Zeitschrift: Film : die Schweizer Kinozeitschrift
Herausgeber: Stiftung Ciné-Communication
Band: 53 (2001)
Heft: 2

Rubrik: Kritik

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 11.01.2026

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

Isabelle Huppert
Jacques Dutronc
Brigitte Catillon
Anna Mouglalis

Merci pour le chocolat

Regie: Claude Chabrol
Frankreich/Schweiz 2000

Zu Chabrols gewohnt geniesserischer Bösartigkeit gesellt sich in diesem perfekten Alterswerk eine überraschende Zuneigung, ein liebevolles Verständnis für die Figuren.

Michael Sennhauser

Benzodiazepine? Warum bloss finden sich in der von Mika verschütteten heissen Schokolade Spuren von Benzodiazepinen? Und was sind überhaupt Benzodiazepine? Jeannes Freund Axel (Mathieu Simonet) arbeitet im Labor ihrer Mutter (Brigitte Catillon) und erklärt seiner Freundin am Telefon nicht nur, was seine Analyse der verschütteten Schokolade ergeben hat, sondern auch, wozu diese chemischen Stoffe benutzt werden. Rohypnol, das Schlafmittel, sei eine beliebte Droge bei Männern, welche Frauen betäuben und missbrauchen wollten.

Sie hoffe bloss, er habe das nie bei ihr versucht, flirtet die schöne Jeanne (Anna Mouglalis) mit ihrem Freund. Tatsächlich interessiert sie aber eher, warum die Schokoladefabrikantin Marie-Claire «Mika» Muller (Isabelle Huppert) ihrem Stiefsohn zuerst Rohypnol in die Schokolade mischt und diese dann verschüttet, bevor sie getrunken werden kann. Mika ist mysteriös. Aber hat sie böse Absichten?

In den meisten Filmen des mittlerweile siebzigjährigen Chabrol hätte man daran keine Sekunde zweifeln müssen. Zudem hat der schlitzohrige Grossmeister des Bourgeois-Thrillers in mehr als einem Interview genüsslich erklärt, das wahre Böse sei selten hässlich, es sähe vielmehr aus wie Isabelle Huppert.

Aber etwas ist anders diesmal. Mika und ihre Absichten sind zwar ziemlich eindeutig mörderisch, aber in ihrer Motivation unklar und – was die praktische Ausführung etwelcher Pläne angeht – von bemerkenswerter Tollpatschigkeit. Selbst wenn Mikas tödliche Anschläge gelingen – und in wenigstens einem Fall scheint das zugetroffen zu haben –, fummelt sie sich mit derart offensichtlicher Ungeschicklichkeit von einer Situation in die nächste, dass sie einem Leid tun könnte. Mika Muller ist *maladroite*, ein Schussel. Aber nur, wenn sie es will. Meistens ist sie absolut situationsmächtig.

Viele Fragen stellen sich im Verlauf der kammerspielartigen Handlung, die nur wenige Figuren und Schauplätze bemüht: Ist Jeanne Pollet vielleicht doch die Tochter des Pianisten Polonski (Jacques Dutronc), mit dessen Sohn sie seinerzeit gleich nach der Geburt im Spital für einen Moment vertauscht worden war? Jedenfalls ist sie eine begabte Pianistin und erinnert nicht nur den melancholischen Polonski an seine unter ungeklärten Umständen verstorbene zweite Gattin. Jede Frage stellt eine Bedrohung dar für die Lebensfassaden der einzelnen Protagonisten. Und doch dürsten sie alle nach Antworten. Wenn sie nicht gerade zu müde sind.

Es gibt keine schlechten Menschen in diesem Film, nur schlechte Gewohnheiten. Und schlechte Gewissen. Chabrols souveräner Umgang mit Figuren, Schauspielerinnen und Schauspielern ist legendär. Aber eine derart absolute und zugleich unaufdringliche, zurückhaltende Kontrolle über seine Kreaturen und Kreationen hat er lange nicht mehr demonstriert. «Merci pour le chocolat» basiert auf einem Kriminalroman von Charlotte Armstrong mit dem Titel «The Chocolate Cobweb» (Das Schokolade-Spinnennetz). Von der Vorlage hat Chabrol allerdings nur wenig übernommen und gerade der frei assoziierte Titel spricht dabei Bände. Eine Höflichkeit, ja Liebenswürdigkeit durchzieht die Handlung, die nur ein einziges Mal richtig durchbrochen wird, als nämlich bei Polonskis Sohn Guillaume (Rodolphe Pauly) die Eifersucht auf die junge Jeanne durchschlägt, die da mit dem Gedanken spielt, sie sei vielleicht die Tochter seines Vaters. Jedenfalls beschuldigt er sie ziemlich aggressiv, sich in die Familie einschleichen zu wollen. Bis sie ihm die Sache mit dem Rohypnol in seiner Schokolade erläutert – da bricht er unvermittelt in Tränen aus.

Letztlich entsteht die Spannung in dem Film daraus, dass alle Figuren die Abgründe zu erkennen vermöchten, so sie denn wollten. Aber fast alle verzichten darauf und lassen den Dingen ihren Lauf, um ihr gewohntes Leben möglichst wenig zu gefährden. Darin, dass sie das nicht näher zueinander führt, sondern in eine eigentümliche Mitwisser-Isolation, darin äussert sich die Tragik ihrer Leben. Und Chabrol zeigt unerwartetes Mitgefühl, wenn er Mika am Schluss zusammengerollt im selbst gehäkelten Spinnennetz ihrer Verzweiflung ein paar kalte Tränen in den Abspann vergiessen lässt. Ohne dass wirklich etwas passiert wäre. ■

Es gibt keine schlechten Menschen in diesem Film, nur schlechte Gewohnheiten

→ Mehr zu Film und Schokolade ab Seite 16.

«Die Schokolade ist nicht sehr wichtig»

«Merci pour le chocolat» ist bereits Isabelle Hupperts sechster Film unter der Regie von Claude Chabrol. Ein Gespräch mit der französischen Schauspielerin – es fand während der Dreharbeiten statt – über Freiheit, Zwang und, natürlich, Claude Chabrol.

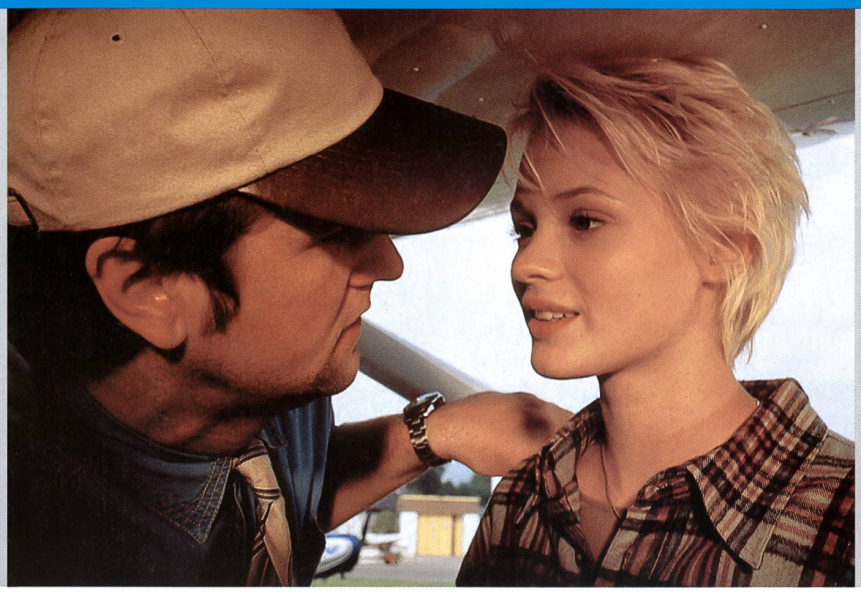
Frédéric Maire **Ihre Zusammenarbeit mit Claude Chabrol begann 1978 mit «Violette Nozière», der Ihnen einen ersten Preis eingetragen hat – und nicht den geringsten: den Darstellerinnenpreis in Cannes ...**
Eigenartigerweise haben wir nach dieser ersten Erfahrung während zehn Jahren, bis zu «Une affaire de femmes» 1988, nicht mehr zusammengearbeitet. Danach fanden wir, wenn man so will, unsern Rhythmus, und drehten rund alle zwei Jahre zusammen einen Film: «Madame Bovary», «La cérémonie», «Rien ne va plus». Das gibt mir das Gefühl, dass dies immer so weiter gehen könnte. Mittlerweile sind wir beim sechsten gemeinsamen Film, aber es könnten auch sieben oder acht oder noch mehr sein! Ausserordentlich ist in jedem Fall, dass ich bei Chabrol jedes Mal wieder etwas ganz Neues erlebe und dies in Filmen mit sehr unterschiedlichen Universen, die mal düster und schwermütig sind wie «Une affaire de femmes», dann wieder hell und leicht wie «Rien ne va plus». Und trotzdem finde ich, wenn die Dreharbeiten beginnen, immer wieder die selbe vertraute Arbeitsatmosphäre vor. Das heisst, dass alle Fragen, die ich in Bezug auf meine Figuren habe, sich durch seine Inszenierung beantworten. In dem Masse, wie der Film entsteht, wird auch die Figur geboren, wächst, wird klarer, fassbarer, und das ist für eine Schauspielerin ein sehr angenehmes Gefühl.

In «Merci pour le chocolat» verkörpern sie die Fabrikantin Marie-Claire Müller. Wie haben Sie die Geburt dieser Figur erlebt? Man muss zuerst einmal sagen, dass die Drehbücher von Chabrol jeweils ziemlich geheimnisvoll sind ... Ein Geheimnis, das die Figur jedoch stets sehr darstellbar erscheinen lässt! Einerseits gibt es nur sehr wenige Erklärungen – in dieser Hinsicht sind die Drehbücher geradezu minimalistisch, was mir sehr gut gefällt, weil so von den Schauspielerinnen und Schauspielern enorm viel Vorstellungskraft gefordert ist. Andererseits ist die Arbeit gerade dank dieser Freiheit stets überraschend. Es ist tatsächlich so, dass man bei der täglichen Dreharbeit die Dinge findet, welche schliesslich die Figur auszeichnen. Ich habe jeweils das Gefühl, ein weisses Blatt zu sein in einem klar umrissenen Rahmen: der ausgeprägten Vision Chabrols. Wie das Geheimnis, das er zu Beginn bestehen lässt, erlaubt mir dies jeweils Figuren zu schaffen, in die ich sehr viel von mir selbst lege.

Haben Sie den Eindruck, mit Chabrol kreativer sein zu können als mit andern Regisseurinnen oder Regisseuren? Aber sicher. Der gegebene Rahmen – seine Inszenierung – ist allerdings ausgesprochen resistent. Gerade aus dieser rigiden Beschränkung, die mich wie eine Rüstung stützt, entsteht die Freiheit die es mir erlaubt, eine neue Persönlichkeit zu schaffen, die in keiner Hinsicht dem ähnelt, was ich früher bei ihm gespielt habe.

Unmittelbar vor «Violette Nozière» haben Sie mit dem Schweizer Claude Goretta «La dentellière» gedreht, ihren ersten grossen Erfolg. Welche Beziehung haben Sie zur Schweiz? Die Beziehung zur Schweiz war während meiner ganzen Karriere stets sehr wichtig. Es gab da zum Beispiel die Arbeit am Théâtre de Vidy mit «Mesure pur mesure» (inszeniert von Luc Bondy) und «Orlando» unter der Regie von Bob Wilson. Auch in Bezug aufs Kino habe ich eine Affinität zur Schweiz. Da war beispielsweise auch «Aloïse» von Liliane de Kermadec, den wir 1974 in La Chaux-de-Fonds und Lausanne gedreht haben. Obschon ich oft in der Schweiz engagiert war, habe ich doch nur mit wenigen Schweizer Regisseurinnen und Regisseuren zusammengearbeitet, unter ihnen Patricia Moraz («Les indiens sont encore loin», 1977) und Jean-Luc Godard, mit dem ich 1979 «Sauve qui peut (la vie)» und 1981 «Passion» drehte.

Helfen Ihnen diese Erfahrungen mit der Schweiz bei der Interpretation von Marie-Claire Müller, der Chefin einer Schokoladefabrik und damit eine Art schweizerische Symbolfigur? Ich denke, dass in dieser Geschichte die Schokolade eigentlich nicht sehr wichtig ist ... Was zählt, ist die krankhafte Eifersucht dieser Person, ihr manipulatives Spiel ... Vor allem ist entscheidend, dass es sich dabei um eine reiche, mächtige Frau handelt, eine Frau des Geldes, die in Komfort und Reichtum lebt, der sie wie Watte einhüllt. Wenn man ohne Geld überleben und ums tägliche Brot kämpfen muss, wird man konstant mit der Alltagsrealität konfrontiert. In «Merci pour le chocolat» sind alle Figuren wie anästhesiert, blind und taub gegenüber der konkreten Welt, die sie umgibt. Sie leben auf der Wolke ihres Wohlstands, vor allem meine Figur. Die Tatsache, dass sie Schweizer sind, spielt keine grosse Rolle.



Detlev Buck
Mavie Hörbiger

Tobias Retzlaff (ganz links) und seine Detektive

Liebesluder

Regie: Detlev Buck
Deutschland 2000

Es beginnt als makabre Satire und endet als Posse: In Detlev Bucks «schwarzer Komödie aus deutschen Landen» erweisen sich die Provinzler als geltungssüchtige und machtgierige Lustmolche.

Horst Peter Koll

Irgendwo zwischen den Hügeln des Hochsauerlandes liegt ein Dorf aus ordentlich nach Norm gebauten Fachwerk-Neubauten, die voller Stolz, aber auch mit nicht minder grosser Einfallslosigkeit vom Wohlstand ihrer bürgerlichen Bewohner künden. Es ist eine äusserlich ebenso intakte wie miefige kleine Welt voller Standesdünkel und spiessiger Konventionen, die an sich schon eine Parodie ihrer selbst ist. Auf dem örtlichen Sportflugplatz treffen sich die männlichen Repräsentanten, während sich die (Haus-)Frauen bei Kaffee und Kuchen tratschend als im Grunde funktionslose Repräsentationsfiguren ihrer Männer gebärden. Bald steht dem Dorf eine Hochzeit ins Haus: Der arrogante Banker Peter Nase (Pierre Besson) und die leicht unterbelichtete Christine (Anke Engelke) bereiten ihren grossen Tag vor, als eines Morgens mit dem Bus eine unbekannte schöne Frau im Dorf erscheint.

Sie heisst Ina (Mavie Hörbiger), gibt sich geheimnisvoll und verführerisch, bezeichnet sich als Studentin auf der Suche nach einem Ferienjob – und hat bald den harten Kern der Honoratioren um den Finger gewickelt. Innerhalb kürzester Zeit sind Banker Nase, der sadistische Sägewerkbesitzer Wagner sowie Flugplatzchef Karuso ihre Geliebten. Am Tag der Hochzeit von Nase und Christine lässt sie dann die Bombe platzen: Sie sei schwanger, und um dies geheim zu halten, «erbittet» sie von allen potenziellen Vätern gemeinsam 200'000 DM. Die entgeisterten Pseudo-Väter geraten aus der Fassung, wälzen Pläne und ergreifen Gegenmassnahmen – und stehen schliesslich sogar als Mörder da.

Eine «schwarze Komödie aus deutschen Landen» soll Bucks jüngster Film sein, und in der Tat lässt das Thema auf eine makabre Satire in der Tradition Claude Chabrols hoffen, geht es doch auch hier um die guten und schlechten Manieren der Bourgeoisie, deren solide, etablierte Ordnung nur die Camouflage abgibt für ungebremste sexuelle Gier, Geltungssucht und Machtfantasien. Durchaus stimmungsvoll leitet Buck seine Provinzmär mit einer Parallelmontage ein, die die frühmorgendliche Ankunft Inas im klapprigen Bus den düsteren Gedanken Nases gegenüberstellt, der auf die letzten sieben Wochen seines Lebens zurückschaut. Doch sowohl das Rätselhafte als auch das Tragisch-Beklemmende dieser Eröffnung erweisen sich als zu hoch geschraubte Erwartung. Die Spirale der Verstrickungen der Provinzler, die in ihren Lebensverhältnissen und -entwürfen eingesperrt sind, dreht sich weniger mit der notwendigen gnadenlosen Zwangsläufigkeit als mit beiläufiger Behäbigkeit, seltsam unentschlossen zwischen Krimi, Satire und Provinzposse changierend. Wo Chabrol mit grosser Finesse Dekor und Kleidung als Objekte manischer Gesellschaftsrituale einbezieht und vor allem mit den Blicken – und sogar dem Schweigen! – seiner Protagonisten ein subtiles Netzwerk an Aussagen und Stimmungen knüpft, verliert sich Buck in den Nebenschauplätzen seiner Krimigeschichte und zieht sich auf altbackene Klischees zurück. ■

Emil und die Detektive

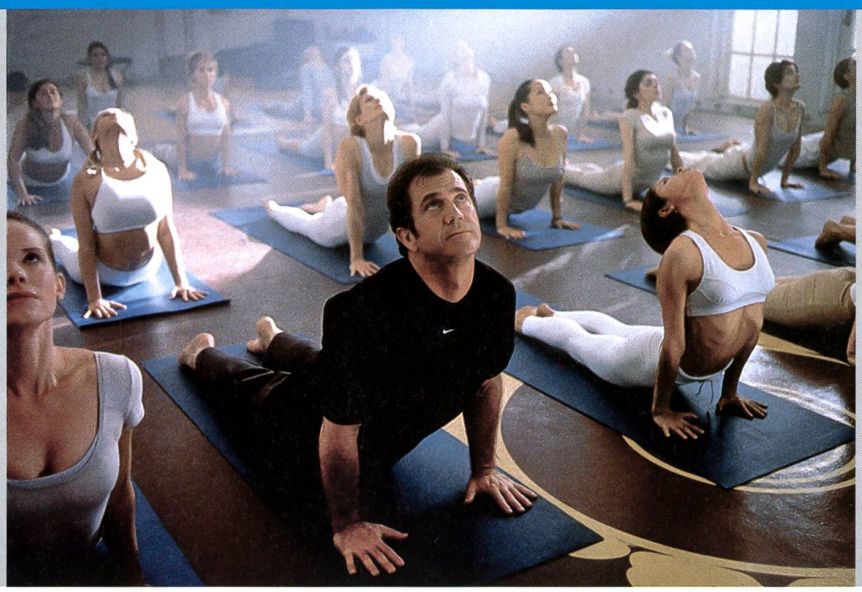
Regie: Franziska Buch
Deutschland 2001

Wer kennt ihn nicht, den deutschen Klassiker der Jugendliteratur, der erstmals 1928 in Buchform erschienen und nun bereits zum sechsten Mal fürs Kino verfilmt worden ist?

Claudia Herzog

Billy Wilder stand noch am Anfang seiner Karriere, als er, mit Hilfe von Erich Kästner persönlich, dem Drehbuch für die erste Filmfassung den letzten Schliff verpasste. Dieser erste «Emil»-Film (1931), unter der Regie von Gerhard Lamprecht, wurde vom Publikum so ausserordentlich gefeiert und von der Kritik derart euphorisch als «echter Jugendfilm» begrüsst, dass er selbst noch Weihnachten 1937 – als Kästner längst Schreibverbot hatte und seine Bücher öffentlich verbrannt worden waren – in einem Berliner Kino lief.

Bestimmt nicht zufällig kommt nun die sechste Verfilmung über das Kräftemessen der Kinder mit den Erwachsenen in unsere Kinos. Zeigte doch der Erfolg von Caroline Links «Pünktchen und Anton» im letzten Jahr, dass trotz «Harry Potter» die Erzählungen von Kästner immer noch ihr Publikum haben. Mit diesem Film habe sie ein Versprechen an die fünfjährige Tochter eingelöst, irgendwann einen Film für sie zu machen, sagt die Regisseurin Franziska Buch. Wobei sie den Plot vom Original getreu übernommen hat: Emil (Tobias Retzlaff), einnem Jungen aus sozial schwachen Ver-



Mel Gibson

hältnissen, werden auf seiner Reise nach Berlin die Familienersparnisse geklaut. Darauf beschliesst der Junge, sich das Geld mit der Hilfe einer Gruppe von Kindern zurückzuholen. «Aber sonst ist die Geschichte ganz anders», werden die erwachsenen Puristen im Publikum pikiert bemerken. Denn mit einigen gravierenden Neuerungen hat die Regisseurin, die auch das Drehbuch geschrieben hat, die Vorlage kräftig entstaubt.

Im Zeitalter, in dem auch Männer zwecks Werbung mit freiem Oberkörper neben Waschmaschinen stehen, ist der Vater (Kai Wiesinger) von Emil nicht mehr tot, sondern allein erziehend – und leider auch arbeitslos. Der Mann ist ein richtig lieber Schussel wie sein weibliches Pendant im Film, die Pastorin Hummel (Maria Schrader). Fährt er doch, nach endlich erfolgreichem Vorstellungsgespräch, mit zuviel Glücksgefühl-Hormonen im Blut das Auto zu Schrott. Und verliert deswegen prompt seinen Führerschein, die Voraussetzung für den neuen Job. Der Sohnemann, um einiges selbständiger als Papa, wird nach Berlin geschickt, in die Stadt, in der man alles, auch Führerscheine, kaufen kann. Der Standardsatz besorgter Eltern, «nichts von Fremden anzunehmen», gilt auch heute noch, und was passiert, wenn sich das Kind nicht daran hält, zeigt der Film: Emil wird unter Drogen gesetzt, und der böse Grundeis (herrlich gespielt von Jürgen Vogel) klaut ihm das Geld. Die Kinderbande, angeführt von Pony-Hütchen, dem Mädchen aus zerrüttetem Elternhaus, jagt dann den Räuber durch die Strassen von Berlin. Dies mit Skateboard und getragen von schmissigem Sound, schliesslich will das junge, MTV-geschulte Publikum cool unterhalten werden. So erfüllt sich der Wunsch der Kinder, den Erwachsenen gemeinsam Paroli zu bieten. Und dabei zuzusehen macht erneut Spass. ■

What Women Want

Regie: Nancy Meyers
USA 2000

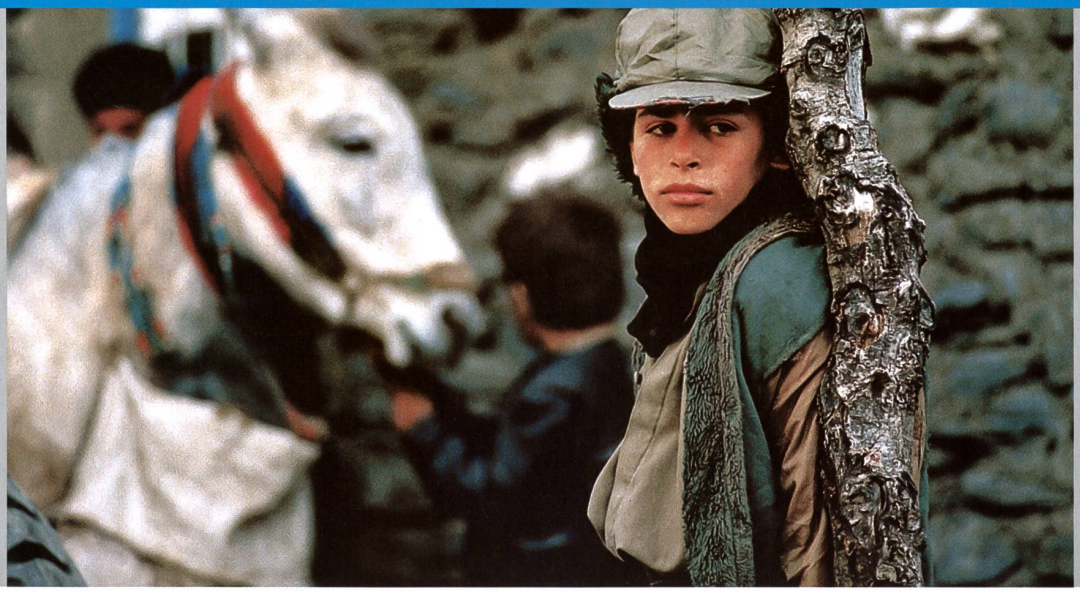
Ist Mel Gibson schwul? Aber nein, es ist ihm nur der Föhn in die Badewanne gefallen. Deshalb kann er sich in dieser romantischen Komödie so gut in Frauenseelen einhören und -fühlen.

Vinzenz Hediger

Was sich in den frühen Achtzigerjahren Hunderttausende (um nicht zu sagen: Millionen) von Schwulen heimlich wünschten, das wird nun wahr: «Ich bin schwul», sagt das (einstige) Schwulenidol Mel Gibson in aller Öffentlichkeit. Ein Coming-out? Nicht ganz. Er sagt den Satz nur in einer Szene seines neuen Films «What Women Want». Zudem spielt der siebenfache Familienvater mit den konservativen Ansichten noch nicht einmal einen Schwulen. Er sagt den Satz nur, um sich aus einer peinlichen Situation herauszumanövrieren. Aber er sagt ihn, immerhin.

In die peinliche Situation ist er in seiner Rolle als Nick Marshall geraten. Nick ist der Platzhirsch einer Chicagoer Werbefirma und wartet gerade auf seine Beförderung zum Direktor. Die Zeiten für Machos alter Schule wie ihn sind indes nicht mehr gut, und so bezieht eines Morgens eine Frau das Büro, auf das er sich schon so freute, die attraktive Darcy Maguire (Helen Hunt). Die verordnet ihren neuen Untergebenen, Ideen für die Werbung für eine ganze Reihe von Produkten für Frauen zu entwickeln. Als Nick pflichtschuldigst zuhause im Badezimmer das Haarentfernungswachs ausprobiert, fällt er in die Badewanne und der Föhn hinterher. Den Stromschlag überlebt er, aber danach ist er ein anderer Mann. Er kann nun hören, was Frauen denken. Diesen Schlüssel zur Seele der Frau nutzt er bald schamlos aus, um seine Chefin und Konkurrentin auszutricksen. Sich selbst tut er damit aber keinen Gefallen. Denn Darcy ist die erste Frau, in die er sich wirklich verliebt.

«What Women Want» ist ein Stück souverän gefertigtes Mainstream-Kino. Viele gute Storykonzepte lassen sich auf die Formel «Stell' Dir einmal vor, Du könntest x» bringen (man setze eine Fähigkeit ein, die einen die Welt und das Leben anders sehen lässt und ein Problem bewältigen hilft, das allen vertraut ist). Zudem träumt der Film offen eine Fantasie, die sonst im Kino nur unterschwellig zum Tragen kommt: den Traum von der Verwandlung in eine Person anderen Geschlechts. Deutlich zu Tage tritt dieses Motiv am Schluss des Films, als Hunt und Gibson das Szenario vom Ritter und der holden Maid mit vertauschten Geschlechterrollen durchspielen. Überdies ist der zweite Film der ehemaligen Produzentin Nancy Meyers mit glamourösen Stars besetzt. Helen Hunt zeigt, dass ihre Zeiten beim Fernsehen endgültig vorbei sind, während Mel Gibson seiner Karriere mit dieser ersten romantischen Komödie eine neue Richtung gibt und mit sichtlichem Vergnügen sein eigenes Macho-Image veralbert. Der Wandel vom *man's man* zum Frauenversteher liest sich denn auch fast schon wie eine Zusammenfassung seiner letzten Karriereetappe. Ob er allerdings den Kontakt zur schwulen Subkultur wiederfindet? Und ob er ihn suchen wird? Man wird seine nächsten Filme abwarten müssen. ■



Ayoub Ahmadi

A Time for Drunken Horses

Zamani barayé masti asbha

Regie: Bahman Ghobadi
Iran/Frankreich 2000

Das Leben von Kindern an der iranisch-irakischen Grenze erschüttert. Bahman Ghobadi ist ein herber und aussergewöhnlicher Film gelungen, der durch seine treibende Erzählkraft besticht.

Charles Martig

Es gibt türkische Filmschaffende wie Kiarostami oder Ustaoglu, die Sympathie für das kurdische Volk zeigen und ihre Werke in respektvoller Annäherung an dessen Kultur gestalten. «Zamani barayé masti asbha» geht über diese Sympathie hinaus und ermöglicht einen tiefen, unverstellten Einblick auf den Kampf des kurdischen Volkes und seine bittere Alltagsrealität. In seiner rohen Direktheit erinnert der Film an den Neorealismus, lässt diesen gar in einer unerwarteten Intensität auferstehen.

Bereits in den ersten Einstellungen befinden wir uns mitten im Geschehen. Ein Markt, geschäftiges Treiben, der Blick von Kindern, ihre flinken Bewegungen beim Einpacken von Gläsern. Im Gewimmel der Körper und Farben befindet man sich bereits in der Welt der kurdischen Kinder, sehr nahe an ihrer Arbeit als Lastenträger und Hilfskraft. Ab und zu begegnet uns das Gesicht eines Knaben, die Gestalt eines Mädchens oder die kleinwüchsige Gestalt in der gelben Windjacke. Sie sind einander eng verbunden, schlagen sich gemeinsam durch. Ayoub (Amaneh Ekhtiar-dini), der älteste Bruder, seine Schwester Amaneh (Madi Ekhtiar-dini) und der behinderte Madi (Ayoub Ahmadi) reisen nach dem anstrengenden Arbeitstag zurück in ihr iranisches Dorf. Auf der kleinen Ladefläche des Transporters befindet sich eine Gruppe von Kindern. Eng zusammengepfercht verstekken sie eine Ladung Schulhefte und Bücher. An der Grenze wird der kleine Lastwagen vom Wachtposten angehalten und durchsucht. Die Kinder müssen aussteigen. Aufgereiht lassen sie die Kontrolle über sich ergehen, holen die sorgfältig unter dem Pullover verstauten Hefte hervor und übergeben die Schmuggelware dem Unteroffizier. Darauf können sie die Grenze überqueren und müssen zu Fuss durch die eiskalte Schneelandschaft nach Hause waten.

Im iranischen Kurdistan leben fünf Geschwister, die sich aus eigenen Kräften durchschlagen. Sie streben nach Bildung, doch wird ihnen diese immer wieder verweigert. Sie hätten gerne eine intakte Familie, doch die Mutter ist bei der Geburt der jüngsten Schwester gestorben, der Vater ist durch eine Mine im iranisch-irakischen Krieg umgekommen. Madi, der älteste Bruder, leidet an einer schweren Krankheit. Die Medikamente sind teuer und der Arzt ist der Ansicht, dass Madi so schnell als möglich operiert werden muss, damit er noch einige Monate überleben kann. Trotz den grossen Anstrengungen des Bruders Ayoub, der sich als Träger von Schmuggelware verdingt, gelingt es der Familie nicht, das notwendige Geld für die Operation aufzutreiben. Deshalb willigt die älteste Schwester Rojin (Rojin Younessi) ein in die Heirat mit einem Iraker, da dieser bereit ist, Madi die Operation im Irak zu ermöglichen. Doch bei der Übergabe der jungen, geschmückten Braut kommt es zum Konflikt um den behinderten Jungen und die Hoffnungen zerschlagen sich wieder. In dieser verzweifelten Situation entscheidet sich Ayoub für den gefährlichen Gang über die Grenze.

Die Situation der Kinder im Iran, das Elend des kurdischen Volkes und das Gewicht der Tradition verbinden sich in dieser Geschichte zu einem Ganzen. Zuerst einmal schöpft der kurdische Regisseur aus eigenen Erfahrungen. Mit grosser Aufrichtigkeit und Sorgfalt erzählt er die Geschichte und treibt sie in einem lebendigen Rhythmus voran. Dabei richtet sich die ganze Energie auf ein einziges dringendes Anliegen, nämlich die Sorge des Knaben Ayoub und seiner beiden Schwestern Amaneh und Rojin um den kranken Bruder Madi. Das Elend der Situation, die schwierigen Lebensumstände der Kinder, die sich ohne Eltern durchschlagen müssen und dabei gleichzeitig den behinderten Madi mit grosser Liebe pflegen und umsorgen, sind in Bildern von geradezu überwältigender Schönheit festgehalten. Die Kamerarbeit von Saed Nikzat hüllt das Geschehen in eine intensive Aura von Blau- und Brauntönen. Sie gewinnt den bitterkalten Winterlandschaften immer wieder neue Nuancen ab und verzaubert sie. Dieser Kontrast zwischen Geschehen und Gestaltung ergibt eine Intensität, wie sie im Kino selten zu erleben ist. Der Film duldet keine Sentimentalität im Blick auf die Kinder. Die Darsteller und Darstellerinnen überzeugen durch ihre szenische Präsenz. Die Kamera bleibt so nahe bei den Figuren, als wäre sie ein Teil von ihnen. Jenseits einer zwiespältigen Ethnografie erlaubt Ghobadi einen leidenschaftlichen und authentischen Blick in die Alltagswelt der kurdischen Kinder. ■

Woody Allen
Hugh Grant
Tracey Ullman

Small Time Crooks

Regie: Woody Allen
USA 2000

Nimm den Gag und renn: Woody Allen knüpft mit seiner Ganoven- und Neureichen-Posse an sein Frühwerk an.

Thomas Allenbach

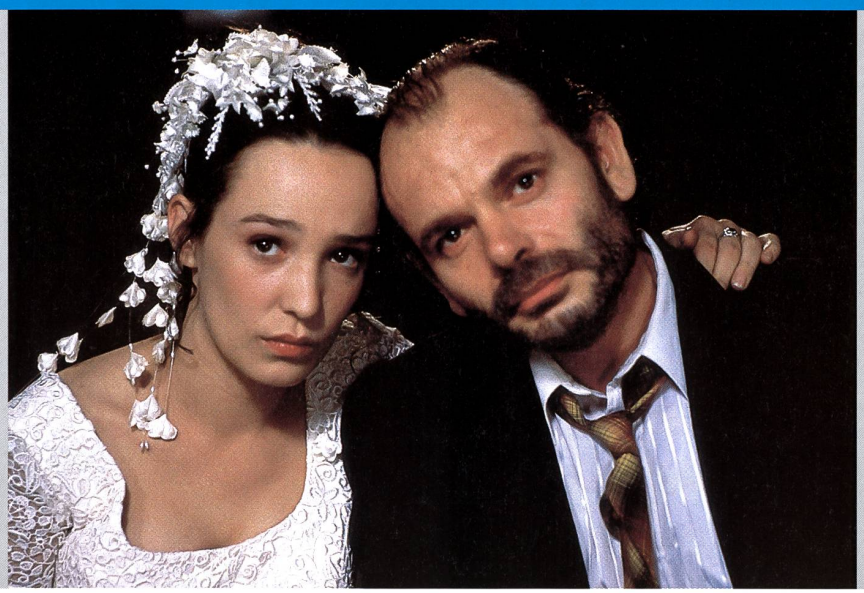
Nicht den intellektuellen Stadtneurotiker spielt Woody Allen in seinem 31. Film, sondern dessen Bruder vom andern Ende der Intelligenzskala. Der Schmalspurganove Ray Winkler ist ein schlichtes Gemüt wie einst Virgil Starkwell in «Take the Money and Run» (1969). In seinen kurzen Hosen sieht er aus wie ein Bub, der zu schnell (und wie ein Mann, der dem Leben nicht ganz) gewachsen ist. Dies steht in krassem Kontrast zu seinem Selbstbild. Seit Schultagen wird Ray «The Brain» genannt, ein Übername, auf den er stolz ist, obwohl seine ebenfalls nicht sonderlich schlauen Kumpels (Jon Lovitz, Tony Darrow, Michael Rapaport) ihm versichern, sie hätten dies schon immer ironisch gemeint. In der Kleinwohnung wirft sich «das Gehirn» in Mackerposen, beschenkt seine Frau Frenchy (herrlich ordinär: Tracey Ullman) mit polnischen Pralinés und kanzelt sie gleichzeitig in der Manier von Filmgangstern ab, was die gute Seele allerdings nicht weiter irritiert. Immerhin ist sie ihm körperlich auf beängstigende Art überlegen. Neben seiner «Eroberung» wirkt Ray noch winziger. Sie hingegen sieht aus wie die Karikatur einer Trophäe. Und wie eine Frau aus New Jersey, die früher einmal Stripperin war.

Zu Beginn ist «Small Time Crooks» eine schwungvolle Ganovenposse. Für den Bau eines Tunnels unter den Tresorraum einer Bank mietet sich Ray ein leer stehendes Geschäft und lässt dieses von seiner Gattin als Keksladen betreiben. Trotz Masterplan kommt aber alles anders. Statt auf Gold stossen Ray und seine tumbe Crew zuerst bloss auf eine Wasserleitung und schaufeln sich anschliessend beinahe ihr eigenes Grab; ganz im Gegensatz dazu erweist sich Frenchys Laden als Goldgrube. Dank ihrer Backkünste und der gütigen Mithilfe eines Cops, der weiss, was das Wort «Franchise» bedeutet, werden die kleinen Ganoven über Nacht zu leitenden Angestellten eines Keksimperiums, das Ray und Frenchy in New Yorks High-Society katapultiert.

Ähnlich wie in «Le goût des autres» prallen im zweiten Teil nun die Kulturunterschiede aufeinander. Die neureichen Winklers machen sich mit ihrem schreiend schlechten Geschmack gleich selbst zum Partygespött. Zudem führt die dramatische soziale Dislokation zu einer Entfremdung der Ehepartner. Während Ray seinem angestammten Verhalten treu bleibt, auch weiterhin am liebsten mit seinen Freunden Kinderspiele spielt und sich an der Seite seiner Cousine May (hervorragend: Elaine May) tröstet, strebt Frenchy nach Höherem. Die Frau mit dem billigen Geschmack will sich neu erschaffen, wird sozusagen zur «Kulturfreierin» und heuert für ihre Geschmacksbildung als Lehrer einen versnobten Kunsthändler an, der mit dem gelangweilten Hugh Grant derart ideal besetzt ist, dass es für den Film schon wieder nicht mehr gut ist. Eitel und selbstgefällig schenkt dieser ihr George Bernard Shaws «Pygmalion» und interessiert sich mehr fürs Vermögen seiner Klientin als für deren Wortschatz.

Die am Beispiel des Ehepaars Winklers und ihres wundersamen Aufstiegs in die Highsociety New Yorks beschriebene Differenz zwischen dem, was man ist, und dem, was man sein möchte, ist das Thema des Films. Doch «Small Time Crooks» ist keine böse Satire auf kleine Leute, sondern eine luftige Komödie mit Slapstick-Elementen, märchenhaftem Touch und grosser Liebe zu den Figuren. Deren Geschmack mag schrecklich sein, ihre kulturelle Bildung armselig, ihr Horizont beschränkt – man liebt sie gerade für ihre Schwächen. Ähnlich ergeht es einem auch mit diesem Film, der sicher nicht zu den besten Werken von Woody Allen zählt. Nach einer weiteren überraschenden Wendung, die das sprunghafte Drehbuch seinen Figuren beschert, bricht er in einem hastig skizzierten Happyend ab, das wie nachgeschoben wirkt, mehr Behauptung als Erfüllung ist. Im dritten und schwächsten Teil geht es nur noch darum, Ray und Frenchy wieder zurück an den Anfangspunkt zu bringen, bereichert um die Erfahrung, dass es sich besser lebt, wenn man bleibt, wer man ist – eine Erkenntnis, die auch nicht interessanter wird, wenn sie einem von Woody Allen kredenzt wird.

«Small Time Crooks» wirkt wie eine Lockerungsübung nach Allens nicht immer sehr menschenfreundlichen Filmen aus den Neunzigerjahren. Als ob er einen filmischen Jungbrunnen gesucht hätte, knüpft er an seine ersten Filme an. Die Rückbesinnung auf die Unbeschwertheit der frühen Tage sorgt für entspannte Unterhaltung, aber nicht für mehr. Am Anfang von «Small Time Crooks» versteckt sich Woody Allen hinter einer Zeitungsseite mit der Schlagzeile «The Boy who fooled N.Y.». Diese trifft den Geist dieses Films eigentlich ganz gut. ■



Garance Clavel
Jean-Pierre Darroussin

Qui plume la lune?

Regie: Christine Carrière
Frankreich 1999

Familien, in denen sich der Wahnsinn fortpflanzt – das Beispiel der Neuseeländerin Jane Campion macht in Europa Schule. Christine Carrière geht dabei von ihren eigenen Erfahrungen aus.

Pierre Lachat

Erst wenn sich dann feststellen lässt, dass die ganze Familie wahrhaftig spinnt, wirken plötzlich alle ziemlich normal. Es genügt, dass sie samt und sonders dazu stehen: Wir sind nun einmal meschugge, und schon ist es zuletzt niemand mehr. Darauf zielt diese Fabel aus dem Hinterland von Nordfrankreich ab. Sie hat einen verarmten Witwer und seine zwei halbwegs erwachsenen und schon reichlich verwahrlosten Töchter zu Protagonisten.

Die Chronik ist autobiografisch gefärbt. Wie es aussieht, trägt das eine der beiden Mädchen die Züge der Regisseurin Christine Carrière. Doch wird dies keineswegs strapaziert, und die Erzählung folgt nur in Teilen dem persönlichen Lebenslauf der Autorin. «Qui plume la lune?», der Titel, fragt: Wer rupft den Mond? Es passt vorzüglich, dass die Zeile einem Kinderreim entnommen ist. Denn das Infantile auf der einen Seite, der Anarchismus und der Irrsinn auf der andern fliessen unmittelbar ineinander. Zusammen bilden sie die Grundtönung des Stoffs.

Die tragikomischen Konflikte, die sich da locker aneinander reihen, wurzeln im Verlust, den die Familie bereits erlitten hat. Suzanne (Garance Clavel) und Marie (Elsa Dourdet) haben seit dem Tod der Mutter niemanden mehr, der sie mit den etwas schwierigeren Seiten der weiblichen Existenz vertraut macht. Ihre Grossmutter kann in dieser heiklen Rolle nur versagen, weil sie vollauf mit ihrem längst erwachsenen Sohn beschäftigt ist. Hilflos, hoffnungslos, ödipal scheint der Vater (Jean-Pierre Darroussin) dem Weibervolk ausgeliefert, zwischen Mutter und Töchtern eingeklemmt. Kein Wunder, benimmt er sich öfter selbst noch wie ein Kind.

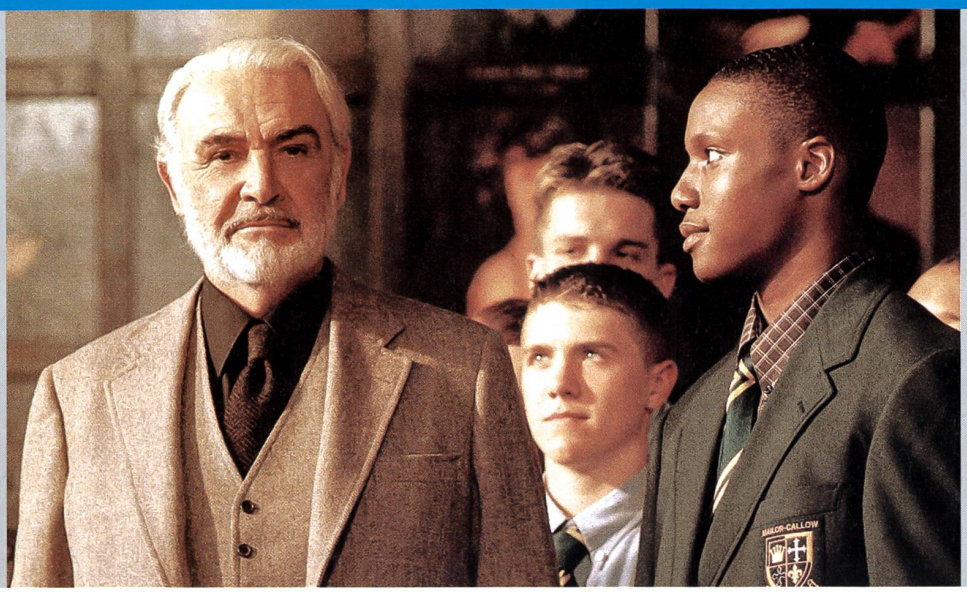
So vermag nun keines der Familienmitglieder mehr seine Aufgabe zu erfüllen, trotzdem scheint der Zusammenhalt auf die Dauer recht und schlecht gesichert. Und zwar darum, weil es für ihresgleichen ausserhalb der Gemeinschaft kein Überleben gibt. Dysfunktional, das redet sich nämlich so flott daher. Doch zur Resistenz einer Familie gehört gerade ihre Fähigkeit, sich tausendmal totsagen zu lassen, aber ohne einen bleibenden Schaden zu erleiden. Ob, wann und warum die Bindungen dann doch einmal reissen, und zwar endgültig, weiss im Einzelfall sowieso niemand.

Der Zweitling der französischen Nachwuchsautorin Christine Carrière hat die bezwingende Über-Echtheit des Selbsterlebten an sich. Schon nach wenigen Minuten drückt es durch: So etwas wie diese Geschichte ihrer eigenen Verwandtschaft getraut sich kein Szenarist, der plausibel wirken will, aus der Luft zu greifen. Nur wer von der realen Erfahrung her kommt, zeichnet die Figuren so schillernd: offensichtlich durchgeknallt und dann doch wieder so zäh und auf eine unerwartete, verzweifelte Weise widerstands- und anpassungsfähig.

Carrière eifert mit gutem Grund und mit stattlichem Gewinn den bahnbrechenden Beispielen der Jane Campion nach. Schon 1989, mit dem gefeierten «Sweetie», aber auch unlängst wieder mit dem verkannten «Holy Smoke» (FILM 5/2000) liess die exzentrische Neuseeländerin als erste in der Geschichte des modernen Kinos durchblicken: Ich halte mich für befugt, von Geschlechtern zu berichten, in denen sich der Wahnsinn fortpflanzt. Denn aus Verhältnissen von eben solcher Art stamme ich schliesslich selbst.

Schade, hindert uns doch eine gewisse einschränkende Hemmung daran: Einzelne können zwar durchdrehen, aber doch schwerlich ganze Kollektive. Andernfalls wäre wohl jeder imstand, wie Christine Carrière einzuräumen: Auch die meinen sind von Sinnen, und zwar ausnahmslos, angefangen bei den Urgrosseltern und die ganze lange Leiter der Vererbung hinunter. Und was macht – nicht zuletzt – die Familie zu etwas so Grundlegendem, Authentischem und Unersetzlichem, gibt die Autorin zu bedenken. Es ist der Umstand, dass es keine andere Gruppierung so leicht wegsteckt, wenn nicht alle ihre Mitglieder sämtliche Tassen im Schrank haben. Die Stadt, der Staat setzen eine Gleichschaltung durch, wie sie in der Familie keinen Platz finden kann. Denn das Geschlecht drückt sich in seinen Individuen aus, die auf einmalige Weise verbunden sind: so sehr nämlich durch ihre Ähnlichkeit wie durch ihre Verschiedenheit.

«Qui plume la lune?» gibt von den kaputten und doch unzerstörbaren Verhältnissen mehr als nur die Farbe und den Ton zu sehen und zu hören. Man glaubt förmlich, den Stalldunst zu riechen, um nicht zu sagen: jenen urgemütlichen nestwarmen Unrat, in dem so manche vortrefflich gedeihen. ■



Sean Connery
Rob Brown

Finding Forrester

Regie: Gus Van Sant
GB/USA 2000

Gus Van Sant suchte nicht lange und inszenierte mit «Finding Forrester» das Geschwisterstück zu seinem bisher grössten Hit «Good Will Hunting» – diesmal allerdings mit mehr Kalkül als Gefühl.

Marlène von Arx

Gus Van Sant hat quasi seine ganze Karriere den jugendlichen Aussenseitern und ihren Ersatzfamilien gewidmet. Bekannt wurde er mit den Junkies von «Drugstore Cowboy» (1989). Darauf etablierte sich der Filmemacher mit den Shakespeare rezitierenden *drifters* in «My Own Private Idaho» (1991). Die obligate Enttäuschung lieferte das innovative US-Original dann mit der autostoppenden Vagabundin in «Even Cowgirls Get the Blues» (1993) ab, um mit dem liebestrunkenen Mörder in «To Die For» (1995) und dem Mathe-Genie aus der Unterschicht in «Good Will Hunting» (1998) wieder zu Hochform aufzulaufen. Acht Oscar-Nominationen für «Good Will Hunting» später stöbert Gus Van Sant nun in «Finding Forrester» in der South Bronx ein Lyrik-Talent jenseits des Hip-Hop auf. Und damit biegt der 48-Jährige an dieser Karriere-Kreuzung endgültig Richtung hollywoodsches Hoffnungsdrama ab.

Jamal Wallace (Rob Brown) heisst der 16-jährige Asphaltpoet. Doch behält er sein Schreibtalent für sich, um bei seinen Freunden nicht negativ aufzufallen. Nun will es das Schicksal (und Mike Richs voraussehbares Drehbuch), dass sich ein komischer Kauz namens William Forrester (Sean Connery) in Jamals desolater Nachbarschaft in der Bronx verschanzt hat. Als Mutprobe schleicht sich Jamal in die Wohnung des Eremiten ein, vergisst aber dort in der Eile seinen Rucksack. Dieser enthält Jamals Texte, die Forresters Interesse wecken. Denn Forrester ist selber Literat und hat vor Jahren für seinen Erstling einen Pulitzer-Preis gewonnen, tauchte allerdings danach wie J. D. Salinger unter, ohne je wieder eine Zeile zu veröffentlichen.

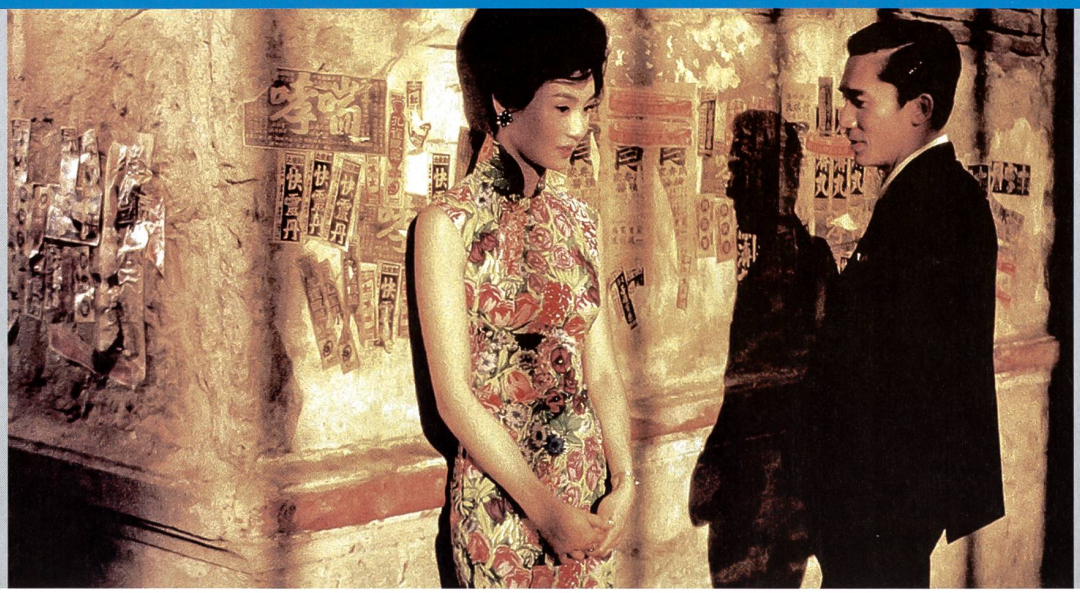
Von da an spult sich langsam die klassische Geschichte vom Mentor und seinem Schüler ab, die irgendwann während des Unterrichts unbewusst die Rollen tauschen. Sean Connery, der als Star und Produzent von Van Sant verpflichtet wurde, spielt hier gegen sein Image als ironischer Macho an und zeigt sich auch verunsichert und verletzbar. Allerdings legen gerade diese Szenen die Grenzen des schottischen Schauspielers offen. Immerhin bietet Rob Brown, ein Schüler ohne Schauspielerfahrung aus Brooklyn, Connery vor der Kamera allzeit Paroli – was «Finding Forrester» zumindest die richtige Balance gibt.

Nach der Rückgabe des Rucksacks und einem anfänglichen geistigen Kräftemessen entwickelt sich wie erwartet eine Annäherung der beiden Welten. Jamal, mittlerweile aufgrund seiner Sprach-, aber auch Baskettball-Begabung von einer Elite-Schule nach Manhattan geholt, erhält Privatunterricht von Forrester. Dieser wiederum lernt vom Jugendlichen, wieder einen Fuss vor seine Wohnungstür zu setzen. Geprüft wird die Freundschaft schliesslich durch Jamals Professor und eifersüchtigen Ex-Rivalen von Forrester (F. Murray Abraham in einer Reprise seiner Salieri-Rolle aus «Amadeus»), der das Ghetto-Kid als Plagiator von der Schule weisen will.

«Finding Forrester» ist zweifelsohne «Good Will Hunting 2», und die Frage scheint erlaubt, was es mit Gus Van Sants «Double-Vision» auf sich hat. Schliesslich war er es auch, der vor zwei Jahren ohne viel kreatives Zutun Hitchcocks «Psycho» Szene für Szene nachdrehte. «‹Psycho› war ein Experiment der Annäherung, so wie man es in der Kunstschule mit bekannten Werken macht», erklärte Gus Van Sant zu diesem Film. «Aber niemand hat das verstanden, denn der Film wurde wie eine weitere Folge der ‹Scream›-Reihe vermarktet. Was ‹Finding Forrester› betrifft, so sind mir die Ähnlichkeiten zu ‹Good Will Hunting› auch aufgefallen. Aber in den Details unterscheiden sich die beiden Geschichten in meinen Augen genügend. Ausserdem war ich mir nicht sicher, ob ich je wieder ein gleichwertig gutes Drehbuch finden würde.»

Vielleicht gab die Angst, in Hollywood wieder aus der ersten Liga gekickt zu werden, den Ausschlag für die Wahl dieses «Good Will Hunting»-Klons. «Finding Forrester» ist zwar nicht anspruchsloses Massenkino, doch andererseits lässt sich die vor allem im letzten Akt dick aufgetragene Traumfabrik-Sentimentalität ebenso nicht leugnen. Der Newcomer Rob Brown gab zu Protokoll, dass er beim Vorsprechen lediglich auf einen Nebenjob als Statist hoffte, um seine Handy-Rechnung bezahlen zu können – vielleicht hatte Gus Van Sant ja ebenfalls nur die Ambition, eine teure Rechnung zu begleichen … ■

Gus Van Sant biegt endgültig Richtung hollywoodsches Hoffnungsdrama ab



Maggie Cheung
Tony Leung

In the Mood for Love

Regie: Wong Kar-wai
Hongkong/Frankreich 2000

Die Vergangenheit ist der Körper einer schönen Frau, die zu berühren unerfüllte Sehnsucht bleibt: In erlesenen Bildern beschwört Wong Kar-wai die Erinnerung an das Hongkong der frühen Sechzigerjahre.

Thomas Allenbach

Ein Film über die Sehnsucht nach Nähe und Berührung. Nach der Berührung mit der Vergangenheit, die hier in Gestalt einer schönen Frau (Maggie Cheung) erscheint. Dass diese sich dem Mann (Tony Leung) immer wieder entzieht, ihre Hände nur kurz im Taxi, im Moment der Passage, sich berühren, übersetzt ins Körperliche, was den Film prägt: Das Wissen darum, dass die Vergangenheit betrachtet, aber nicht berührt werden kann. «In the Mood for Love» ist deshalb ein Film voller Trauer, dessen ästhetischer Reiz gerade aus dem Wissen um die Vergeblichkeit entsteht. Die magische Intensität der satten, meist warmen Farben ist pure Sehnsucht, die in den Zeitlupen-Sequenzen ins Schmerzhafte gesteigert wird. Über den kunstvoll kadrierten, meist eng begrenzten und oft durch Spiegelungen fragmentierten Bildern liegt der Staub der Jahre wie ein Schleier. Die Zeit ist die Asche einer Zigarette, deren Rauch flüchtige Formen bildet, vergangen schon, wenn man sie sieht. Genau so sind die Filme von Wong Kar-wai, dieses einsamen Poeten der Zeit.

«In the Mood for Love» ist sinnlich wie Maggie Cheung, deren Körper in hoch geschlossene, enge Kleider gehüllt ist, in feine Stoffe mit Blütenmotiven, die sie zu einer erotisch duftenden Blume verklären. Es gibt Momente, da sie mit der Umgebung beinahe verschmilzt und Teil des Dekors wird, das mit grenzenloser Liebe zum Detail gestaltet ist wie alles in diesem Film. Es gibt hier nichts, das nicht vom Geist der Zuwendung beseelt wäre. Jeder der Schauplätze hat eine ganz eigene Stimmung, die engen Wohnungen der beiden, das Treppenhaus, die Strasse, wo sie vor dem Regen Schutz suchen, die Nudelbar, das Taxi, der lange Flur mit den schweren roten Vorhängen. Die Kamera (Christopher Doyle und Mark Li Ping-bing) bildet die Räume nicht einfach ab, sondern schafft sie. Und die Montage gliedert die Bilder in Sequenzen von oft lyrischer und stets sehr musikalischer Qualität, arbeitet mit Wiederholungen und Verzögerungen, mit Leitmotiven, Verknappungen und Sprüngen und verdichtet das Geschehen bis zu dem Punkt, da Film, Raum, Zeit und Emotion eins werden.

Die Geschichte des Films ist banal, die Perspektive aber, aus der sie erzählt wird, ist aussergewöhnlich. Denn «In the Mood for Love» handelt sozusagen von der dunklen Seite des Ehebruches: Ein Mann und eine Frau, die zufällig zur selben Zeit – der Film beginnt 1962 – in Honkgong in einem Mietshaus einziehen, müssen bald einmal feststellen, dass ihre Ehepartner, die während des ganzen Films gesichtslos bleiben und bloss durch ihre Abwesenheit präsent sind, sie betrügen. Der Verrat schafft Nähe, der Schmerz verbindet die beiden und trennt sie doch, weil ihre zunehmend emotionale Beziehung im Schatten des Ehebruchs ihrer Partner und unter dem Verdacht der Rache steht. Überwacht von den Nachbarn, mit denen sie auf engem Raum zusammenleben, sind die beiden – Chow Mo-wan ist Journalist, Su Li-zhen Sekretärin – unfrei auch im sozialen Sinne. Als sie seine Liebe nicht erwidert, zieht er 1963 nach Singapur. Fast würde sie ihm folgen, aber nur fast. Vieles in diesem Film geschieht nur beinahe, die Liebe bleibt in der Möglichkeitsform und erfüllt sich rückblickend erst in der Erzählung, nicht im Erleben. Nach zwei weiteren Zeitsprüngen endet der Film 1966 in Kambodscha, in den Ruinen der Tempelanlage von Angkor. Hier wird die Geschichte in die Epoche eingeschlossen, die mit dem Beginn der Kulturrevolution in China ihren Abschluss fand.

Obschon Wong Kar-wai die Handlung historisch verankert, erzählt er doch wieder von urbanen Einsamkeitsgefühlen, die zeitlos sind. «Erzählbar» aber werden sie erst in präzisem historischem Rahmen, an dem sie sich reiben und entzünden. Viele Motive, die man aus seinen früheren Werken (u. a. «Chungking Express», 1995, «Fallen Angels», 1996, «Happy Together», 1997) kennt, kehren auch in diesem Film wieder, die Rituale, in denen die Figuren Halt finden, die Präsenz der Dinge, die Einfluss auf die Handlung nehmen. Und natürlich spielt die leitmotivisch eingesetzte (Pop-)Musik eine entscheidende Rolle. Die spanisch gesungenen, schwermütigen Songs von Nat King Cole («Quizas quizas quizas», «Aquellos ojos verdes», «Te quiero dijiste») hüllen die Figuren in Glamour und beschwören die Ambiance jener Jahre. Durch Coles schweren amerikanischen Akzent wird der Exotismus und die Künstlichkeit der in ihnen beschworenen Gefühle noch betont. Diese Songs klingen wie Sehnsüchte, von denen man weiss, dass sie Sehnsüchte bleiben müssen. ■

Die Lügen der Erinnerung

Seit «Chungking Express» (1995) zählt Wong Kar-wai zu den weltweit meist beachteten Filmautoren. Ein Gespräch mit dem 1958 in Shanghai geborenen Chinesen über seinen neuen Film «In the Mood for Love», Melodramen und Traurigkeit.

Daniel Kothenschulte **Ihre Filme haben stets ein ganz spezielles Verhältnis zu Gegenständen: Sie sind beseelte Partner Ihrer Helden. Jetzt sind sie nicht mehr so freundlich: Die Geschenke geben Tony Leung und Maggie Cheung zu verstehen, dass sie von ihren Ehepartnern betrogen werden.** Ich wollte diesmal einen Film machen wie Hitchcock, Sie wissen schon: Suspense. Es sind Indizien, die uns erahnen lassen, was die Protagonisten erst herausfinden müssen.

Haben Sie Ihre Objektbesessenheit von Hitchcock geerbt? Wenn ich an Hitchcock denke, dann an den Melodramatiker. Ich wollte mit «In the Mood for Love» vor allem ein Melo inszenieren. Hitchcock ist ein Melodramatiker, der an seinen Verschwörungen stets allerhand Gegenstände beteiligt.

Wenn Sie ein Melodrama inszenieren wollten, muss Ihnen der Preis gefallen haben, den Sie am Filmfest Hamburg bekommen haben: Er ist nach Douglas Sirk benannt. Das passt, aber ich habe Douglas Sirk als Melodramatiker lange gar nicht gekannt. In Hongkong haben wir ihn erst durch Fassbinder kennen gelernt.

Fassbinder realisierte Melodramen aus zweiter Hand. Er mochte die Künstlichkeit und die emotionale Wahrheit gleichzeitig. Kann man das nicht auch von Ihren Filmen sagen? Die meisten meiner Figuren stecken in einer bestimmten Routine. Sie wiederholen sich in ihrem Tun, und aus irgendeinem Grund, vielleicht aus Liebe, fühlen sie sich unglücklich. Am Ende gibt es dann etwas, dass sie dazu zwingt, sich zu entscheiden und zu ändern. Hier ist es der Mann, der durch sein Fortgehen mit seinem Zwang bricht. Beide Figuren können so ihrer Routine entkommen. Das führt sie vielleicht in einen anderen Orbit, wo sie wieder sie selbst sein können.

Sirk war berühmt für seine satten Farbfilme, jetzt kehrt diese trügerische Pracht in Ihrem Film wieder. Das stimmt, wir waren sehr damit beschäftigt, die Farben dieser Zeit hinzubekommen.

Wie die beseelten Objekte hat dieses Mal auch der Spieltrieb Ihrer Figuren eine ausgesprochen dunkle Seite. In einer Szene meint man die Protagonisten zu hören, wie sie ihre Partner zur Rede stellen; doch sie üben den Dialog bloss , es ist ein trauriges Spiel ... Das hat ganz einfache Gründe. Zunächst einmal finde ich Filme mit zwei Personen grundsätzlich extrem langweilig, und zweitens langweilen mich Filme über Affären zu Tode. Schon deshalb habe ich mich entschlossen, die Ehepartner nicht zu zeigen. Andernfalls wäre es ein Film über die Ehe gewesen und darüber, wer Recht hat und wer nicht. Ich wollte diese beiden Menschen als Opfer durch den halben Film schicken und ihnen eine Entschuldigung geben. Es geht weniger darum, was den beiden zugestossen ist, als um die Entschuldigung, die es ihnen möglich macht, sich emotional zu öffnen.

Wann ist Ihnen der Einfall gekommen, die Ehepartner nicht zu zeigen? Das war schon von vorneherein klar. Ich wollte sie einfach nicht sehen. Ich wollte zeigen, wie diese beiden Menschen ihr Geheimnis für sich selbst hüten. Für die meisten Zuschauer ist das ein ganz simpler Film; jemand hat ihnen das angetan, sie versuchen, sich aus der Affäre zu winden und sich gegenseitig zu helfen. Aber es ist eine Falle, ein Prozess der Verführung. Man muss etwas teilen in einer solchen Situation. Man braucht ein Heim im Krieg, einen Schützengraben im Gefecht.

Es gibt sehr viele Hongkong-Filme, die in den frühen Sechzigerjahren spielen. Aber meist beschränkt sich die Detailtreue auf bunte Autos, einige Accessoires und hübsche Bonbonfarben. Sie hingegen haben ein fast mystisches Verhältnis zur Geschichte. Es ist extrem schwer, diese spezielle Epoche in Hongkong zu rekonstruieren. Es ändert sich einfach alles so schnell! Es ist auch höchst schwierig, die Requisiten zu finden. So lügt man sich meist irgendwie heraus. Aber wir wollten es richtig machen und haben unser Bestes versucht.

Sie scheinen auf Ihre Kindheitserinnerungen zu vertrauen: Mit fünf Jahren kamen Sie nach Hongkong und hatten dort, wie Sie sagten, die furchtbarste Zeit Ihres Lebens. Die Erinnerung lügt. Sie möchte die Dinge schön erscheinen lassen. Deshalb möchte ich meine Erinnerungen in einem Film erschaffen. Ich glaube nicht an die Exaktheit der Erinnerung.

Was können wir dagegen tun? Nichts, es sieht alles immer besser aus, wenn wir uns erinnern.

Nicht in Ihren Filmen: Da haftet der Erinnerung ein trauriger Beigeschmack an. Ich denke, die Traurigkeit liegt darin, dass etwas sehr Kostbares passiert ist, und wir einfach nicht zurückkönnen.