Zeitschrift: Film : die Schweizer Kinozeitschrift
Herausgeber: Stiftung Ciné-Communication
Band: 53 (2001)
Heft: 1

Rubrik: Kritik

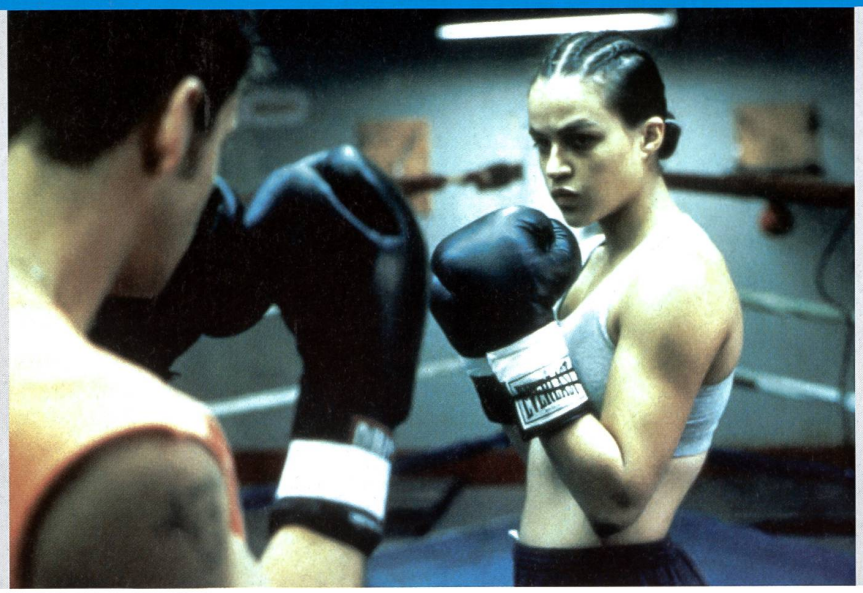
Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. 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: 10.01.2026

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



Michelle Rodriguez
Santiago Douglas

Girlfight

Regie: Karyn Kusama
USA 2000

Eine junge New Yorker Latina lernt, sich und ihre Wut im Boxring zu zügeln. Ein ebenso realistischer wie attraktiver Kinoerstling mit dem Charme von «Rocky» und der Ehrlichkeit eines Dokumentarfilms.

Michael Sennhauser

Für die wütende Diana Guzman (Michelle Rodriguez) ist das Zuschlagen nicht das Wichtigste am Boxen. Denn zugeschlagen hat sie schon öfters, auch in der Schule, auch im Mädchenklo, wenn sich die Gelegenheit ergab. Diana ist eine aggressive, unangepasste, unruhige Schülerin im letzten Highschool-Jahr. Mit ihrem Vater und ihrem Bruder lebt sie in Brooklyn, in den «Projects», einer schon fast traditionell heruntergekommenen Einwanderergegend.

Eigentlich ist es Tiny (Winzig, gespielt von Ray Santiago), ihr Bruder, der – widerstrebend, aber auf Wunsch seines Vaters – Boxunterricht nimmt in einer jener verschwitzten Trainingshöhlen, wie man sie aus «Rocky» und unzähligen anderen Boxfilmen kennt. Aber als Diana dort eines Tages das Trainingsgeld abliefert, das Tiny vergessen hat, packt sie das Boxfieber. Sie überredet den Trainer, sie zu unterrichten, und kämpft sich schliesslich zäh an Vorurteilen und Selbstzweifeln vorbei in die weibliche Championklasse.

Auf den ersten Blick scheint «Girlfight» eine modische Mischung aus Underdog-Boxfilm, Adoleszenzdrama und neofeministischer Girlpower-Spekulation zu sein. Aber von der ersten Einstellung an macht die junge Regisseurin Karyn Kusama (siehe auch nebenstehendes Interview) klar, dass da nicht Schweisstropfen im Gegenlicht und Kinnhaken in Zeitlupe dominieren werden, sondern die Geschichte einer jungen Frau in einer unfreundlichen Umgebung.

Diana könnte die Schwester von Billy Elliot sein (FILM 12/00), der im gleichnamigen britischen Erfolgsfilm die Boxhandschuhe gegen Ballettschlappen eintauscht. Denn wie für Billy das Tanzen ist auch für Diana das Boxen nicht Selbstzweck, sondern eine Möglichkeit, über Disziplin und Konzentration aus den vorgezeichneten sozialen Bahnen auszubrechen. Denn wie eingangs erwähnt: Nicht um zuzuschlagen trainiert Diana, sondern eher schon, um sich das unkontrollierte Zuschlagen abzugewöhnen.

Karyn Kusama hat einen dokumentarisch-realistischen Teenagerfilm gemacht, mit dem peitschenden Rhythmus und allen Ingredienzien eines packenden Sozialdramas. Diana findet sich in immer neuen, ungewohnten Situationen, die sie zu meistern hat. Adrian (Santiago Douglas), in den sie sich verliebt, ist ebenfalls Champion an der gleichen Boxschule. Und so hat sie nicht nur im Ring gegen ihn anzutreten, sondern muss auch das Selbstbewusstsein aufbringen, um mit der Existenz seiner Vorzeigefreundin auf zivilisierte Weise fertig zu werden. Und Dianas Vater stellt sich ihrem Training vehement entgegen, bis sie ihn in ihrer Verzweiflung physisch in die Schranken verweist – ohne dies als Triumph werten zu können. Vordergründig geht Diana im Verlauf des Films von einer Prüfung zur anderen – ein weiblicher Harry Potter ohne Zauberstab und fast ohne Freunde. Das verhilft dem Film zu seinem eingängigen Tempo, und seiner Hauptfigur zu einer nachvollziehbaren Entwicklung.

Dass die erst 32-jährige Regisseurin mit ihrem Erstling ein derart publikumswirksames Stück Kino fertig brachte, hängt wohl auch mit ihren Lehrjahren bei John Sayles («Lone Star», 1996, «Limbo», 1999), dem Meister des intelligenten *independent*-Kinos, zusammen. Denn wie bei Sayles' Filmen gesteht Kusamas Drehbuch jeder ihrer Figuren eine Eigenständigkeit zu, die auf einen weiteren persönlichen Kosmos verweist. Dianas Bruder Tiny unterstützt seine Schwester vehement und verwirklicht auch seinen Traum, auf die Kunstakademie zu gehen; Dianas Vater lebt im Schmerz über den Verlust seiner Frau alkoholselig und verzweifelt einen traditionellen Machismo. Und selbst Adrian ist nicht einfach Dianas *love interest* nach gängiger Hollywood-Dramaturgie, sondern der Träger einer eigenen Geschichte und eigener Entscheidungen. Für ihn ist das Boxen der einzige Weg aus dem Ghetto der «Projects» und seine Vorzeigefreundin ist ein Symbol für die Welt draussen, das er nur widerstrebend für die ruppige Diana aufgeben kann, die ihn doch in ihrer immensen Präsenz an all das erinnert, von dem er so schnell wie möglich weg möchte.

John Sayles war ausführender Produzent und hat einen guten Teil der Finanzierung für den Film sichergestellt. Aber Karyn Kusama ist nicht einfach eine gelehrige Schülerin, sondern offensichtlich ein diszipliniertes, selbstbewusstes neues Talent – ähnlich wie ihre phänomenale Hauptdarstellerin, die 22-jährige Michelle Rodriguez. ■

Diana könnte die Schwester von Billy Elliot sein

«Boxen ist eine Art Transformation»

Mit dem preisgekrönten «Girlfight» liefert Karyn Kusama ein fulminantes Kinodebüt. Ein Gespräch mit der 32-jährigen Regisseurin und Drehbuchautorin über Aggressivität, Boxen und Independent-Filme.

Regisseurin Karyn Kusama mit ihrer Hauptdarstellerin

Thilo Wydra **Steht die Geschichte, die Sie in «Girlfight» erzählen, in Relation zu Ihrem eigenen Leben? Haben Sie selbst auch geboxt?** Irgendwie hat alles mit meinen Erfahrungen als Teenager zu tun, mit diesem Gefühl der Isoliertheit. So habe ich mich mit der Figur der Diana identifiziert, die sich selbst noch nicht gefunden hat. Scheinbar findet sie den Weg zu sich über die Gewalt. Ich habe über die Jahre auch immer mal wieder geboxt. Ich wurde aber keine richtige Boxerin und fand darin auch nicht meine Erlösung. Ich begann mit 25, das ist etwas anderes als mit 18.

Können Sie beschreiben was in Ihnen vorging, als Sie selbst boxten? Wenn es wirklich gut ist, man sich wirklich voll einbringt, dann beginnt man weniger nachzudenken. Der Kopf leert sich, ist nicht mehr mit Informationen überfrachtet und mit Erinnerungen beladen. Man fühlt sich freier, es geht um Bewegung, um Raum, um Hitze, um Übung, um Schweiss. Es ist nichts Intellektuelles, es ist befreiend. Dieses Entleeren des Kopfes führt zu grösserer Disziplin und Kontrolle. Für mich war es aufregend, dieses neue Ich zu erfahren. Boxen ist tatsächlich eine Art Transformation.

Aggressivität spielt in der *coming-of-age*-Story Ihres Films eine durchaus wichtige Rolle. Das ist eine eher neue Form weiblichen Ausdrucks. Ob es wirklich neu ist, weiss ich nicht. Natürlich ist es heutzutage eher möglich, die Aggressivität, die Gewalt – wenn man es denn so nennen will –, die in Frauen verborgen sein kann, auszudrücken.

Gibt es Zuschauer, die gegen diesen aggressiven Ton Ihres Films sind? Auf alle Fälle. Das sind die Leute, die behaupten, Diana würde sich nicht verändern, die ihr unterstellen, sie sei brutal und bösartig. Ich bin da völlig anderer Meinung. Es gibt Menschen, die derart auf den Film reagieren, als ob er sie bedrohen würde. Sie fühlen sich durch die Boxerin bedroht, nicht aber durch ihren Freund Adrian, der ebenfalls boxt.

Aber ist die boxende Diana nicht auch durch Emotionen und Schwäche gekennzeichnet, was sie sehr menschlich, ja sympathisch macht? Und ist es nicht gerade auch ihr Freund, der angreifbar ist und sogar gegen sie verliert? Ja, eben, und ich glaube, dass auch das für die Leute sehr schwierig zu akzeptieren ist. Männliche Figuren entsprechen oft dem Typus, den Diana im Film darstellt, und die Frauen sind meist in Nebenrollen besetzt. Hier aber ist es für einmal umgekehrt, Adrian spielt eine nicht mal halb so wichtige Rolle.

Ihr Produzent ist Regisseur John Sayles. Würden Sie sich als *independent* bezeichnen? Ich glaube schon. Eine amerikanische Regisseurin zu sein ist schon etwas Interessantes, man ist permanent mit dem Mist konfrontiert, der produziert wird, und mit dieser Maschinerie, die dahinter steht. Ich versuche, mich davon fern zu halten und meine Filme nach meinen eigenen Vorstellungen zu machen, so weit das geht. Unser Budget lag bei einer Million Dollar und wir hatten 24 Drehtage – das ist wirklich *independent*! Bei John Sayles war ich übrigens drei Jahre lang im Team und assistierte. Später war er bereit, drei Viertel des Budgets von «Girlfight» zu finanzieren, und er hat dabei nie versucht, mich zu beeinflussen.

Gibt es Themen in Ihrer Arbeit, die Sie immer wieder beschäftigen? Ich bin an Geschichten interessiert, in denen sich Menschen anderen Menschen wirklich zu erkennen geben, sich wirklich offenbaren. Verschiedene Identitäten ein und derselben Person, das private Ich und das öffentliche Ich, zu entdecken, das ist mein Thema.

Hat Diana in «Girlfight» verschiedene Identitäten? Dianas Äusseres ist sehr hart, sie ist auf Konfrontation eingestellt. Ich mag die Vorstellung dieses synchronen Vorgangs, dass ihr Äusseres immer trainierter, vielleicht auch muskulöser wird, während sie innerlich weicher und emotionaler wird. Sie wird femininer, verletzlicher, freier: zwei Identitäten einer Person.

Woher kommen ihre Verhärtung und Aggressivität? Durch das Elternhaus, durch den Vater? Als ich das Script schrieb und später mit den Schauspielern sprach, sagte ich immer, diese Diana ist die Tochter ihres Vaters. Also steht sie der Psychologie des Vaters sehr nahe, den sie zugleich fürchtet und respektiert, der aber auch schwach ist und die Gelegenheit nutzt, Diana als die noch Schwächere zu behandeln. Sie geht auch in den Box-Ring, um die Grobheit ihres Vaters, wenn man so will, anders und neu zu interpretieren, sie kreativ umzusetzen.

Das gehobene, kulturell wertvolle Filmschaffen hat in der Schweiz eine lange Tradition. Und mit den Solothurner Filmtagen seit Jahrzehnten eine einzigartige Bühne. Dafür engagiert sich UBS aus Überzeugung. Für den Film. Für unvergessliche Momente.

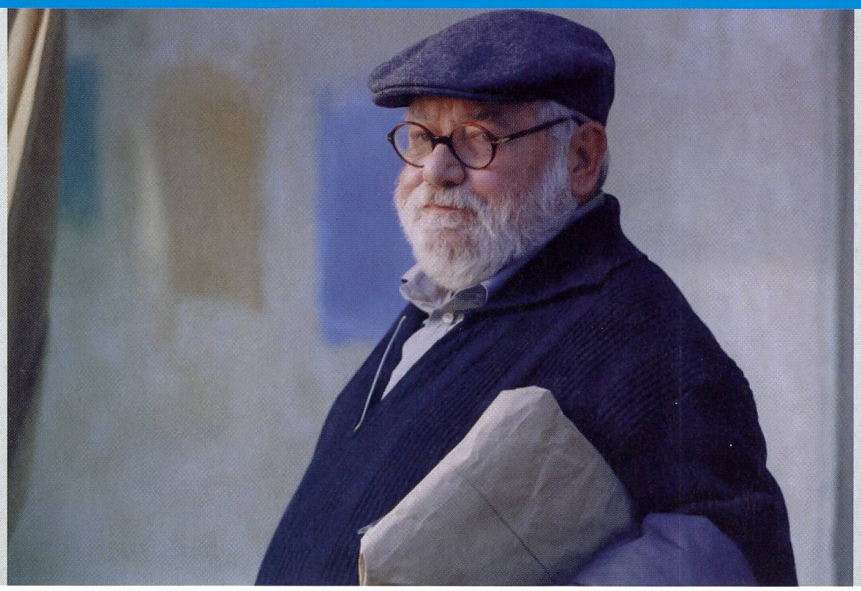
36. Solothurner Filmtage.

23. – 28. Januar 2001.

Wichtig ist auch, aus welcher Distanz man die Dinge betrachtet.

Solothurner Filmtage

UBS



Paolo Villaggio

Azzurro

Regie: Denis Rabaglia
Schweiz/Italien/Frankreich 2000

Es war einmal ein Regisseur, der liess seinem fulminanten Erstling sieben Jahre lang (leider) keinen Zweitling folgen. Als er sich dann doch dazu aufraffte, hatte er (glücklicherweise) nichts verlernt.

Thomas Binotto

Denis Rabaglia ist ein virtuoser Erzähler, einer, der es sich leisten kann, seine Geschichten bis an den Rand der Geschmacksentgleisung zu führen, ohne dabei zu verunglücken. Im Falle von «Grossesse nerveuse» (1993) gelang ihm so eine überdrehte und doch erschreckend realitätsnahe Groteske. Das war die schrille Variante des Märchens vom verpassten Leben. Und nun kommt «Azzurro», die unverbesserlich humanistische und doch nicht rührselige Variante.

Giuseppe de Metrio (Paolo Villaggio) hat dreissig Jahre seines Lebens in der Schweiz geschuftet, auf dass es seiner Familie, die er in Italien zurückliess, einmal besser gehe. Jetzt ist er zurück in der Heimat, aber geniessen kann er den Lebensabend nicht: ein herzkranker Witwer im Haus am Meer, der zwar nicht schlecht lebt, aber doch nicht gut genug, um seiner blinden Enkelin Carla (Francesca Pipoli) die teure Augenoperation bezahlen zu können.

Ein Herzinfarkt wird für Giuseppe zum Signal: Kurz entschlossen reist er mit Carla Richtung Genf. Dort hat er bei seinem alten Patron nämlich noch ein Versprechen offen. Damals, als Monsieur Broyer seinem Vorarbeiter Giuseppe die Erfindung eines Bodenbelages für ein Trinkgeld abgekauft und daraus ein Vermögen gemacht hat, damals hat Broyer versprochen, dass er für Giuseppe immer da seine werde. «Wie ist es denn in der Schweiz», will Carla auf der Reise wissen. «Ein gastfreundliches Land, in dem alles sauber ist, die Menschen pünktlich und alles wie am Schnürchen klappt», schwärmt Giuseppe. Als sie dann da sind, fressen Telefon und Taxi das wenige Geld in Windeseile, die Baufirma Broyer ist dem Konkurs nah – so schön, wie sie in den Erinnerungen wurde, war die Schweiz zwar nie, aber so schäbig, wie sie in der Gegenwart wirkt, wohl auch nicht. Und Monsieur Broyer (Jean-Luc Bideau), der rettende Engel? Der übt im Nervensanatorium Spielzeugschlachten, während Elizabeth (Marie-Christine Barrault), seine Witwe in spe, einsam vor sich hin altert und sich der einzige Sohn Pascal (Julien Boisselier) mit Gelegenheitsarbeit über Wasser hält. Im Moment, da ihm Monsieur Broyer mit absurd grossartiger Geste das inzwischen wertlose Patent überreicht, ist Giuseppes Desillusionierung komplett. Aber wie immer im Märchen: Wo Unglück herrscht, da ist auch Hoffnung – was in diesem Fall bedeutet, dass für einmal Freundschaft mehr wert ist als leere Worte und nostalgische Erinnerungen.

Wer Märchen nicht mag, wer im Kino partout Realistik erwartet und wer Tränen für ein Zeichen sentimentaler Schwäche hält, sei vor «Azzurro» gewarnt – dieser Film könnte Gefühle wecken. Wer hingegen Vittorio de Sica und Frank Capra immer noch für grosse Regisseure hält, wird Rabaglia für dieses liebenswürdige und vitale Lebenszeichen des humanistischen Kinos dankbar sein. Zuzuschreiben ist dies einem Drehbuch und einer Regie, die wesentlich vielschichtiger sind, als es auf den ersten Blick scheinen mag. Carlas Augenoperation dient lediglich als Aufhänger für eine vielschichtige Parabel. Das eigentliche Zentrum ist Giuseppe, der von Paolo Villaggio grandios und berührend zugleich verkörpert wird. Ihm müssen endlich die Augen aufgehen für die eigene Lebensgeschichte, eine Geschichte des verpassten Lebens. In Italien konnte Giuseppe nicht leben, weil er in der Schweiz Geld verdienen musste. Und so sind sein Sohn und seine Tochter für ihn Fremde geblieben. In der Schweiz dagegen erlaubte er sich nicht zu leben, weil nur die Heimat zählte, ein Phantom in der Ferne, dem er alles opferte, auch die Liebe und seine Würde als Arbeiter und Mensch. Dass dennoch eine tiefe Verbindung besteht zwischen Italien und der Schweiz, das hat Giuseppe immer als peinliche Tragik, als beschämendes Geheimnis verdrängt. Erst durch die einzige «Tochter», die er je lieben konnte, durch Carla, entdeckt er einen Weg, seine beiden verpassten Leben miteinander zu versöhnen.

Wie es sich für ein gutes Märchen gehört, ist «Azzurro» gesättigt an Metaphern und Symbolen, aber auf unauffällige Art. Die eigentliche Stärke des Films liegt genau in all dem, wovon er scheinbar nur nebenbei erzählt. Beispielsweise von der Not eines Gastarbeiters, dessen Leiden an der Heimatlosigkeit meist unsichtbar, ja oft unspürbar bleibt, was ihn erst recht zum idealen Objekt der Ausnutzung werden lässt. Dass dieses Märchen mit skizzenhafter Andeutung, lakonischem Humor und manchmal scharfem Witz erzählt wird, macht es erst erträglich, wenn dies uns auch, wie wir seit Capra wissen, erst recht die Tränen in die Augen treibt. Aber da verhält es sich ganz wie mit dem titelgebenden Schlager «Azzurro»: ein sentimentaler Schmachtfetzen zwar, aber halt doch herzzerreissend schön und irgendwie wahrhaftig. ■

Die Engadiner Formation «Ils Fränzlis da Tschlin»

Zhou Xhun

Increschantüm

Heimweh

Regie: Stefan Haupt
Schweiz 2000

Porträt der Engadiner Volksmusikgruppe «Ils Fränzlis da Tschlin»: Der Dokumentarfilm schildert die Herkunft dieser Musik, die Lebensumstände ihrer Interpreten und schlägt eine Brücke zwischen traditioneller und heutiger Musik.

Franz Ulrich

Als «Fränzli-Musig» wurde im 19. Jahrhundert die Engadiner Tanzmusik, insbesondere aber die Hausmusik des Franz Josef Waser in Tschlin/Schleins, bezeichnet. 1858 blind geboren und wegen seiner schmächtigen Figur «Fränzli» genannt, besass der begabte Geiger und Klarinettist das absolute Musikgehör. Bereits als Schulknabe spielte er in einem Kurhotel in St. Moritz auf. Mit seiner «Original-Fränzli-Musig» unterhielt er sommers in St. Moritz Bevölkerung und Kur- und Sportgäste. In der Zwischensaison zog er durchs Engadin und Bergell bis hinunter nach Como und spielte an Hochzeiten und anderen Anlässen. Am 24. Dezember 1895 von einem scheuenden Pferd erschlagen, wurde er zu einer bis heute im Engadin lebendig gebliebenen Legende.

Franz Josef Wasers Schicksal bildet den Hintergrund für das Porträt von fünf Musikern, die mit ihrer Formation «Ils Fränzlis da Tschlin», deren erste CD «Pariampampam» 1996 erschienen ist, die Tradition der «Fränzli-Musig» fortführen. Es sind die drei Brüder Janett – Domenic (Klarinette), Curdin (Kontrabass), beide freischaffende Musiker, und Duri (Kornett), der teils als Musiker, teils als kaufmännischer Angestellter arbeitet – sowie Flurin Caviezel (Bratsche), Kulturbeauftragter des Kantons Graubünden, und Men Steiner (Violine), Mitarbeiter von Radio Rumantsch. Dank der durchdachten, subtilen Montage (Myriam Flury) verwebt der Film die historischen Bilder und Informationen, die Statements der Musiker und anderer Mitwirkender und die Engadiner Landschaftsaufnahmen zu einer vielschichtigen Kulturtopografie, in der die Eigenart dieser Musik, die Lebensumstände und musikalische Kunst der Interpreten verwurzelt sind. Die Melodien und Lieder der «Fränzli-Musig» stammen häufig von «Böhmern», von umherziehenden Korbern, Kesselflickern und Scherenschleifern aus dem Osten, oder wurden von den vielen ausgewanderten Engadinern aus Italien heimgebracht. «Increschantüm» (Heimweh) ist ein immer wiederkehrendes Motiv dieser Volksmusik, und so ist «Ils Fränzlis da Tschlin» zu einem Film geworden «über Menschen, die selbst dann noch Heimweh haben, wenn sie zu Hause sind.»

Nach «Ur-Musig» (1993) und «Trümpi» (1999) ist es Stefan Haupt mit seinem Dokumentarfilm ein weiteres Mal gelungen, Aspekte schweizerischer Volksmusik ohne Heimattümelei und Nostalgie darzustellen. Die «Fränzli»-Musiker hätten sich zur sterilen Heimatfolklore auch kaum geeignet, schlagen sie doch mit ihren Neukompositionen und pfiffigen Arrangements eine Brücke zwischen der Tradition und der Musik und dem Zeitgeschmack von heute. Nicht von ungefähr spielen sie nicht in Tracht: Sie möchten nicht wie andere Volksmusiker von der SVP gegen Europa missbraucht werden… Chapeau! ■

Suzhou River

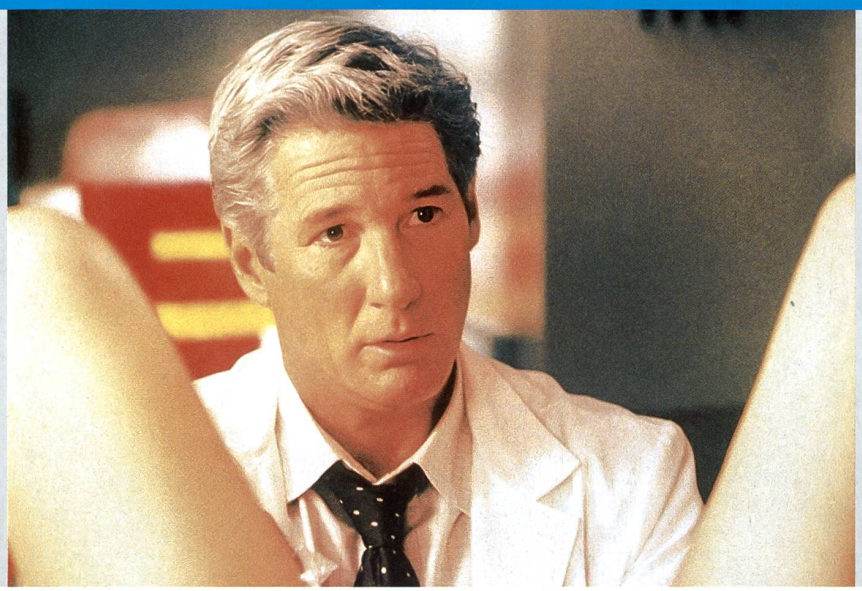
Suzhou he

Regie: Lou Ye
China/Deutschland 2000

Wird der Fluss als Sinnbild des Lebens verstanden, steht der verdreckte Suzhou River für eines, in dem es oft bis zum Himmel stinkt – für ein bewegtes Leben, das sich durch extreme Gefühle leiten lässt.

Claudia Herzog

«Beschwer dich nicht, wenn du etwas siehst, was dir nicht gefällt. Die Kamera lügt nie», sagt eine Stimme am Anfang von «Suzhou River». Es sind die Worte des auf Hochzeiten und andere Festlichkeiten spezialisierten Videofilmers Mada (Nai An), der mit der Kamera durch die Stadt zieht. Seinem Blick, hastig und zerstreut, entsprechen die Bilder in der inzwischen schon fast standardisierten Handkamera-Ästhetik. Hektisch wie das Flackern von Neonröhren skizzieren sie den Alltag in den Industriegebieten von Shanghai, dort, wo der schmutzigste Fluss der Welt, der titelgebende Suzhou River, sich von Westen nach Osten durch die Stadt wälzt. Mada selbst bleibt nahezu unsichtbar, aber fast immer wird die Geschichte aus seiner Perspektive erzählt. Dabei bleibt er nicht der unbeteiligte Beobachter, sondern ist Teil der ineinander verwobenen Liebesgeschichte zweier Paare. Denn vor allem seine Freundin Meimei (Zhou Xhun) ist es, die sich im Fokus der Kamera bewegt, sich mit ihm unterhält, lacht. Und



Richard Gere

manchmal auch aus Traurigkeit die immerzu laufende Kamera zu vergessen scheint.

Meimei ist sich gewohnt als appetitlicher Augenreiz zu fungieren. Sie schwimmt jeden Abend in einer Spelunke in einem Bassin, mit blonder Perücke und perlenbestickter Fischflosse als Meerjungfrau verkleidet. Dort wird sie vom Motorradkurier Mardar (Jia Hongsheng) entdeckt, der in ihr – der Meerjungfrau – seine einstige Geliebte Moudan wiederzufinden glaubt. Die ist Jahre früher aus Verzweiflung in den Suzhou River gesprungen. Ihre Leiche wurde nie gefunden. Fischer jedoch wollen die junge Frau als Wassergöttin gesehen haben.

Der 35-jährige Regisseur Lou Ye rechnet sich selbst der «6. Generation» chinesischer Filmemacher zu, die nicht das traditionelle, ländliche China hochleben lassen wollen. Sein Erzählstil ist bewusst urban. Der immer wiederkehrende strömende Regen in «Suzhou River» suggeriert die zwischenmenschliche Kälte, die in der Halbwelt Shanghais herrscht. Dort, wo sich Meimei und Moudan bewegen und in ihrer Einsamkeit frösteln. Die dunkle Oberfläche des Suzhou River steht für die tiefen Abgründe der Liebe, die alle Protagonisten faszinieren. Es geht um Schicksale, Legenden und falsche Identitäten. Die Themen sind in eine Geschichte verpackt, die in einer erfrischenden, feuchtfröhlichen und gerade darum originellen Art erzählt wird. Ganz in Hitchcocks «Vertigo»-Manier spielt Zhou Xun die Doppelrolle Meimei/Moudan; mühelos und überzeugend wandelt sich die Schauspielerin vom trotzigen Schulmädchen zur Femme fatale. Und wenn Mada am Ende des Films am Ufer des Flusses sitzt und auf Meimei oder eine neue Geschichte wartet, verlässt man das Kino mit dem Gefühl, gerade frisch geduscht zu haben. ■

Dr. T & the Women

Regie: Robert Altman
USA 2000

Im klassischen Altman-Stil aufgefächert, präsentiert der Regisseur ein Sittengemälde, das die Globalisierungsfolgen anhand eines gestressten Gynäkologen und seiner Frauen vorführt.

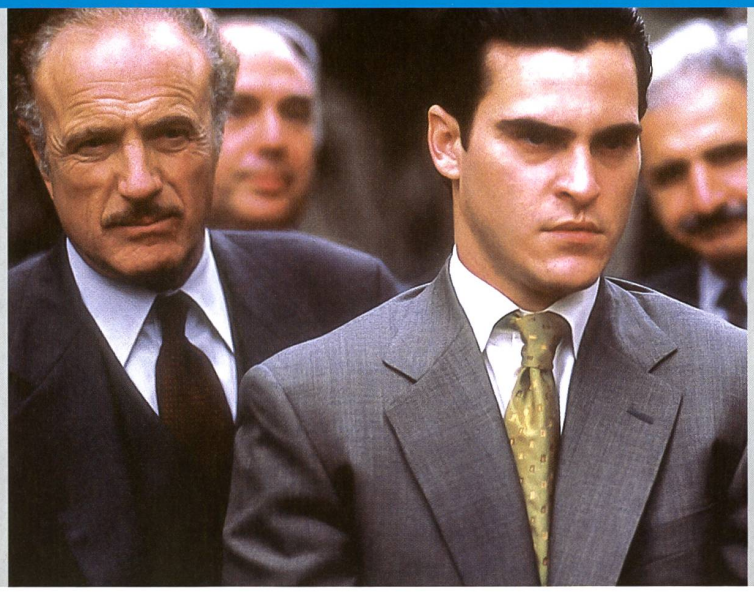
Mathias Heybrock

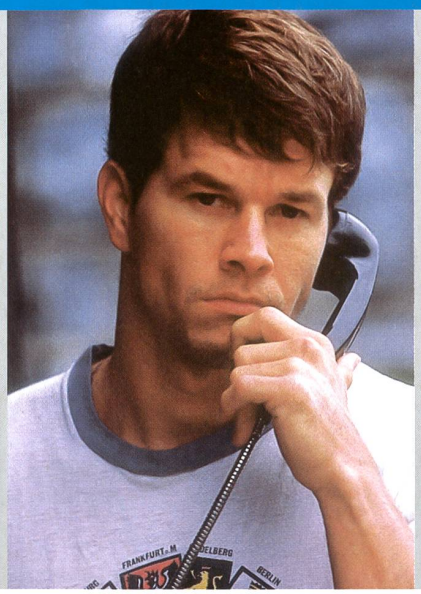
Nach einer Reihe von Filmen («Kansas City», 1996; «The Gingerbread Man» und «Cookie's Fortune», beide 1998), die dem Genrekino näher standen als dem vertrauten Robert-Altman-Stil, kehrt der amerikanische Autorenfilmer mit «Dr. T & the Women» jetzt zu jenem Ansatz zurück, den man von ihm erwartet: Das gross angelegte, in eine Vielzahl von Episoden und Figuren aufgefächerte Sittengemälde; der repräsentative Querschnitt durch unsere Gesellschaft oder zumindest einen grossen Teil von ihr.

In diesem Fall handelt es sich dabei fast ausschliesslich um Frauen aus der grossbürgerlichen Oberschicht von Dallas/Texas, die sich – beruflich oder privat – um den Gynäkologen Dr. T (Richard Gere) scharen. Eine gut situierte Patientin nach der anderen strömt in seine Praxis, verlangt sehnlichst den Doktor zu sprechen und wird von einer vielköpfigen Assistentinnengruppe vertröstet, weil der Zeitplan schon wieder im Eimer ist. Nach einem hektischen Arbeitstag erwarten Dr. T zwei überspannte Töchter, eine obskure Schwägerin und ein verwaistes Ehebett. Die geliebte Gattin (Farrah Fawcett) zog sich in aller Öffentlichkeit splitternackt aus und tanzte verträumt durch die *shoppingmall*: definitiv ein Fall für die Psychiatrie.

Wer also in unserer Zeit Frauenheilkundler ist, behauptet Altman mit dem für ihn typischen Stakkato wechselnder Schauplätze, hat es in den wenigsten Fällen mit «richtigen» Krankheiten zu tun, sondern mit den Neurosen, die Dr. Ts Frauen in unterschiedlichen Graden ausgebildet haben, wobei sie letztlich alle am Gleichen leiden: an mangelnder Zuwendung. Denn sowohl privat wie beruflich verteilt der Doktor seine Aufmerksamkeit mit der abgeklärten Routine eines Managers, der auch unter grösstem Druck niemals die Nerven verliert und immer noch die Gelegenheit zum Golfen, Jagen und gar zu einer Affäre findet. Für alle immer ein offenes Ohr, ein freundliches, aufmunterndes Wort – aber niemals Zeit, um sich wirklich mit den Anliegen auseinanderzusetzen. Kein Wunder, dass unter den Frauen der Alkoholismus grassiert und die wenigsten mit dem Trinken bis zum Abend warten.

Die Globalisierung, so kann das rastlose Abarbeiten von Terminen durch den Gynäkologen verstanden werden, hat also auch die Intimsphäre erfasst; das Private, das eigentlich die Alternative zum kapitalistischen Alltag sein sollte. Im Dienst dieser Message steht eine manchmal etwas penetrante satirische Überzeichnung, die aus den Frauen mehrheitlich seltsame Zombies macht und den Doktor als Fels in der Brandung erscheinen lässt. Die eigentliche Lektion ist jedoch gleichwohl von ihm zu lernen: Der allgemeine Kollaps, auf den Altmans Film langsam aber sicher hinsteuert, erfasst den Doktor zwar zuletzt, dann jedoch mit jener biblischen Gewalt, die seit «Magnolia» das letzte Mittel zu sein scheint, unsere Gesellschaft zur Umkehr zu bewegen. ■





James Caan
Joaquin Phoenix
Ken Wahlberg

The Yards

Regie: James Gray
USA 2000

Nein, «Der Pate» ist es nicht, aber immerhin «Der Neffe»: James Gray orientiert sich in seinem Epos über kleine Leute, korrupte Geschäfte und eherne Familienbande an Coppolas Meisterwerk.

Thomas Allenbach

Dieser Film ist die Antithese zum modischen *anything-goes*-Kino, das sich in «Charlie's Angels» von seiner brillant poppigen, in Werken wie «The Cell» aber von seiner ärgerlich beliebigen Seite zeigt. Würde es nicht negativ verstanden, könnte man ihn als altmodisch bezeichnen. Auf jeden Fall ist er unzeitgemäss. Wohl mit ein Grund, dass er letztes Jahr im Wettbewerb von Cannes vollkommen unterging, was Miramax veranlasste, ihn in den USA fast ohne Promotion in die Kinos zu bringen – mit entsprechendem Resultat an den Kassen.

«The Yards», mit welchem sich James Gray sechs Jahre nach seinem phänomenalen Debüt «Little Odessa» (Silberner Löwe in Venedig 1994) wieder zurückmeldet, ist langsam, dunkel, sanft, aufrichtig, zärtlich. Er ist verhalten inszeniert, setzt auf Realismus und präzise Milieuschilderung, leuchtet die Grautöne zwischen Gut und Böse aus, konzentriert sich auf seine Charaktere. Er zeigt diese in ihrer ganzen Ambivalenz, verstrickt in ihren Familien und Milieus und eingespannt in das (kapitalistische) Wirtschaftssystem, in dem nur überlebt, wer sich schmutzige Finger macht. Und er streicht heraus (das macht seine politische Dimension aus), dass es keine Position ausserhalb dieser (Macht-) Beziehungen gibt.

Sie wollen bloss überleben, doch gerade das ist ohne falsche Loyalitäten und kleine Lügen, die sich zu grossen Lebenslügen summieren, nicht möglich. Das ist die Tragik von Frank Olchin, der wie ein kleiner Pate über sein korruptes U-Bahn-Reich herrscht und der alles verlieren wird. James Caan, der Sonny Corleone aus Coppolas «The Godfather», spielt diese Figur brillant. Aufgewachsen im New Yorker Stadtteil Queens, dem Schauplatz von «The Yards», ist er eine Idealbesetzung. Denn in diesem Film verbindet sich Kinogeschichte mit der Geschichte eines sozial und geografisch klar definierten Terrains. Es ist eine Geschichte, in die James Gray (das Drehbuch schrieb er zusammen mit Matt Reeves) ganz persönlich involviert ist. Sein Vater war wie Frank Olchin in einen Bestechungsskandal verwickelt, in dem es um die Vergabe von Aufträgen der New Yorker U-Bahn ging.

Dass hier Ironie, die sonst so manchen *independent*-Film prägt, keinen Platz hat, erstaunt bei dieser Ausgangslage nicht. Dafür verblüfft die Courage von James Gray, seinen Film derart deutlich in die Tradition von Coppolas Meisterwerk zu stellen. Sowohl formal wie inhaltlich sind die Bezüge deutlich. Als hätten sie im Kino sprechen gelernt, flüstern Grays Figuren wie jene von Coppola. Doch «The Yards» erinnert auch an so unterschiedliche Filme wie Michael Manns «The Insider» und Abel Ferraras «The Funeral». Mit ersterem teilt er die Ernsthaftigkeit, mit welcher das Thema Verrat behandelt wird, mit zweitem die Darstellung der Frau und Mutter: Güte gegen Gewalt.

«The Yards» ist aber, trotz James Caans phänomenaler Präsenz, nicht Frank Olchins, sondern Leo Handlers Film. Mark Wahlberg spielt den jungen Strafentlassenen aus einfachen Verhältnissen mit forcierter Zurückhaltung. Sein Gang ist schwerfällig, alles geht bei ihm nach innen, in diesen Körper, dessen Kräfte zu kontrollieren ihn viel Energie kostet. Er ist ein einfaches Gemüt, ein Lamm in einem Proletenkörper und so etwas wie das moralische Gewissen des Films. Dass er mit seinem simplen Wunsch, ein ehrliches und vollwertiges Mitglied der Gesellschaft zu werden, an seinem Milieu scheitern muss, ist schnell einmal klar. Dass er, der zielstrebig ins Verderben schreitet, sich doch noch zu wehren weiss, ist eine der Überraschungen der Story, die zu Beginn absehbar scheint.

Brillant ist die Besetzung. Mark Wahlberg, Joaquin Phoenix als sein bester Freund Willie Gutierrez und Charlize Theron als die gemeinsame Freundin Erica bilden das jugendliche Trio. Ihnen stehen James Caan, Faye Dunaway als dessen Frau Kitty (und Mutter von Erica) und Ellen Burstyn als Leos kranke Mutter Val (und Schwester von Kitty) gegenüber. Je nachdem, ob es um Liebe, Familie oder Arbeit geht, wechseln die Allianzen und Loyalitäten in diesem Film der ineinander greifenden Beziehungen. Aussen vor bleibt mit dem Latino Willie schliesslich derjenige, der nicht zum inneren Kreis der Familie gehört. Am Ende aber fallen alle. Was bleibt, ist das System. In einem Schluss voller Trauer und Einsamkeit schliesst sich der Kreis. Im Beginn des Films steckt auch schon sein Ende, in seinem Ende aber nicht unbedingt ein Neuanfang, höchsten ein neuer Anfang. Die Tragödie ist zu Ende. Es lebe die Tragödie. ■

Lustiges Leben in der «Together»-WG

Together

Tillsammans

Regie: Lukas Moodysson
Schweden/Dänemark/Italien 2000

Nach seinem Überraschungshit «Fucking Åmål» hatte der junge schwedische Regisseur hohe Erwartungen zu erfüllen. Mit dieser liebevollen Hippiekommunengeschichte ist ihm das gelungen.

Michael Sennhauser

Pippi Langstrumpf sei eine ganz üble Kapitalistin. Ihre Art, Probleme mit roher Kraft oder Goldstücken aus ihrer grossen Truhe zu lösen, lasse daran doch wirklich keinen Zweifel. Fleisch ist verboten im Haus, und das kapitalistische Verdummungsinstrument Fernsehen sowieso. Dafür tanzt man mit den Kindern eine Jubelrunde, als die Nachricht vom Tod des spanischen Diktators Franco in Stockholm eintrifft. «Tillsammans» (zusammen) nennt sich die junge Kommune um Göran (Gustav Hammarsten) und seine Freunde, die da in der goldenen Mitte der Siebzigerjahre das alternative Zusammenleben proben, inklusive Partnerwechsel und buntbemaltem Gemeinschafts-VW-Bus. Bloss ist das alles nicht so einfach in der Praxis. Vor allem der bis zur Selbstaufgabe liebenswürdige Göran leidet wie ein kranker Hund, wenn seine Freundin mit einem anderen ins Bett geht.

Die hippieselige Kommunenidee der Siebzigerjahre hatte ihre komischen Seiten, davon sind wir heute ebenso überzeugt wie davon, dass dieses «antibürgerliche» Familienmodell nicht funktionierte. Aber mit «Tillsammans» erinnert Moodysson überaus gekonnt und verschmitzt daran, dass die Kommune einmal eine idealistische Idee war, die hoffnungsvolle Konstruktion mehrheitlich gutwilliger Traumtänzer. Ein Rückblick auf jene Zeit, die Moodysson selber als Sechs- oder Siebenjähriger erlebte, hätte leicht zu einem jener gönnerisch-nostalgischen Filme verkommen können, wie sie das *seventies*-Revival der letzten Jahre hervorbrachte (vgl. Essay auf Seite 10). Aber der 31-jährige hat diese Gefahr gebannt, indem er den kritischen Blick auf die experimentelle Gemeinschaft der Kinderperspektive übertragen hat. Die Kommunengeschichte kommt nämlich erst richtig in Fahrt, als Görans Schwester Elisabeth (Lisa Lindgren) die Nase voll hat von ihrem prügelnden Ehemann und mit Sohn und Tochter ins «Tillsammans»-Haus zieht – zum Entsetzen sowohl der Kinder als auch der Kommunarden. Nun sind es nämlich vor allem die Kinder, welche dem kindlichen Treiben der Erwachsenen mit wachsender Befremdung zusehen. Zugleich liefern die lieben Kleinen der Gemeinschaft immer wieder willkommene Gründe zur Disziplinaufweichung, kann man doch im Namen der Kinder sowohl Würstchen anschleppen wie auch einen Fernsehapparat.

Aber schliesslich ist es vor allem Elisabeths präpubertäre Tochter, die sich mit der inkonsequenten Gemeinschaft nicht anfreunden kann. Während ihr kleiner Bruder vor allem den Vater vermisst und sich auch schon mal heimlich davonstiehlt, ihn zu besuchen, findet die Schwester ausgerechnet im Sohn der hyperspiessigen Nachbarn einen Seelenverwandten. Denn schliesslich leiden beide unter den Vorgaben ihrer jeweiligen Wohngemeinschaft.

Moodysson nimmt die Kinder so ernst, wie er schon die Jugendlichen in «Fucking Åmål» ernst genommen hat. Wenn er die Kommunensatire manchmal überzeichnet und die Erwachsenen Wirrköpfe auch schon mal der Lächerlichkeit preisgibt, so lässt er nichts, aber auch gar nichts auf die Kinder kommen. Ihre Verlorenheit mitten im Experiment, ihr klarer Blick auf all das, was die Erwachsenen ideologisch vernebeln, gibt der Komödie ihren festen Boden.

Moodysson hat nicht nur Wert darauf gelegt, das Zeitdekor richtig hinzukriegen. Es gelingen ihm auch zahlreiche verblüffende Brückenschläge vom Hier und Jetzt zu der Zeit, die er heraufbeschwört. So spielen die meisten Schauspieler in «Tillsammans» altersgemäss eigentlich die Rolle ihrer eigenen Eltern. Und selbst sein Einsatz «authentischer» Musik wie «SOS» von Abba wirkt doppelbödiger, als man zunächst glauben würde. So waren die schwedischen Abba nicht nur die Supergruppe des Pop jener Zeit, sondern ihre Musik gab auch regelmässig Anlass zu Diskussionen in den Kommunen Stockholms. Denn selbstverständlich war ihr superkommerzieller Discopop grundsätzlich des Teufels. Moodysson erinnert sich, dass die meisten fanden, dass man Abba hassen sollte. Aber trotzdem hätten sie diese natürlich alle gehört. «Für wahre Kenner sind Abba-Songs die grossartigste, bewegendste Musik überhaupt. Uns Schweden war das schon immer klar», meint der junge Regisseur. Und fügt verschmitzt hinzu, in «Tillsammans» könnten Abba nun späte Rache an den Kommunarden nehmen. Neben Moodyssons Gespür für die Balance von Komik und Drama ist es vor allem dieser unverkrampfte Blick auf die Siebziger, der «Tillsammans» zu einem Juwel hat werden lassen. ■

→ vgl. Essay «Don't know much about history» auf Seite 10

www.ssr.ch

Sprachschulen weltweit.

Kurse für Jugendliche und Erwachsene

Englisch, Französisch, Italienisch, Spanisch oder Portugiesisch

Wir vermitteln über 70 Schulen weltweit. Verlange unseren Prospekt und erkundige dich nach der günstigsten Transportmöglichkeit.

SSR TRAVEL

Filialen in: Aarau: Rain 28, **Basel:** Freie Strasse 15, **Bern:** Falkenplatz 9, Rathausgasse 64, **Biel:** Unterer Quai 23, **Chur:** Untere Gasse 22, **Luzern:** Grabenstrasse 8, **St.Gallen:** Frongartenstrasse 15, **Winterthur:** Neustadtgasse 1a, **Zürich:** Bäckerstrasse 40, Franklinstrasse 27, Leonhardstrasse 10, Stadelhoferstrasse 22

Bitte sendet mir einen Sprachschulprospekt!

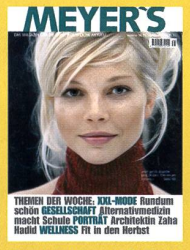
Name: .....

Strasse: .....

PLZ/Ort: .....

SSR Travel
Postfach, 8026 Zürich

Tel. 01 - 297 11 11



DAS MAGAZIN FÜR DIE FRAU.
JEDE WOCHE AKTUELL.

HABEN SIE MEYER'S SCHON GELESEN?

Jetzt profitieren und bestellen!
13 Ausgaben für nur Fr. 22.–
statt Fr. 52.–

Ja, ich will MEYER'S kennen lernen und bestelle 13 Ausgaben für nur Fr. 22.–!

Name, Vorname _____

Strasse, Nr. _____

PLZ, Ort _____

Telefon _____ Geburtsdatum _____

Coupon bitte einsenden an:
MEYER'S, Abodienst, Postfach, 8640 Rapperswil, Tel. 055/224 25 24

Film

Dorothy Atkinson
Shirley Henderson

Topsy-Turvy

Regie: Mike Leigh
Grossbritannien 1999

Das viktorianische Operetten-Erfolgsduo Gilbert & Sullivan dient Leigh als Aufhänger für seinen ersten «Kostümfilm» – eine grandiose Liebeserklärung an Theaterdonner und Bühnenzauber.

Michael Sennhauser

Er sei «The King of Topsy-Turvydom», der «König des Drunter-und-Drüber», muss der gar nicht erfreute W.S. Gilbert am sechsten Januar 1884 beim Frühstück nach seiner jüngsten Premiere der Zeitung entnehmen. Der Kritiker der Londoner «Times» findet, die komische Operette «Princess Ida» sei deutlich weniger lustig als die früheren Werke des Erfolgsduos Gilbert & Sullivan. Zwar hat ihm Sullivans Musik gefallen, aber das Libretto des Starschreibers Gilbert hat offenbar zu viele Déjà-vues ausgelöst.

William Schwenck Gilbert (Jim Broadbent) ist in der Tat ziemlich ungehalten, und auch seine ihm ergebene Frau Lucy, die er Kitty nennt, kann ihn für einmal mit ihrer Fürsorge nicht wirklich trösten. Die Zeichen standen eben schon am Premierenabend auf Sturm. Gilberts gefeierter Kompagnon Sir Arthur Sullivan (Allan Corduner) hatte zwar sein Krankenbett verlassen, um zu dirigieren, war aber gleich nach der Vorstellung erschöpft zusammengebrochen. Und der Applaus im noblen Savoy Theater war längst nicht mehr so enthusiastisch wie bei den früheren Produktionen des erfolgreichen Teams.

Es ist bezeichnend, dass Mike Leigh, bekannt für seine realistisch durchkonstruierten, oft bitteren Sozialdramen wie «Secrets and Lies» (1995) oder «Naked» (1993) sein erstes «Kostümdrama» genau zu jenem Zeitpunkt einsetzen lässt, an dem seine beiden Hauptprotagonisten an einer schwelenden persönlichen Krise herumzubosseln haben. Denn Leigh singt mit «Topsy-Turvy» zwar ganz eindeutig das Hohelied der Theaterverrückten, der Bühnenspinner, der Showleute – und er tut das hinreissend und mit spürbarer Begeisterung –, aber es wäre kein Mike-Leigh-Film, wenn nicht unter all den britisch-kühlen Oberflächen die nackten Leidenschaften brodelten.

Und doch ist etwas anders bei «Topsy-Turvy». Ganz anders. Arthur Sullivan und William S. Gilbert sind in Mike Leighs Film keine seiner hilflos gefühlsgebeutelten Menschenkinder, sondern absolute Profis, gefestigte Könner und berufene Showmänner – und darin bleibt der Film unerschütterlich. Da kann sich Sullivan noch so sehr über die immer gleichen «topsy-turvigen» Plots von Gilberts Geschichten aufregen und kompositorisch nach höherer Kunst streben: Wenn der Impresario D'Oyly Carte (Ron Cook) die beiden Männer darauf aufmerksam macht, dass sie mit einem Verzicht auf einen neuen potenziellen Hit ihr Savoy Theater ruinieren, das einzig auf Grund ihrer Erfolge gebaut worden ist, finden die beiden Männer sich wieder. Grummelnd zwar und brummelnd und vordergründig einzig dem Erfolg verpflichtet – aber zugleich auch wieder enthusiastisch und innerlich brennend vor Begeisterung.

Alles, was es dazu braucht, ist ein Besuch Gilberts an einer Japan-Ausstellung, zu der ihn seine Frau mitschleppt. Da findet er die Inspiration für den «Mikado» und daraus entsteht, im Verlauf des Films mitreissend protokolliert, die nächste komische Gilbert & Sullivan-Operette.

Mike Leigh ist berühmt für seine Arbeitsweise, die jeweils das ganze Ensemble Wochen vor Drehbeginn zu Improvisationen versammelt, bei denen jeder einzelne Charakter genau (und isoliert) erarbeitet wird. Mit Beginn der Dreharbeiten kennen die Schauspielerinnen und Schauspieler ihre Figuren in der Regel so gut, dass sie ihre Szenen durchleben wie pralle menschliche Wundertüten. Das ist mit ein Grund dafür, dass in Leighs bisherigen Filmen meist eine bedrohliche Spannung zu spüren war: Man konnte nie sicher sein, ob die Figuren nicht plötzlich explodieren, brüllen, weinen oder lachen würden.

Auch Jim Broadbent als Gilbert und Allan Corduner als Sullivan haben diese Qualität in «Topsy-Turvy». Aber sie wirkt für einmal gezügelt bis zu fast schon erhabener Perfektion durch die sprichwörtliche britische *stiff upper lip*, die stoische Gelassenheit der Figuren. Der verrückte Witz der Operetten ist das Resultat der Restriktionen der viktorianischen Gesellschaft, jener Aberwitz des kontrollierten Wahnsinns. Selbst wenn Gilbert sich aufregt, bleibt dieses Gefühl der Sicherheit des Profis, der sich gerade darum nicht übertrieben ernst zu nehmen braucht, weil es ja eigentlich alle anderen tun. Und wenn Gilbert dann auf der Probebühne des Savoy die «Mikado»-Inszenierung bis in die kleinsten Nuancen hinein modelliert, die Sänger und Sängerinnen mit Schmeicheleien und sanftem Spott zu Höchstleistungen motiviert, dann wird auch klar warum: Da hat sich Mike Leigh schamlos-verschmitzt selber ein Denkmal gesetzt. ■

Leigh singt das Hohelied der Theaterverrückten

Samuel L. Jackson
Bruce Willis

Unbreakable

Regie: M. Night Shyamalan
USA 2000

Nach dem genialen Untoten-Drama «The Sixth Sense» legt M. Night Shyamalan nun seinen zweiten Film vor. Dieser weist zum Erstling zahlreiche Parallelen auf, ist aber noch widerborstiger.

Sandra Walser

Es ist ein Fluch, zugegeben. Aber die Gegenüberstellung geschieht in diesem Fall nicht aus Willkür, sondern weil sie sich förmlich aufzwingt: Obwohl «Unbreakable» im Vergleich mit «The Sixth Sense» (1999) Eigenständigkeit nicht abgesprochen werden darf, sind es vor allem die Gemeinsamkeiten, die hervorstechen.

Die Karten werden langsam ausgespielt. Den Auftakt machen ein paar vorerst nicht einzuordnende Erhebungen zum menschlichen Konsumverhalten in Bezug auf Comic-Hefte. Eine Rückblende rollt dann das Schicksal des an Glasknochen leidenden Comic-Fanatikers Elijah Price (Samuel L. Jackson) auf. Die Gegenwartsebene präsentiert schliesslich dessen Gegenstück, den titelgebenden «Unzerbrechlichen» David Dunn (Bruce Willis): Der sitzt im Zug und flirtet – nicht ohne sich vorher des Eherings entledigt zu haben – unbeholfen mit einer jungen Sportlerin, die kurze Zeit später mit den 130 anderen Reisenden tödlich verunglücken wird. Ein Fernsehbeitrag, welcher Davids Sohn Joseph (Spencer Treat Clark) aus seiner fast schon apathischen Ruhe schreckt, zeigt: Der Zug ist entgleist, weiss der Teufel warum. Und David ist der einzige Überlebende.

Unbestritten waltet hier ein Regisseur, der sein Handwerk versteht. M. Night Shyamalan (er schrieb auch das Drehbuch) vermag ohne grosses Brimborium schon nach wenigen Minuten eine gewaltige Spannung aufzubauen, filigrane Beziehungsnetze zu knüpfen und die Zuschauer mit seinen verqueren Filmfiguren sprachlos zu lassen. Es ist nicht einmal so verwegen, Bruce Willis wie schon in «The Sixth Sense» auch in «Unbreakable» als wandelnden Toten zu sehen: Er lebt zwar, schleppt sich jedoch energielos und irgendwie der Zeit entrückt durchs Bild. Derweil sprudelt Elijah nur so vor Energie: Endlich kann er seinem «unzerbrechlichen» Alter Ego gegenüberstehen, das er Zeit seines von Knochenbrüchen geplagten Lebens gesucht hatte, aber bisher nur in den Superhelden seiner gigantischen Comic-Sammlung fand. So enthüllt Elijah nach und nach, dass David tatsächlich eine Art Übermensch ist. Nicht nur hat er das Zugunglück überlebt, überhaupt ist er noch nie verletzt oder krank gewesen. Und als wäre dem nicht genug, ist da auch noch die übernatürliche Gabe, verbrecherische Menschen aufzuspüren. Doch das will David vorerst nicht wahrhaben.

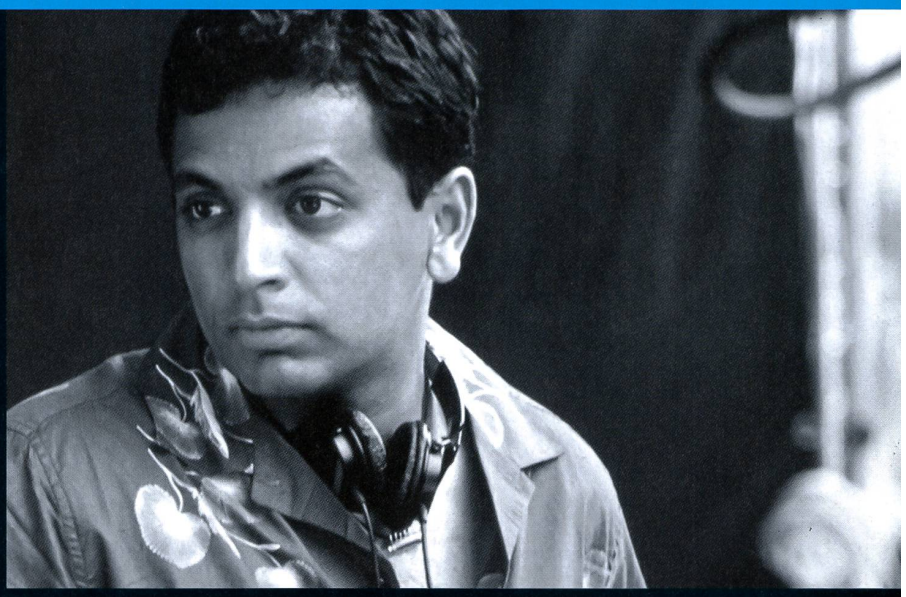
Überspitzt formuliert: wieder Bruce Willis, wieder der wandelnde Tote und wieder der sechste Sinn. Bald kommen aber auch formale Kriterien ins Spiel, die einen Vergleich mit «The Sixth Sense» nahe legen: die Düsterkeit, die faszinierende metaphysische Thematik, die elegische Erzählweise. Ob das nun der Stil des Regisseurs ist oder einfach der Versuch, mit einem ähnlichen Rezept den Siegeszug des Erstlings zu wiederholen, lässt sich nach nur zwei Filmen nicht stichhaltig klären. Dagegen sprechen jedenfalls einige Szenen, denen zufolge man «Unbreakable» auch als Shyamalans ironische Abrechnung mit den Erwartungen nach seinem letzten Geniestreich auslegen könnte. Da streckt etwa in einer Rückblende die Mutter ihrem von Kopf bis Fuss eingegipsten Sohn Elijah ein Comic-Heft hin und meint verführerisch: «Man sagt, es habe ein unerwartetes Ende.» Auch wir erwarten natürlich dieses unerwartete Ende. Und das kommt auch tatsächlich …

Dem fulminanten Wendepunkt zum Trotz ärgert es, wie davor an manchen Stellen mit grosser Kelle Hollywoodbrei angerührt wird: Beispiesweise untermalen Trommelschläge und Streichmusik die Situation, als David endlich seine übernatürliche Gabe anerkennt. Flugs rettet er zwei Kinder vor einem Killer, wobei er seine Schwäche (Wasserangst) überwinden muss. Er aufersteht als neuer Mensch und erkennt nach getaner Arbeit endlich auch den Wert seiner Ehefrau (Robin Wright Penn). Sogleich trägt er diese ins Schlafzimmer, wo sie ihm beruhigend ins Ohr flüstern darf: «Honey, it's over now.»

Dass solch haarsträubende Szenen trotzdem irgendwie Charme versprühen, ist der herausragenden Kameraarbeit von Eduardo Serra zu verdanken. Er hat Bilder festgehalten, die sich einem unweigerlich ins Gedächtnis brennen. Und da diese – passend zur Story – oftmals comicartige Qualität haben, stellt sich sogleich wieder die Vermutung ein, dass am Ende tatsächlich alles ein wenig ironisch gemeint ist. Ja, man ist versucht, Shyamalan vorzuwerfen, Willis nicht den Satz «I see bad people» in den Mund gelegt zu haben. Denn das wäre ein Zugeständnis gewesen, das einem bei diesem ungewöhnlich widerborstigen und wohl gerade deshalb derart nachhaltig wirkenden Werk gut in den Kram gepasst hätte. ■

Die Folgen des Erfolgs

Seit dem Überraschungserfolg mit «The Sixth Sense» stehen M. Night Shyamalan in Hollywood alle Türen offen. Ein Gespräch mit dem 30-jährigen Regisseur und Drehbuchautor über seinen neuen Film «Unbreakable», Erfolgsdruck und den Sinn des Scheiterns.



Bruno Amstutz Konnten Sie «Unbreakable» ruhig angehen, nachdem «The Sixth Sense» weltweit über 600 Millionen Dollar eingespielt hat? Ich mag es nicht, wenn es mir zu wohl und gemütlich wird. Ich wusste, dass «Unbreakable» nach dem Erfolg von «The Sixth Sense» ein grosses Publikum anziehen würde, und ich habe mit der Machart des Films bewusst Risiken auf mich genommen. Ich hätte einen weiteren Film nach demselben Erfolgsrezept machen können, aber das wollte ich nicht. Ich habe meinen Stil als Filmemacher weiterentwickelt, und ich wollte das Publikum an die Grenzen treiben. Nicht das Publikum in den Studiokinos, sondern ein Massenpublikum. Mit dem langsamen Tempo, das ich anschlage, und der Dunkelheit, die den Film prägt, verlange ich den Zuschauern einiges ab.

Wie hat das Studio reagiert, als es realisierte, dass Sie mit «Unbreakable» bewusst ein Risiko eingehen? Weil mein letzter Film ein so gewaltiger kommerzieller Erfolg war, genoss ich viele Freiheiten. Auf Studioseite gab es eine Menge Goodwill, und ich habe davon viel aufgebraucht. In der Studiowelt herrscht insgeheim eine gewisse Bewunderung dafür, auf welche Weise ich mit «The Sixth Sense» erfolgreich war: Ich habe den Film in meinem eigenen Tempo gestaltet und keine *special effects* verwendet. Trotzdem hat er mehr eingespielt als alle Konkurrenten.

Bemerken Sie diesen Respekt auch von Seiten der Stars, mit denen Sie jetzt arbeiten? Ja, sicher. Aber das ist sowohl ein Geschenk als auch eine Belastung. Wenn ich jetzt mit Schauspielern drehe, habe ich manchmal das Gefühl, sie denken: Vielleicht weiss er etwas, was wir nicht wissen. Und wenn ich ihnen sagen würde, sie sollen diese oder jene Szene komplett nackt spielen, wären sie wahrscheinlich einverstanden. Ich will diese Umstände nicht ausnützen, aber sie geben mir Gelegenheit, meine Ideen umzusetzen.

Welchen Einfluss hatte der Erfolg von «The Sixth Sense» auf Sie persönlich? Der Erfolg war für mich sehr wichtig. Vor «The Sixth Sense» habe ich zwei Studiofilme gedreht. Ich versuchte der «New York Times» zu gefallen und habe mich durch Festivals gequält. Nach dem Misserfolg von «Wide Awake» habe ich gemerkt, dass Studiofilme nicht mein Ding sind. Ich bin auf diesem Gebiet nicht gut genug. Also musste ich meine Ziele überdenken.

Bei mir daheim stehen Filme wie «The Exorcist», «The Silence of the Lambs», «E.T.» oder «Raiders of the Lost Ark» und ich dachte mir, eigentlich sollte ich diese Art Filme machen. Aber ich sass in Philadelphia, ohne Geld und mit zwei Filmen hinter mir, die gefloppt waren. Ich hatte nichts zu verlieren und versuchte, ein Drehbuch in diese Richtung zu schreiben. Das war «The Sixth Sense».

Woher nehmen Sie Ihr Selbstvertrauen? Ich habe mir alles gründlich überlegt. Man kann nur wachsen, wenn man etwas riskiert und manchmal scheitert. Ich kam beim Schreiben von «The Sixth Sense» nur so schnell auf das Niveau, weil «Wide Awake» ein totales kommerzielles Desaster war. Das zwang mich, die Dinge neu zu überdenken und zu bewerten. Wäre «Wide Awake»» mässig erfolgreich gewesen, hätte es wahrscheinlich ein Jahrzehnt gedauert, bis ich das Niveau von «The Sixth Sense» erreicht hätte.

Wie sind Sie für «Unbreakable» auf das Thema Comics gekommen? Comics sind moderne Mythologie, es geht um den Kampf zwischen Gut und Böse. Mich hat die Menschlichkeit hinter der Mythologie interessiert. Ich wollte keinen Comic-Film wie «X-Men» machen, in dem ein Haufen Superhelden in schönen Kostümen herumrennt. Ich wähle ein Thema aus, wenn ich das Gefühl habe, dass es noch nicht mit dem richtigen Respekt angegangen und verfilmt wurde. Bei «The Sixth Sense» ging ich davon aus, dass es noch keine definitive Geistergeschichte gibt, und ich fand nun auch, dass es noch keinen endgültigen Comic-Film gibt, zumindest in meiner Sichtweise. Ich war überzeugt, dass ich mit «Unbreakable» eine originelle Version des Themas liefern könnte.

Die Figuren in Ihren Filmen sind oft Aussenseiter. Ist das ein Gefühl, das Sie selbst auch kennen? Ja, aus meiner Jugend. Zum Beispiel schickten mich meine Eltern an eine katholische Schule, obwohl ich Hindu bin. Jedes Mal, wenn die Messe begann und alle ihre Kommunion empfingen, blieb ich als Einziger sitzen. Ich konnte die Gefühle des Jungen in «The Sixth Sense» nachempfinden, der in der Schule ein Aussenseiter ist.

«Ich wollte das Publikum an die Grenzen treiben»