ein beeindruckender Zirkusakt bleibt. Dem Konflikt, den Carrey hier ausricht, fehlt einfach die Brisanz. Vielleicht liegt es daran, dass wir uns heutzutage alle ganz normal Schizo fühlen. Schon in David Finchers «Fight Club» (FILM 11/99) verspürten wir ja eine nicht eben gelinde Enttäuschung, als sich das ganze Spektakel als simple Persönlichkeitsstörung entschlüsselte.

Darunter leidet leider auch der Humor, für den die Farrellys inzwischen berühmt sind: ihr Witzeln auf einem unglaublich niedrigen Niveau, das jedem, der sich auf den Prozess der Zivilisation etwas einbildet, die Scham- oder Zornesröte ins Gesicht treibt. Nichts ist den beiden Brüdern anal genug, um nicht zur Grundlage einer

Situationskomik über obskure Sexpraktiken und Körperfunktionen werden zu können, die freilich am besten funktioniert, wenn im Gespann gegen die guten Sitten verstossen wird. Dementsprechend hat «Me, Myself & Irene» die besten Momente, wenn Zellweger und Carrey gemeinsam auftreten. Blödelt Carrey hingegen mit sich selber, bleibt der Witz etwas auf der Strecke. Ob die Brüder auch noch mit diesem Film zur Avantgarde des schlechten Geschmacks gehören, darf bezweifelt werden. Zumindest jedoch können sie sich auf die Fahnen schreiben, diese Art von Komödie mit «There's Something About Mary» (1998) massenwirksam gemacht zu haben, bevor Filme wie «American Pie» (1999) und «Road Trip» (2000) nachzogen.

Über den zuweilen etwas flauen Witz sollte jedoch nicht vergessen werden, dass auch frühere Farrelly-Filme nicht durchgehend komisch sind. Denn in erster Linie sind es *road trips* durch die Provinz; eine Feier dessen, was *smalltown america* ausmacht: Langeweile, Rumhängen; die lächerlichen Beschäftigungen kleiner Leute vom Lande, die nicht eben als Intelligenzbestien auftreten. Das Personal ist in eigentlich allem das absolute Gegenteil der Menschen in der urbanen Welt von Woody-Allen. Dessen Humorist zwar auch schlüpfrig, erschliesst sich aber nur dem Freud-Leser. Gegen diese Kultiviertheit reiten die Farrellys auch hier wieder Attacken, und ihr beherzter Entlastungsangriff drückt sich auch in einer methodisch gepflegten Banalität aus, die notwendig auch Monotonie beinhaltet. Sozusagen als Kehrseite des kruden Witzes, mit dem die Regisseure auf den Terror der Hochkultur buchstäblich scheissen.

→ Porträt Renée Zellweger: S. 12



John Turturro
Tim Blake Nelson
George Clooney

O Brother, Where Art Thou?

Regie: Joel Coen
USA/Grossbritannien 2000

Homers «Odyssee» als Hillbilly-Musical: Joel und Ethan Coen schicken drei flüchtende Häftlinge durch den Süden der USA und stützen das antike Heldenepos mit beträchtlich komischem Effekt aufs menschliche Kleinformat zurück.

Thomas Allenbach

Angesichts der Kräfte, welche im Universum walten, sind wir winzige und – betrachtet man es nur mit ein wenig Distanz – auch recht lächerliche Wesen. So jedenfalls sehen es Joel und Ethan Coen. Dem blinden Zufall ausgeliefert, Spielball eines undurchsichtigen Schicksals, sind ihre Figuren alles andere als Schmiede ihres Glücks. Und angesichts der Überraschungen, die «das Leben» bereithält, schauen die meisten von ihnen oft dumm aus der Wäsche. Ungläubiges Glotzen, entsetztes Schreien, verzweifeltes Flüchten, tastendes Suchen – das sind, grosso modo, denn auch die elementaren Verhaltensweisen der drei naiven Helden, welche die Coens in ihrem exzentrischen Mix aus Hillbilly-Musical, Screwball-Komödie, Roadmovie und intelligentem Abenteuerfilm auf eine irre Odyssee durch den Süden der USA während der Depressionszeitschicken. Gespielt wird das tumbe Trio von George Clooney (er gibt den vermeintlichen *natural born leader* Everett

Ulysses McGill), John Turturro (Pete) und Tim Blake Nelson (Dalmar). Clooney, ganz auf Clark Gable getrimmt, ist der verantwortungslose *womanizer* und Beau mit Fixierung auf Pomade, Haarnetze und absurd gestanzte Satzbildungen, Turturro ist der personifizierte Zorn, Nelson der geborene Mitläufer. Zusammen ergibt das ein anrührendes Triptychon menschlicher Schwächen. Alle drei sind sie auf der Suche nach einem Schatz, den es vielleicht gar nicht gibt, und alle hoffen sie, wenn nicht auf Erlösung oder Neugeburt, dann wenigstens auf Begnadigung oder Vergebung.

Aneinander gekettet zuerst und unzertrennlich später torkeln die Drei durch einen Film, wie ihn nur die Coens (*Fargo*, 1996, *The Big Lebowski*, 1997) kreieren können. Auf manieristisch-liebevolle Art und Weise beschwören die beiden grossen Stilisten eine Epoche (die Zeit der Depression) und ein Terrain (den Süden der USA), die es in dieser Perfektion und «Reinheit» natürlich nie gegeben hat, und schaffen eine Kunswelt, die aus Traum, Erinnerung und Mythos besteht. Homers «Odyssee» dient ihnen ebenso als Inspirationsquelle wie Preston Sturges' *Sullivan's Travels* (1941), aus welchem der Titel entlehnt ist, und der Fundus traditioneller amerikanischer Musik von Blues über Country bis Bluegrass. Die Arbeit von Kameramann Roger Deakins, dessen ausgebleichte Bilder in etwa so «alt» sind wie jene Jeans, die in abgetragenem Look in die Läden kommen, steht ganz im Zeichen des Spiels mit Zeichen, die Authentizität suggerieren sollen. Das funktioniert derart gut, dass man glaubt, auch die Stimmen der Schauspieler klängen wie ab Schelllackplatte.

Vieles ist Liebhaberei und Hommage, etwa die Gestaltung der Titel, die an «alte» Schwarzweissfilme erinnert. Anders als die

Bilder, die immer im Verdacht der Fälschung stehen, wirkt die Musik authentisch. Der von T-Bone Burnett zusammengestellte und produzierte Soundtrack besteht mit wenigen Ausnahmen aus neu eingespielten Traditionals, die den Film so stark prägen, dass man ihn als Musical bezeichnen könnte. Allerdings ist der Einsatz der Musik stets durch die Handlung motiviert. Ob beim Straßenbau die Sträflinge den Blues haben oder bei der Wahlveranstaltung die engelhaften Mädchen dem bigotten Kandidaten ein blumiges Ständchen bringen – überall ist Musik und überall erfüllt sie eine ganz spezifische Funktion. In dieser Hinsicht ist der Film stark Robert Altman's *Nashville* (1974) verpflichtet.

In krassem Kontrast zum Kontrollverlust, unter welchem ihre Figuren stets leiden, steht der Wille der Perfektionisten Joel und Ethan Coen zur Kontrolle. Von daher röhrt wohl auch die oftmals als «kalt» kritisierte Distanz der beiden zu ihren Charakteren. Hier spielen zwei Götter mit Menschenfiguren. Manchmal sind auch nur zwei Knaben und oft ist ihr Spiel doch ziemlich grausam. Wenn sie sich wiederholen, dann sehen ihre Filme aus wie Zitate ihrer selbst und wirken dementsprechend selbstgefällig. Solche Momente gibt es auch in «O Brother, Where Art Thou?». Nicht alle Szenen sind derart gelungen wie das als Formationstanz inszenierte Treffen des Ku-Klux-Klans und nicht alle Nebenfiguren sind so überzeugend wie der manisch-depressive Gangster George «Babyface» Nelson (Michael Badalucco). John Goodman als einäugiger, schlagkräftiger und durchtriebener Bibelverkäufer zum Beispiel spielt genau den Part, den man von ihm erwartet. Doch das sind alles Details. Meist überrascht einen der Film genau so wie die finale Flutwelle die glücklichen Helden. ■