Zeitschrift: Film : die Schweizer Kinozeitschrift
Herausgeber: Stiftung Ciné-Communication
Band: 53 (2001)
Heft: 3

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

Kate Hudson mit ihren «Band Aids» und Patrick Fugit

Frances McDormand Zooey Deschanel

Almost Famous

Regie: Cameron Crowe
USA 2000

Sex, Drugs and Rock'n'Roll: Ein involvierter, kritischer und ausgesprochen liebevoller Blick zurück auf jene Tage, in denen wir und die Rockmusik gemeinsam unsere Unschuld verloren.

Michael Sennhauser

So subtil Stephen Frears Nick Hornbys «High Fidelity» amerikanisiert und aufdatiert hatte – der Film blieb eine (grossartige) Nostalgieübung, ein Rühr- und Lachstück für unsere Generation, die mit der Vinyl-Schallplatte als käuflichem Lebensgefühlsträger aufgewachsen ist. Cameron Crowe spricht mit «Almost Famous» ähnliche Erinnerungen an, rührt an die gleichen, schon leicht verklärten Teenager-Sehnsüchte. Aber Crowe tut dies ohne die Ironie des Briten Frears, ohne die satirische Schärfe, dafür mit einer Offenheit und einer durchaus klarsichtigen Distanz, die völlig von der Dankbarkeit geprägt ist, jene verrückte Zeit mit- und überlebt zu haben. Jene Zeit, in der Rock'n'Roll endgültig zum Business wurde.

Regisseur Crowe («Jerry Maguire», 1996) ist als Teenager in den Rock'n'Roll-Zirkus hineingerutscht, hat als Jungreporter für «Rolling Stone» die Stars, den Rummel und die Krämpfe hinter den Bühnen miterlebt. Jetzt lässt er im schönsten Rock'n'-Roll-Film seit langem sein jugendliches Alter Ego grossäugig, dankbar und vorsichtig durch den Backstage-Dschungel stolpern.

William Miller (Patrick Fugit) ist knapp 15 und wurde von seiner Mutter (Frances McDormand), einer allein erziehenden Professorin, liebevoll und streng von allem abgeschirmt, was kommerziell, drogenbezogen oder ausbeuterisch hätte sein können – mithin vor fast der gesamten amerikanischen Gesellschaft. So empfindet es jedenfalls seine ältere Schwester, die eines Tages wütend das Haus verlässt und William heimlich ihre Plattensammlung vermacht – mit einer Notiz, dass diese sein Leben verändern würde. So ist es denn auch. Denn William stürzt sich in die verbotene Welt der Rock-Musik (und dazu gehören in den Augen seiner Mutter sogar Simon & Garfunkel) und wird innert kürzester Zeit zum Kenner der Materie. Er schreibt Kritiken und Essays in lokalen Blättchen und wendet sich schliesslich an den legendären Underground-Rock-Publizisten Lester Bangs, dessen Magazin alles hochhält, was sich musikalisch der Kommerzialisierung entgegenstemmt. Bangs druckt seine Texte und warnt ihn zugleich davor, sich mit den Objekten seiner Neugier anzufreunden: Rock'n'Roll sei längst ein dekadentes Geschäft und wer immer ihm Freundschaft offeriere, sei bloss darauf aus, ihn als Journalisten zu instrumentalisieren. Aber selbstverständlich wünscht sich William nichts sehnlicher, als möglichst schnell instrumentalisiert zu werden.

Er bekommt seine Chance, «Rolling Stone», die wichtigste Publikation des Business, schickt ihn auf Tournee mit der viel versprechenden Band «Stillwater». Und in der Entourage der Band stösst William gleich auch noch auf entzückende Altersgenossinnen, welche sich auf ihre eigene Art instrumentalisieren lassen: die Groupies.

Leader of the pack ist eine enigmatische Blondine (Kate Hudson), die sich nach dem Beatles-Song Penny Lane nennt. Penny hat für sich und ihre Freundinnen ein Groupie-Ethos entwickelt, das eher einem schwärmerischen Musenkonzept denn der standardisierten Playgirl-Mentalität entspricht. «Band Aids» nennen sich die Mädchen und machen es sich zur Aufgabe, viel versprechende Rock-Talente auf ihre Art zu fördern.

Cameron Crowe schildert Williams wilde Tage auf der «Almost-Famous-Tour» mit «Stillwater» und den «Band Aids» als turbulente Initiations-Reise, als *coming-of-age*-Geschichte irgendwo zwischen Alice im Wunderland und Huckleberry Finn. Dabei bleibt der Blick stets liebevoll distanziert. William erkennt die Gefahren und möchte doch so gerne von den bewunderten Musikern geliebt werden, ebenso sehr wie von Penny Lane, die ihrerseits hinter ihrer Souveränität kaum mehr als die unendlich verletzliche Welt-Verliebtheit eines Teenagers verbirgt.

Es ist vor allem Crowes geschickter Figuren-Anlage zu verdanken, dass der Film so wunderbar funktioniert. Formal hat er einen Tournee-Film mit stationären Einlagen gemacht, mit einem permanten Wechsel von Innen- und Aussensicht. Zwischen der resoluten und überängstlichen Mutter, der warnenden Stimme des Zynikers Lester Bangs und der elfenhaften Sicherheit, mit der sich Penny Lane im Ego-Zirkus der eifersüchtigen und Publicity-geilen Rockstars bewegt, hängt der vom Neuling Patrick Fugit gespielte William verblüffend instinktsicher seinen Träumen von relevanter Musik und ihren authentischen Helden nach. Natürlich platzen die Träume ein wenig und selbstverständlich geht das Leben weiter. Aber unsere Erinnerung an jene Zeiten unbegrenzt gitarregetriebener Möglichkeiten wurden lange nicht mehr so schön aufgefrischt. ■

Samantha Morton
Billy Crudup

Jesus' Son

Regie: Alison Maclean
Kanada/USA 1999

Zauberhaft wie die Neuseeländerin in ihrem zweiten Spielfilm Stile und Genres mischt. Aus den Episoden von Denis Johnson entsteht ein grimmiges, berührendes Bild von Abhängigkeit, schwarzem Humor und Heilungswunder.

Charles Martig

Wir sind in den Siebzigerjahren – Experimentierfreude und Offenheit gegenüber jeder Form von halluzinativer Wahrnehmung ist angesagt. Der Wortmagier Lou Reed verkündet im legendären Song «Heroin» der «Velvet Underground» die Drogenmetapher vom Jesussohn: «When I'm rushing on my run – And I feel just like Jesus' Son». Hier und jetzt erscheint er auf der Leinwand: abgebrannt und unangepasst.

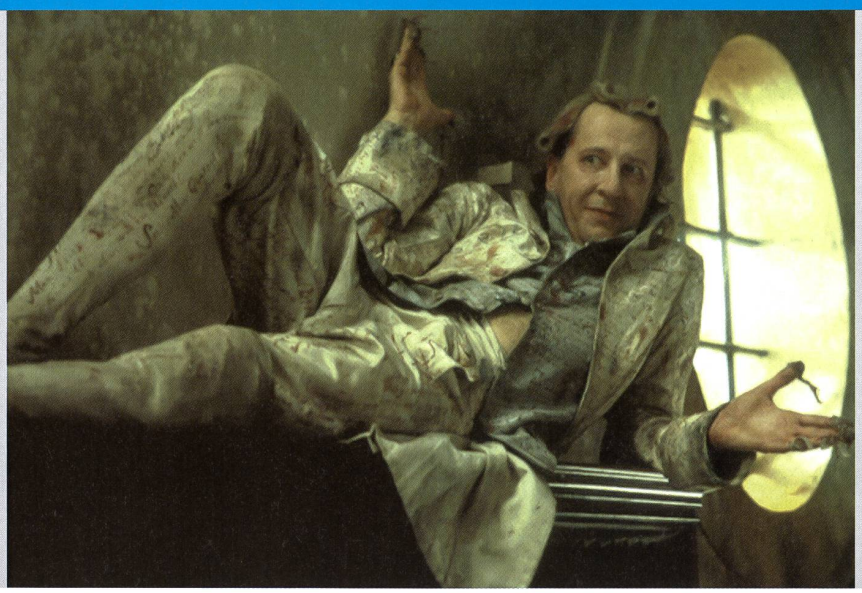
In seinem Leben geht wirklich alles drunter und drüber. Sein ausgesprochenes Pech hat ihm den Übernamen «Fuck Head» eingetragen. Er ist der typische Verlierer. Die Tatsache, dass er massiv drogen- und medikamentenabhängig ist, verändert die Lage nicht zum Besseren; vielmehr liegt darin die innere Logik seiner Irrfahrt. F.H. ist ein junger Mann in den Zwanzigern (Billy Crudup, der in «Almost Famous» einen Rockmusiker spielt, siehe nebenstehende Kritik), naiv und verspielt, experimentierfreudig und arbeitsscheu. Die wunderbarste Begegnung in seinem Leben verkörpert die geliebte Michelle (Samantha Morton), die er auf einer Party kennen gelernt hat. Mit ihr verliert er sich in der Freiheit des weissen Pulvers, gibt sich hin bis zur ausweglosen Abhängigkeit. Im Liebestaumel, in Streit und Trennung und in der glücklich-tragischen Wiedervereinigung bewegen sich die beiden auf der Trennlinie zwischen Leben und Tod.

In die Geschichte dieser Liebes- und Lebenswirren sind skurrile bis surreale Episoden aus dem Alltag von F.H. eingestreut. Mit seinem Freund Wayne (Denis Leary) macht er sich auf, einige Dollars für den nächsten Kick zu ergattern. Zusammen weiden sie ein leer stehendes Haus aus, um die Kupferdrähte zu verhökern. Mit dem Erlös machen sie sich einen «schönen Abend» in der Stadt, den Wayne wegen einer Überdosis nicht überlebt. Der schwarze Humor bricht auch in einer Episode über die Arbeit im Krankenhaus durch, wenn F.H. und sein pillensüchtiger Kollege Georgie (Jack Black) gegen den alltäglichen Wahnsinn in der Notaufnahme ankämpfen. Eine unheimliche Begegnung führt zu einer Furcht erregenden Vision eines pochenden «Herz Jesu», das auf der Brust eines faszinierenden Gangsters tätowiert ist. Da gibt es nur noch die panikartige Flucht vor den einstürmenden Sinneswahrnehmungen.

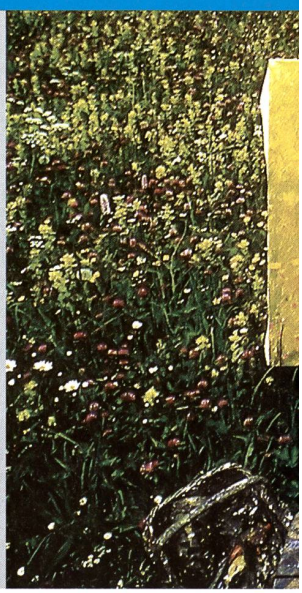
Im Trip durch die halluzinatorischen Zustände befindet sich Fuck Head dermassen auf der Achterbahn, dass die Grenze zwischen Realität und Wahn verschwindet. Alison Maclean erzählt die wundersamen Begegnungen und Erlebnisse konsequent aus der subjektiven Sicht der Hauptfigur. Die haarsträubendsten Erlebnisse verbinden sich mit alltäglichen Geschichten, ertrinken im angelsächsischen schwarzen Humor oder finden einen Ausweg in ein befreiendes Lachen. Tragische Ereignisse sind lakonisch dargeboten und übersinnliche Erscheinungen sind in poetische Bilder der Pop-Kultur verpackt. Es ist ein wahres Vergnügen, der Regisseurin zuzuschauen, wie sie Risiken eingeht und in der Gestaltung der Episoden immer wieder neue Stilformen entdeckt, neue Genrekombinationen auslotet. Sie entwickelt aus der literarischen Vorlage «Jesus' Son» des Jungautors Denis Johnson, die sich durch «Bilder voll grimmiger Intensität und einen bedrohlichen Sinn für Humor» («New York Times») auszeichnet, einen stimmigen Erzählrhythmus. In Abgrenzung zur britischen Produktion «Trainspotting» vertraut Maclean auch den bedächtigen und poetischen Momenten, was sich zu einer grossen Stärke des Films entwickelt.

Die Wende vom orientierungslosen Drogenjunkie zum verletzlichen jungen Mann auf seinem Lebensweg wird behutsam erzählt. Die letzten zwanzig Minuten von «Jesus' Son» sind eine Offenbarung. Billy Crudup verkörpert diesen «Fuckhead», der endlich sein Verlierer-Image loswerden will, mit einer Naivität und Verletzlichkeit, die tief berührt. In den Nebenrollen tauchen wahre Trouvaillen auf: etwa Denis Hopper in der Figur des verstörten und traumatisierten Ehemannes Bill, der von seinen Angetrauten mehrmals lebensgefährlich verletzt wurde («Speak into my bullet hole!»); oder Holly Hunter als hinkende Mira, die ihre Männer durchwegs in schweren Unfällen verloren hat und nun F.H. zeigt, was die Gnade der sinnlichen Berührung bedeutet. Hier geschieht eine Wandlung vom Zustand der Verwirrung und des Leidens zur Genesung – eine Art von Heilungswunder, das durch seine assoziative Leichtigkeit besticht. ■

Die letzten zwanzig Minuten von «Jesus' Son» sind eine Offenbarung



Geoffrey Rush



Quills

Regie: Philip Kaufman
USA 2000

Dem Regisseur und Edel-Erotomanen Philip Kaufman ist gelungen, woran andere gescheitert sind: Marquis de Sades schwer verdaubare Philosophie für die Leitkultur des 21. Jahrhunderts fit zu machen.

Benedikt Eppenberger

Schwarze Haare fallen auf weisse Haut. Die Säfte geraten in Wallung, denn gleich zu Beginn von «Quills» zeichnet sich das Gesicht einer schönen Frau ab, deren Lippen stumme Lustschreie entweichen. Dass dies ihre letzten Wallungen sein werden, erkennt der Zuschauer mit dem zunehmenden Einbruch der Welt in dieses Ensemble: Madame liegt unter der Guillotine. Paris 1791. Vor ihr ein Korb mit abgehackten Köpfen, hinter ihr ein sabbernder Henker, der diesen delikaten Hals nur allzu gern freimacht. Erotik, ein Schnitt weg vom Abgrund. «I have a naughty little tale to tell ...», säuselt über diese Bilder aus dem Off der «göttliche» Marquis de Sade. Dann aber kommt es wie immer, wenn ein liberaler Hollywood-Regisseur ein «schmutziges kleines Märchen» erzählt. Es wird gesäubert, aufgeplustert und endet mit der Forderung, doch gefälligst die Meinungsfreiheit zu achten.

Interessieren tut die böse Philosphie des nihilistischen Freigeistes Marquis de Sade (1740 – 1814) Regisseur Philip Kaufman («The Right Stuff») und seinen Autor Doug Wright herzlich wenig. Beide kennen das Mainstream-Kinopublikum nur zu gut, als dass sie ihm mehr als eine Prise Irritation zumuten würden. Statt an Pasolinis Endzeitspuk «Salò» (1975) halten sie sich deshalb lieber an postmoderne Wundertüten wie «Shakespeare in Love». So springt man, hopps, ins Jahr 1811 nach Charenton, einem kuscheligen Asyl für Geistesgestörte, in dem de Sade (Geoffrey Rush) seine Pornografie im Akkord verfasst. Es ist eine Art Montessori-Kindergarten für Erwachsene, wo der aufgeklärte Priester Coulmier (Joaquin Phoenix) seine Schützlinge mit Maltherapie beschäftigt. Der Kirchenmann ist so tolerant, dass er des Marquis' masslose Produktion von Wichsvorlagen glatt als gelungene Sublimierung durchgehen lässt. Was er allerdings nicht weiss, ist dass Magd Madeleine (Kate Winslet) de Sades Schreibereien heimlich zum Druck weiterreicht.

Der Schweinkram hat Erfolg und gelangt schliesslich bis zu Napoleon. Ungehalten befiehlt der, den Marquis zu liquidieren, worauf der sinistre Irren-Arzt Dr. Royard-Collard (Michael Caine) auf den Plan tritt. Er verspricht de Sade mit seinen Methoden zu «heilen» und damit des Kaisers Ruhm zu mehren. So zur Chefsache geworden, beginnt ein Glaubenskrieg um die Seele des Pornografen, der mit seinem Schreiben die Grenzen der Toleranz gefährlich ausreizt. Es werden gesellschaftliche Widersprüche zugespitzt, bürgerliche Heucheleien entlarvt, und schliesslich gipfelt alles im seltsamen Sieg der irren Vernünftigen über die gesunden Irren.

Nett zusammenfabuliert und solide gespielt, ist «Quills» dennoch nie mehr, als die Summe aller kreuzbrav aneinander gereihten Konflikte, über die der historische de Sade in seinem Denken längst hinweggegangen war. So ists einfach «One Flew Over the Cuckoo's Nest», nicht mit einem eingebildeten, sondern dem echten Napoleon. ■

Jour de nuit

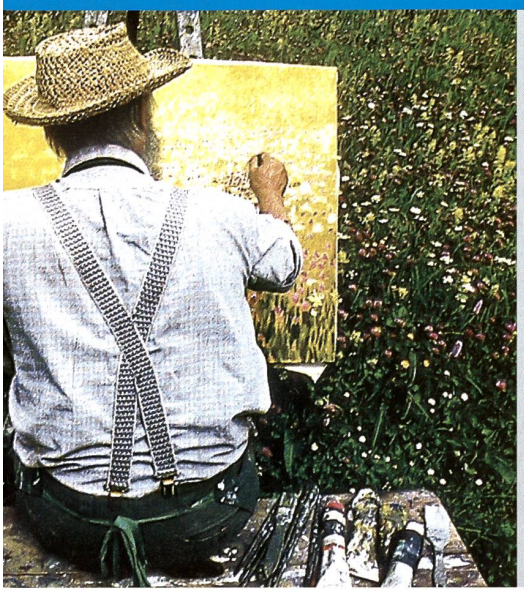
Regie: Dieter Fahrer, Bernhard Nick
Schweiz/Frankreich/Italien 2000

Das Gewicht des Lichts: Auf feinfühlige Art kreist dieser poetische Filmessay um jenes Phänomen, dessen Spuren in jedem Filmbild zu finden sind.

Thomas Allenbach

Viele Türen gehen auf in diesem Film. Das Licht bricht ins Dunkel und auf dessen Spuren geht «Jour de nuit» auf Reisen. Es ist eine Reise zum Licht, zu jenem Phänomen, das in jedem Film eine Hauptrolle spielt und dessen Wesen doch kaum zu fassen ist. Wer sich nicht bloss mit seiner physikalischen Erscheinung beschäftigen will, muss offen sein, feinfühlig und hellwach. «Jour de nuit» ist deshalb auch eine Reise zum Sehen mit offenen und geschlossenen Augen und zu den Möglichkeiten sinnlicher Wahrnehmung. In den schönsten Momenten ist der Film, dessen filigran gearbeitete Tonspur die Bilder kongenial zum Klingen bringt, beides: eine Erweiterung unserer Sinne, eine Art zweite Haut, und ein Raum, in dem wir Erfahrungen machen können, ganz ähnlich wie die Kinder am Anfang des Films, die unterm Licht aufgehen wie Blumen.

«Jour de nuit» beginnt mit einer grobkörnigen Super-8-Aufnahme. Sie zeigt ein Mädchen, das in einem Boot treibt und versonnen mit dem Wasser spielt, auf dessen Oberfläche das Licht tanzt. Ein romantisches Bild. Es erzählt von der Sehnsucht nach dem Eintauchen in den Moment und von der Möglichkeit, im Gestalten diese Sehnsucht zu realisieren. Dieses Bild gibt den Ton an, der den Film prägt. Ganz ohne



Steven Culp
Bruce Greenwood
Kevin Costner

verbalen Kommentar verweben die Berner Bernhard Nick und Dieter Fahrer, die nach dem ähnlich strukturierten Musikfilm «Zwischentöne» (1995) ein zweites Mal zusammenarbeiteten, fragmentarische Porträts von Sehenden und Erblindeten mit den unterschiedlichsten «Lichtbildern» zu einem frei fliessenden und immer wieder geheimnisvoll bleibenden Film. Das offene Konzept nutzten sie zu einer assoziativen, stark von den visuellen Impressionen ausgehenden Montage, in der sich (eines unter vielen Beispielen) das Bild des nächtlichen Autobahnverkehrs mit dem Blick auf die Punktstruktur der Blindenschrift «reimt». Ergänzungen, Erweiterungen, Parallelen sind es auch, die Fahrer und Nick bei den Porträts interessieren. Dem im Berner Oberland arbeitenden Landschaftsmaler Peter Bergmann, dessen malerische Energie ganz aufs Sichtbare ausgerichtet ist, stellen sie die beiden in Paris lebenden erblindeten Schauspieler Bruno Netter und Monie Meziane zur Seite.

Dass sich Filmschaffende fürs Licht interessieren, liegt sozusagen in der Natur ihres Metiers. So beschäftigten sich in jüngerer Vergangenheit auch Peter Mettler («Picture of Light», 1994) und Fred van der Kooij («Lux! – Vorspiele zu einer Autobiographie des Lichts», 1997) mit diesem Phänomen. «Jour de nuit» liegt viel näher bei Mettlers Reisefilm als bei van der Kooijs verschrobenem Kunstfilm. In seiner Grundhaltung aber erinnert er vor allem an die Arbeiten von Nicolas Humbert und Werner Penzel. Das erstaunt nicht, führte Dieter Fahrer doch sowohl bei «Step Across the Border» (1989) wie «Middle of the Moment» (1995) die Kamera. Auch das sind Reisefilme auf der Suche nach jener (esoterisch angehauchten) Ganzheit im Erleben und Empfinden, die «Jour de nuit» bewegt. ■

Thirteen Days

Regie: Roger Donaldson
USA 2000

Im Oktober 1962 hielt die Welt den Atem an. Dieser späte Politthriller wirft einen von solider Spannung geprägten Blick hinter die Mauern des Weissen Hauses.

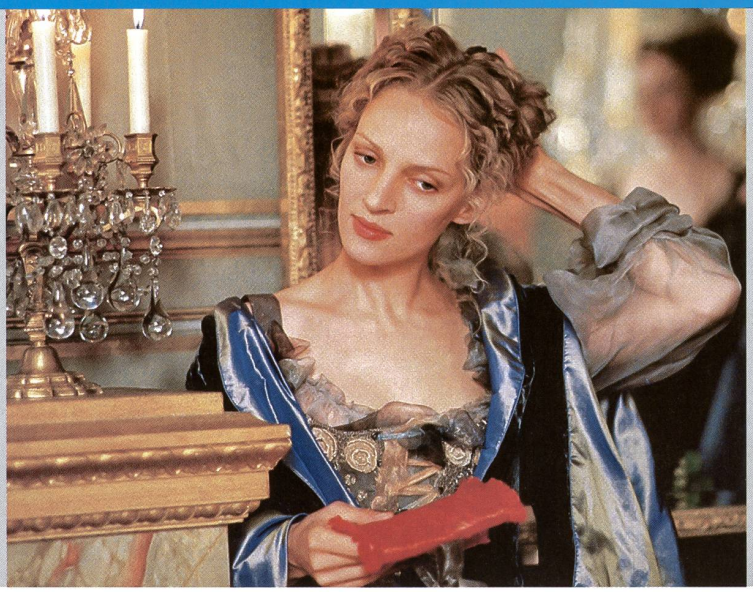
Daliah Kohn

Und der Rest ist Geschichte: Der Kalte Krieg ist für den Grossteil des Kinopublikums ein Kapitel im Geschichtsbuch, John F. und Robert F. Kennedy sind Mordanschlägen zum Opfer gefallen und die Sowjetunion hat als Weltmacht längst abgedankt. Die Welt drehte sich auch nach der Kubakrise weiter, aber als am 16. Oktober 1962 ein US-Aufklärungsflugzeug über Kuba sowjetische Atomraketen entdeckte, hätte dies ebenso gut der Anfang vom Ende sein können. Nie wieder stand die Menschheit dem Ausbruch eines nuklearen Krieges so nahe.

Genau an jenem Tag, dem ersten der besagten «Thirteen Days», setzt der Film ein. Als Präsident Kennedy (Bruce Greenwood) die Flugaufnahmen der von den Sowjets heimlich in Kuba installierten Atomraketen sichtet, steht er unter Zugzwang. Noch sind sie nicht einsatzbereit, aber von Tag zu Tag steigt die Bedrohung. Im Fall eines Abschusses läge Washington innerhalb von fünf Minuten in Schutt und Asche.

JFK beruft einen Krisenstab ein. Zu seinen engsten Vertrauten gehören sein Bruder, Bundesstaatsanwalt Robert F. Kennedy (Steven Culp), und Sicherheitsberater Kenny O'Donnell (Kevin Costner). Am runden Tisch im Weissen Haus rauchen die Köpfe. Welches Signal setzten die Sowjets? Wie soll man reagieren? Für die Generäle kommt nur ein militärischer Schlag in Frage. Doch der Präsident fürchtet die Folgen eines Angriffs. JFK entscheidet sich für den Vorschlag von Verteidigungsminister McNamara (Dylan Baker), der für eine Seeblockade Kubas und ein Ultimatum an die sowjetischen Schiffe plädiert. Diplomatie hat die Gefahr einer militärischen Eskalation fürs Erste gebannt.

Fast zweieinhalb Stunden dauert die akribische Geschichtslektion, die weitgehend ohne Kriegsaktion auskommt. Ein Grossteil der Szenen spielt innerhalb des Weissen Hauses, wo Männer in Anzügen über Whiskeygläsern komplexe Sachverhalte diskutieren. Eine dialoglastige, anspruchsvolle Angelegenheit, nicht zuletzt darum, weil dem Publikum bei der Unterscheidung des doch beträchtlichen Personals keine bekannten Gesichter weiterhelfen. Einzig Kevin Costner gehört zur Top-Garde Hollywoods, und aus der Sicht seiner Figur werden die Ereignisse schliesslich auch präsentiert. Nicht das politische Machtspiel zwischen den USA und der UdSSR, sondern vor allem das Hickhack zwischen «Falken» und «Tauben» innerhalb des amerikanischen Lagers steht im Vordergrund und sorgt trotz bekanntem Ausgang für Spannung. Der sehr klassische, fast altmodisch erscheinende Politfilm verlässt sich auf ein solides Drehbuch und die hervorragenden Schauspieler, allen voran Bruce Greenwood und Steven Culp als Kennedy-Duo. Wehrmutstropfen ist der sentimentale Schluss, der auf Costners Star-Appeal nicht verzichten wollte und mit der golden angeleuchteten US-Familie am Frühstückstisch ein Heile-Welt-Bild portiert, das ebenso wie der Kalte Krieg der Vergangenheit angehört. ■



Uma Thurman
Gérard Depardieu

Vatel

Regie: Roland Joffé
Frankreich/Grossbritannien 2000

Ein Koch erhält den Auftrag, die Gunst von Louis XIV zu erobern: Mit «Vatel» nähert sich Roland Joffé einer französischen Legende – und macht aus ihr eine amerikanische Dekor-Orgie.

Alexandra Stäheli

Chantilly, im April 1671. Der alternde, hoch verschuldete Prinz de Condé (Julian Glover) hat den gesamten Hofstaat um Sonnenkönig Louis XIV auf sein prächtiges Landgut eingeladen, in der Hoffnung, die Gunst – und damit auch einige Geldstücke – Ihrer Majestät (Julian Sands) erwerben zu können. Da dem Hof dieser Aufenthalt also in unauslöschlicher Erinnerung bleiben soll, betraut Condé seinen ergebenen Diener und Maître de Cuisine, François Vatel (Gérard Depardieu), mit der prekären Aufgabe, die in Luxus und Tand längst schon abgestorbenen Sinne des dekadenten Hofadels während dreier Tage mit exquisiten Köstlichkeiten von neuem zu berauschen: Gelingt es dem Diener, den König und seine Gefolgsleute rund um die Uhr durch fulminante Überraschungen zu fesseln, wird die Zukunft seines Herrn auf ewig gesichert sein.

Vatel, der sich bereits Jahre zuvor am Hof von Fouquet einen Namen als Meister betörender Feste gemacht hat, stellt sich dieser schwierigen Aufgabe mit kühlem Kopf und edler Würde, hinter deren Gelassenheit sich im Laufe der drei Tage jedoch immer wieder Anflüge panischer Angst bemerkbar machen: eine Angst zu versagen nämlich, die sich mit dem zunehmenden Wohlwollen des Königs ins Unermessliche steigert – und letztlich in einem tragischen Vorfall ihr Ende nehmen muss.

Der opulente französisch-britische Kostümfilm, der sich auf eine wahre, in einem Brief der Madame de Sévigné überlieferte Episode im Chateau de Chantilly stützt, beschreibt während zweier Stunden nichts anderes als das Spektakel, das François Vatel in generalstabsmässiger Organisation für den Sonnenkönig herbeizaubert. Drei Tage lang baden wir im Glanz der *décadence*, fahren mit der Kamera durch Berge frischer Kohlblätter, kräftiger Brote, geschmorter Gänse und glasierter Früchte; wir sehen, wie Truthähne im 17. Jahrhundert gerupft und nach dem Braten in sorgfältiger Arbeit wieder in ihr ursprüngliches Federkleid gesteckt werden; wir werden Augenzeugen seltsamster Rezepte, die am Hof des Louis XIV tatsächlich gekocht worden sein sollen; und wir folgen dem gehetzten Vatel von Theateraufführung zu Feuerwerksspektakel durch alle Pannen und Ränkespiele böser Hofleute hindurch – und wundern uns still ein bisschen, dass es der viel beschäftigte Diener schafft, sich *en passant* noch ausgerechnet in die schöne Madame de Montausier (Uma Thurman) zu verlieben, die Lieblingskurtisane Ihrer Majestät.

«Killing-Fields»-Regisseur Roland Joffé möchte uns mit «Vatel» in spielerischer Weise hinter die Kulissen der Macht führen und zeigen, was wir von alleine niemals vermutet hätten: dass dort, im Schlund der politischen Interessenkonflikte, der reinste Darwinismus herrscht. Dass im Regierungsgeschäft nur derjenige eine Überlebenschance hat, der die ausgefeiltesten Intrigen und brutalsten Machenschaften auf Lager hat. Doch die Schärfe dieser Situation gewinnt in Joffés Ausstattungs-Epos – ganz im Gegensatz zu Patrice Lecontes grandioser Satire «Ridicule» (1996) – keine richtigen Konturen.

Tim Roth als durchtriebener Marquis de Lauzun etwa besitzt ausser einer schmierigen Perücke nichts, was uns erschüttern könnte. Und der König selbst, der uns hier ernst und nachdenklich entgegen tritt, wirkt nicht wie das Zentrum einer Macht, von der immerhin behauptet wird, sie habe Frankreich vereint und ihm diejenige Gestalt verliehen, die es noch heute besitzt. Julian Sands als Louis XIV bleibt letztlich ein harmloser Langweiler – und wird nicht als jene von Widersprüchen gezeichnete Figur erkennbar, die in den Geschichtsbüchern herumgeistert: als eine Gestalt, die sowohl von kindlicher Gefallsucht wie von wissenschaftlichem Fortschrittseifer geprägt war; als Erfinder eines gigantischen Sets von Gesellschaftsregeln, die sich in den kleinsten und absurdesten Gesten des Königs manifestierten und dank denen es dero Hoheit gelang, am Hof vollkommen unberechenbare Hierarchien einzuführen. So konnte einen etwa in seltenen Fällen die allerhöchste Ehre ereilen, die Nachtkerze des Königs halten zu dürfen, bevor er sie zum «coucher» ausblies.

Man hätte mit dem vorliegenden Stoff eine Geschichte dieser Minimal-Gestiken erzählen und die Feinmechanik dieser königlichen Regeln der Akribie entgegensetzen können, mit der Vatel sein sinnliches Gesamtkunstwerk durchführt. Unter Joffés Regie jedoch ist daraus nur eine bunte Orgie der Lammkeulen und Hühnerbrüstchen geworden, die nicht nur Vegetarier mit einem leisen Aufstosser aus dem Kinosaal entlassen dürfte. ■

«Ich trat in Vatels Fusstapfen»

Roland Joffé über «Vatel», seine prunkvolle Parabel über Politik, Macht, Kunst und Liebe. Die ur-französische Geschichte wurde aus kommerziellen Gründen auf Englisch gedreht.

Michel Bodmer Standen Sie als Regisseur finanziell ähnlich unter Druck wie Vatel? Oh ja. Ich fragte mich, wie ich das hinkriegen sollte. Ich beschloss, aus der Not eine Tugend zu machen. Ich suchte monatelang nach Schauplätzen. So fand ich die Kaskaden von Saint-Cloud. Ich sah sie mit dem Ausstatter an und dachte: Genau das würde Vatel doch machen – drei Viertel unseres Bühnenbilds sind bereits gebaut. Vatel würde zu Condé sagen: Setzen wir den Hofstaat da hin; der König sitzt zuoberst auf dem Brunnen, dort bauen wir ein Podest usw. Was also unglaublich teuer aussieht, war es gar nicht; es stand schon da, und ich habe es adaptiert, mit der gleichen Art von Trick, den Vatel anwendete. Ich trat also sozusagen in Vatels Fussstapfen. Wobei er ein weit edlerer Mensch war als ich.

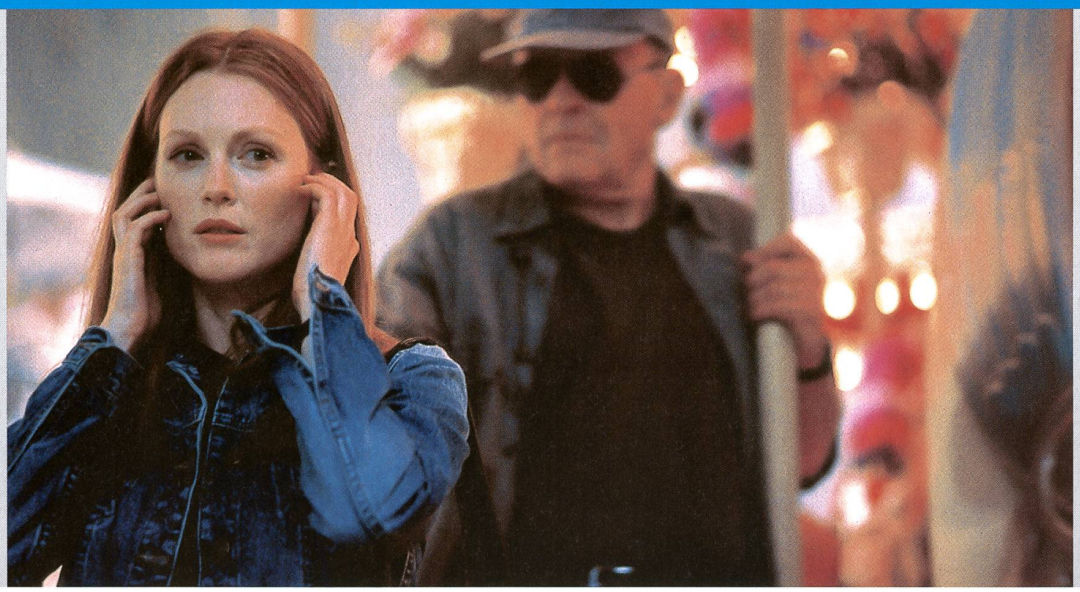
Was haben Sie an dem preisgekrönten Drehbuch von Jeanne Labrune geändert? Wir haben es ein wenig beschnitten; es war noch viel üppiger als unser Film. Es war auch viel länger und viel ideologischer, feministischer und eine Attacke auf Louis, und Vatel erschien als Vorbote der Revolution. Das fand ich nicht gut. Für mich war das ein subjektiver Standpunkt und entsprach nicht dem, was damals bei Hofe ablief. Ich wollte etwas viel Persönlicheres. Was mir an dem Buch gut gefiel, war seine Pyramidenstruktur: Man beginnt an der Basis der Pyramide und denkt: Das ist ein Film über ein Fest; interessant. Man schaut zu und merkt, dass nicht das Fest das Thema ist, sondern eine ganze Lebensweise und deren Konsequenzen. Und dann wird daraus eine Geschichte um zwei Menschen. Am Ende erkennt man, dass die Leute, die man für die Hauptfiguren hielt, nicht einmal bemerken, dass diese Geschichte sich abgespielt hat, und wenn, dann wäre es ihnen egal. Das Leben geht weiter.

War die Anglifizierung wirklich notwendig, und war sie eher eine Hilfe oder ein Hemmschuh für den Film? Das Studio Gaumont wollte es so. Sie sagten: Das ist ein grösseres Projekt, als wir normalerweise in Frankreich machen. Wir wollen keinen französischsprachigen Film, sondern einen weltsprachigen Film. Nun ist eben das Englische die Weltsprache, und ein englisch gesprochener Film erreicht ein breiteres Publikum. Ich fand das eine absolut pragmatische und vernünftige Überlegung für ein französisches Studio. Dem französischen Wesen der Geschichte tut das keinen Abbruch. Es macht sie aber allgemein gültiger und zugänglicher.

In Patrice Lecontes «Ridicule» wurde die französische Sprache jener Zeit voll ausgespielt; hier bleibt Tom Stoppard als Labrunes Übersetzer in den Dialogen unter seinem Niveau und Depardieu ebenfalls. Da haben Sie wohl nicht nur gewonnen, sondern auch etwas verloren. Freilich gibt es da Einbussen. Aber hätten wir es anders gemacht, sässen wir wohl hier und würden sagen: Wäre der Film auf Englisch gedreht worden, hätten mehr Leute ihn sehen können. Im Grunde halte ich die Entscheidung für klug. «Ridicule» hatte ja bereits Sprachspielereien gemacht, und hier ging es nicht darum, sondern um das Spiel mit Theater. Und Gérard wollte versuchen, seine Rolle auf Englisch zu spielen. Das finde ich gut. Vollkommen war es nicht, das würde ich auch sagen, aber das muss ich auch jeden Tag beim Zubettgehen von mir selber sagen.

Inwiefern ist Vatel selbst historisch oder eine Kunstfigur? Über Vatel wissen wir nicht mehr, als was in Madame de Sévignys Brief steht. Und sie spricht nur von jenem Zeitpunkt. Was mich faszinierte – dass man mit der Geschichte über ein Fest anfängt und am Ende diese Leute vor sich hat, denen das alles nichts ausmacht –, das stand in ihrem Brief. Das also ist wahr; sein Selbstmord ist wahr. Dass die Fische nicht rechtzeitig eintrafen, wird stets als Grund für seinen Tod angeführt, und das habe ich beibehalten, aber ich habe auch angedeutet, dass die Fische vielleicht ein Symbol für Verschiedenes waren: Das Ausbleiben der Fische kann das Ausbleiben der Liebe bedeuten oder das Ausbleiben der vollkommenen Welt, die er erschaffen wollte; es mag auch bedeuten, dass Vatel keine Macht besass. Da geht es um den Kampf zwischen den Wahrheiten der Politik und den Wahrheiten eines Künstlers, was Vatel ja ist, oder zumindest ein schöpferischer Mensch. Diese zwei Dinge stehen oft in krassem Gegensatz zueinander, und man kann nicht sagen, dass eines von beiden Recht hat. Sie stehen miteinander in einem Kampf, und das geschieht überall.

«Sie wollten keinen französischsprachigen Film, sondern einen weltsprachigen Film. Ich fand das eine absolut pragmatische Überlegung»



Julianne Moore
Anthony Hopkins

Hannibal

Regie: Ridley Scott
USA 2001

Hannibal «The Cannibal» Lecter ist zurück. Und diesmal als Markenartikel mit Mengenrabatt. Eine saubere Fortsetzung mit Missverständnissen.

Michael Sennhauser

So eine Schweinerei! Die Viecher sind wirklich Furcht erregend. Der völlig entstellte Multimillionär Mason Verger (*uncredited:* Gary Oldman) hat riesige Wildschweine züchten lassen und denen will er nun seinen Erzfeind Hannibal Lecter (Anthony Hopkins) zum Frass vorwerfen. Denn Lecter ist schuld, dass der einstige Kinderschänder Verger nicht mehr aussieht wie ein Mensch. Doch die Sauen grunzen zunächst vergeblich. Die unermüdliche FBI-Agentin Clarice Starling (Julianne Moore) hat ihren alten Gegenspieler Lecter rechtzeitig ausfindig gemacht und rettet ihn in letzter Sekunde vor dem Schweinewahnsinn. Minuten später wirds auch den hauerbewehrten Riesenviechern «so kannibalisch wohl als wie fünfhundert Säuen»: Sie dürfen ihren Existenzbegründer Mason Verger fressen. Diese Szenen sind zwar ein wenig unappetitlich, aber nicht so sehr, dass das Publikum sie nicht fröhlich schaudernd goutieren könnte.

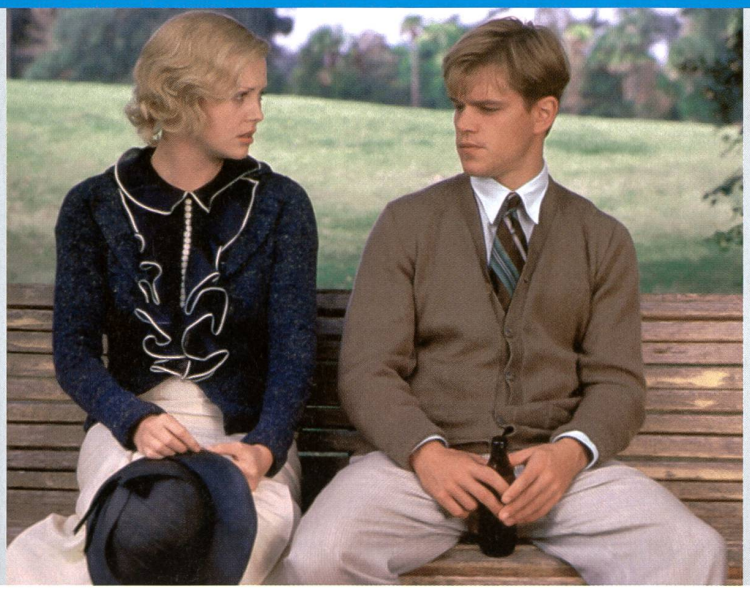
Ridley Scotts Fortsetzung von Jonathan Demmes 1991er Riesenhit «The Silence of the Lambs» ist *grand guignol*, kalkuliertes Theater des Schreckens, durchkonstruiert und sauber geplant von einer ganzen Armee von Strategen. Der Fortsetzungsroman von Thomas Harris war sogar Fans früherer Hannibal-Bücher zu krude, und im Auftrag des 81-jährigen Produzenten-Haudegen Dino De Laurentiis kümmerten sich neben Regisseur Scott auch Dramatiker David Mamet und Drehbuchautor Steven Zaillian um Szenen, die nicht nur verfilmbar, sondern einem breiten und erwartungsfrohen Publikum auch zuzumuten sein sollten.

Dass Original-Starling Jodie Foster nicht mehr mit von der Partie sein würde, war schon bald klar. Das mag am Roman gelegen haben oder – wie De Laurentiis behauptet – an ihren überrissenen Gagenforderungen. Mit der Besetzung der Rolle durch die ähnlich schönbleich vergeistigte Julianne Moore stiess die Produktion jedenfalls schon im Vorfeld auf Zustimmung. Sie sieht gut aus, wirkt intelligent und als Agentin auch glaubhaft. Was ihrer Clarice allerdings völlig abgeht, ist die totale innere Unsicherheit, welche Jodie Foster seinerzeit verkörperte, jener ungläubige Schrecken vor der Erkenntnis, dass Lecter ihr zum Übervater geworden war. Aber die Unsicherheit, die braucht die neue Clarice auch nicht mehr. Sowohl Starling wie auch Lecter sind zu Labels geworden, zu Markenprodukten. Insbesondere Anthony Hopkins geniesst es sichtlich, den diabolisch-kannibalischen Arzt als souveränen Sympathieträger weiter ausschmücken zu dürfen. Im Prinzip haben De Laurentiis und Scott für «Hannibal» ein konsequentes Redesign vollzogen, das sich nicht nur in Julianne Moore perfekt widerspiegelt.

Das geht fast so weit wie bei jenem Drehbuchsprung von «Terminator» zu «Terminator 2», bei dem Arnold Schwarzeneggers Roboter vom Verfolger zum Beschützer mutiert. Auch in «Hannibal» greift Lecter nun über seine durchtriebenen Machenschaften sehr direkt in das Leben der FBI-Agentin ein. Aber nicht mehr, indem er sie psychisch zu manipulieren versucht wie im ersten Film, sondern eher handfest. Nach seiner erfolgreichen Flucht am Schluss des letzten Films ist Lecter nämlich in Italien untergetaucht und wird nun in Florenz fast gleichzeitig von Starling und von Mason Vergers Häschern aufgespürt. Diabolisch und durchtrieben, souverän und kultiviert zieht er sein Katz- und Mausspiel weiter und lässt immer wieder seine appetitanregenden Gourmet-Sprüche fallen, zum Beispiel wenn er einem kleinen italienischen Kommissar (Giancarlo Giannini) vor dessen Exekution durch gleichzeitiges Erhängen und Ausweiden maliziös erklärt, er erwäge ernsthaft, dessen schöne junge Frau zu verspeisen – falls er ihm die gewünschten Auskünfte verweigere.

Hopkins spielt voller Genuss und Vergnügen, Julianne Moore erfüllt weitgehend die in sie gesetzten Erwartungen. Überhaupt darf dem ganzen Unternehmen gute Planung, perfektes Handwerk und hinreichendes Kitzeln der schaudernden Sensationslust beim Publikum attestiert werden, insbesondere beim finalen Diner, bei dem Lecter Starling und ihren bösen Chef Paul Krendler (Ray Liotta) zu unfreiwilligen Gästen (und im Fall Krendlers auch zum partiellen Hauptgang) macht. Hier findet der Horror tatsächlich im Kopf statt. Aber leider nicht im Kopf des Zuschauers, sondern häppchenweise im Schädelgehäuse des unglücklichen Krendler. Wenn «The Silence of the Lambs» von der ambivalenten Dämonie des überragenden Geistes Lecter lebte, wird die Figur in «Hannibal» nun zur Karikatur ihrer selbst. Gruselig, kein Zweifel. Aber auch irgendwie allzu vertraut. Wie Batman halt. ■

Hier findet der Horror tatsächlich im Kopf statt



Charlize Theron
Matt Damon
Will Smith

The Legend of Bagger Vance

Regie: Robert Redford
USA 2000

In bedächtigem Rhythmus und sinnbildhaften, schönen Bildern erzählt Robert Redford von der Seelenrettung eines Golfers.

Franz Everschor

«Die Story hat alle Elemente einer mythologischen Geschichte», sagte Robert Redford in einem Interview. «Der Held fällt nach einem dramatischen Ereignis in die Finsternis und es geht um seine Rückkehr zum Licht mit der Hilfe eines spirituellen Beistands. Es ist eine Art Seelenreise.» Das sind die Geschichten, die Robert Redford interessieren. Gegen jeden herrschenden Trend gelingt es ihm immer wieder, ihre Verfilmung in Hollywood durchzusetzen. Neben Martin Scorsese und Barry Levinson ist Redford der am wenigsten angepasste Regisseur seiner Generation, allerdings wohl auch der «altmodischste». Letzteres zeigt sich besonders an seinem jüngsten Film, dessen Erzählduktus und Charakterbilder nicht nur wegen der Datierung der Story aus einer längst vergangenen Epoche zu stammen scheinen und mit dessen Bedächtigkeit sich das heutige Kinopublikum wahrscheinlich schwer tun wird.

Redford hat stets eine Affinität für den Sport gehabt: nicht für Sport als kompetitive Disziplin, sondern für Sport als Metapher. Das reicht von seiner Rolle in Levinsons «The Natural» (1983) bis zu seinen eigenen Filmen «A River Runs Through It» (1992) und «The Horse Whisperer» (1998). So wie das Fliegenfischen und die Heilung eines schwer verletzten Reitpferdes Metaphern für den Lebenskampf und den Weg zur eigenen Vollendung gewesen sind, so dient auch das Golfspiel in «Bagger Vance» weniger dem Vergnügen am sportlichen Wettbewerb als der seelischen Befreiung des Helden von den Verstrickungen des Lebens. Junuh (Matt Damon) war vor dem Ersten Weltkrieg ein nahezu unschlagbarer Golfspieler. Dann kam der Krieg und zerstörte sein Welt- und Menschenbild. In seine Heimatstadt Savannah im Süden der Vereinigten Staaten zurückgekehrt, dämmert Junuh jahrelang zwischen Alkohol und Pokerspiel dahin. Adele (Charlize Theron), seine Jugendliebe, hat einen traumhaft schönen, aber verschuldeten Golfplatz von ihrem Vater geerbt. Den will sie mit einem spektakulären Wettbewerb zwischen den beiden berühmtesten Golfern des Landes vor dem Konkurs retten. Als die Honoratioren der Stadt darauf bestehen, dass auch ein einheimischer Konkurrent an dem Wettkampf teilzunehmen habe, fällt die Wahl auf Junuh. Es ist der Hartnäckigkeit eines kleinen Jungen und dem Auftauchen eines mysteriösen Fremden (Will Smith) zu verdanken, dass Junuh seinen Dämmerzustand überwindet und sich zur Teilnahme bereit erklärt. Das Turnier selber, das die ganze zweite Hälfte des Films beherrscht, ist ein unverkennbar symbolisches Ereignis von weit ausschwingender dramatischer und poetischer Dimensionierung. Die «Handlung» steht scheinbar still, während jede Bewegung des Helden und jede Phase des Spiels durchsichtig werden für die allmähliche innere Wandlung und Selbstfindung Junuhs. Man muss allerdings bereit sein, mit Redford und seinem hervorragenden Kameramann Michael Ballhaus einzutauchen in die geheimnisvolle Welt zwischen gleissendem Tageslicht und hereinbrechender Nacht, zwischen selbstbestätigendem Wettbewerb und selbstentäussernder Hingabe an das Spiel, mit dem ja nichts anderes als das Leben schlechthin gemeint ist.

Weniger Glück hat Redford mit dem gesprochenen Wort. Das merkt man vor allem an der wichtigen Figur des Fremden, eben jenes unerklärbar auftauchenden und zum Schluss des Films ebenso verschwindenden Bagger Vance, dem eine Fülle tiefsinnig gemeinter, aber oft banal klingender Sätze in den Mund gelegt werden. Will Smith gelingt es, die schutzengelhafte Figur in einer eleganten Balance aus übersinnlichem Ratgeber und cleverer Weltgewandtheit zu halten; aber die angestrengte Repetition spiritueller Gebrauchsanweisungen, die offensichtlich ebenso an den golfspielenden Junuh wie an das Publikum gerichtet sind, steht der Sensibilität des Films oft eher im Wege, als dass sie befördernd wirken würde.

Jeder von Redfords Filmen enthält ein deutliches Quantum an autobiografischer Reflexion. Die geistige Verwandtschaft des Regisseurs mit seinen Hauptfiguren befähigt ihn, die Rollen mit einem spürbaren Ausdruck von Authentizität zu erfüllen – gleichgültig, ob er sie selbst darstellt oder von anderen spielen lässt. In «The Legend of Bagger Vance» ist es nicht bloss Junuh, in dem etwas von Redfords eigenem Ich aufscheint, sondern auch der mysteriöse Fremde, dessen nähere Definition der Film dem Publikum überlässt. Redford hat angedeutet, dass er die Figur bewusst anders angelegt habe als in dem zu Grunde liegenden Roman, dass er ihr Bestandteile der indianischen Mythologie beimischen wollte, um sie interessanter und komplexer zu machen. ■

Brad Pitt mit seinen Zigeunern

Flor Sabatella

Snatch

Regie: Guy Ritchie
Grossbritannien/USA 2000

Dasselbe, anders gemixt: Der Engländer Guy Ritchie variiert in seiner neuen schwarzen Komödie die Muster seines erfolgreichen Erstlings.

Thomas Allenbach

«Lock, Stock and Two Smoking Barrels» wurde 1998 als neuer «Reservoir Dogs» und sein Autor Guy Ritchie als englischer Quentin Tarantino gefeiert. Seither hat der Mann, der seine Karriere mit Werbung und Clips begann, seinen Pop-Status durch die in der Eheschliessung gipfelnde Liaison mit dem *material girl* Madonna noch gefestigt. Mit «Snatch» liefert er nun einen Film, der ganz auf Wiederholung setzt: Tempo (schnell), Haltung (lässig), Milieu (pittoreske Londoner Unterwelt), Plot (Gerangel um einen Raub) – alles, wie im Erstling gehabt. Auf diese Kontinuität spielt auch der Untertitel «Stealin' Stones and Breakin' Bones» an. Nicht um ein Sequel oder Remake handelt es sich allerdings, sondern um eine Form der Variation, die am treffendsten mit dem musikalischen Begriff Remix zu bezeichnen ist.

Wieder steht eine Hand voll Gauner mit lustigen Namen im Zentrum. Männer, die Franky Four Fingers (Benicio Del Toro), Bullet Tooth Tony (Vinnie Jones), Brick Top (Alan Ford) oder Turkish (Jason Statham) heissen wie der Erzähler, ein kleiner Boxpromoter, der schnell nicht mehr weiss, wie ihm geschieht. Drehte sich in «Lock, Stock and Two Smoking Barrels» alles um Spielschulden und die Beute eines Raubes, so ist es nun ein gestohlener Diamant, der die Begehrlichkeiten einer ganzen Reihe illustrer Schmalspurganoven und grimmiger Krimineller weckt, die wieder aussehen wie von einem Comiczeichner für eine Pulp-Story entworfen. Wieder spielt der blinde Zufall Schicksal, wieder verknüpft Ritchie verschiedene Storys – es geht um einen Diamantenraub, getürkte Boxkämpfe und alte Rechnungen – derart, dass daraus ein Tohuwabohu resultiert, in dem auch hellere Geister als seine kleinen Leuchten ihren Kopf verlieren würden. Um den Durchblick kämpft auch One Punch Mickey, ein boxender Zigeuner mit schwerem irischem Zungenschlag. Gespielt wird er von Brad Pitt, der damit seine «Fight Club»-Rolle zitiert.

Die Besetzung mit einem Star und die offensichtlich aufwändigere Produktionsweise sind – ausser den erwähnten Details – die einzigen Unterschiede zu «Lock, Stock and Two Smoking Barrels». Deutlich wird, was man bereits nach dem Erstling vermuten musste: Dass Guy Ritchie eher ein Poseur und Arrangeur denn ein Erzähler ist. Es sind einige wenige inhaltliche und formale Elemente, die er immer wieder neu kombiniert. «Snatch» ist deshalb nicht mehr als eine Aneinanderreihung mehr oder weniger makabrer, absurder und grotesker Szenen, die mit allerlei filmischen Tricks zu clipartigen Miniaturen aufgepeppt werden. Alles ist auf Coolness und Hipness angelegt, doch auf die Länge wirkt der schematisch konstruierte, stets auf die selbe simple Steigerungsform setzende Film nur noch ermüdend. Dies umso mehr, als man das Interesse an den Figuren zunehmend verliert. Und mit ihnen an der Handlung, die vor allem die Funktion hat, die Originalität ihres Erfinders zu illustrieren. Ritchies zur Schau gestellte Lässigkeit ist ähnlich nervend wie jenes Attribut, dem sein Werk nur zu genau entspricht: «schräger Kultfilm». ■

Las aventuras de Dios

Regie: Eliseo Subiela
Argentinien 2000

Eliseo Subielas Helden können einen Traum, in dem sie offenbar stecken, nicht mehr verlassen. Ein Surrealismus-Revival im Geist des spanischen Meisters Luis Buñuel.

Pierre Lachat

Keine Frage, der Surrealismus war, zwischen den Zwanziger- und (mindestens) den Sechzigerjahren, in vorderster Linie eine Angelegenheit der Franzosen. Aber da diese radikale künstlerische Bewegung ihren Ausdruck nicht nur in der Literatur oder bildenden Kunst fand, sondern auch auf der Leinwand, wuchs sie sich aus und wurde dann auch von den Spaniern weiter verfolgt und über sie von den Lateinamerikanern. Luis Buñuel hat – von «Un chien andalou» an, der 1929 entstand – als Überbringer eine höchst dauerhafte Wirkung erzielt und zwar mit allen seinen Arbeiten, ob sie in Frankreich, Spanien oder Mexiko entstanden. Von den Europäern hat namentlich Pedro Almodóvar bei seinem Landsmann angeschlossen.

Eliseo Subiela greift jetzt von Argentinien aus zurück auf das Beispiel des legendären iberischen Ironikers und Erotikers. Ein Mann und eine Frau sind offenbar in einer Art Vision gefangen, die ihren Schauplatz in den Hallen und Räumen eines Strandhotels der Dreissigerjahre findet. Die Helden versuchen herauszufinden, wessen Traum es ist, in dem sie festsitzen, um diese Person zu beseitigen und so den Alptraum zu verlassen. Es liegt nahe, dass sie wiederholt den

Falschen treffen. Die alte Vermutung schleicht sich ein, der Vorträumer sei darum so schwer zu fassen, weil es sich um Gott persönlich handelt. Und hinter diesem Gerücht steht das andere: dass demnach der Traum, der Botschafter des Unbewussten, die wahre, die einzige schöpferische Kraft sei.

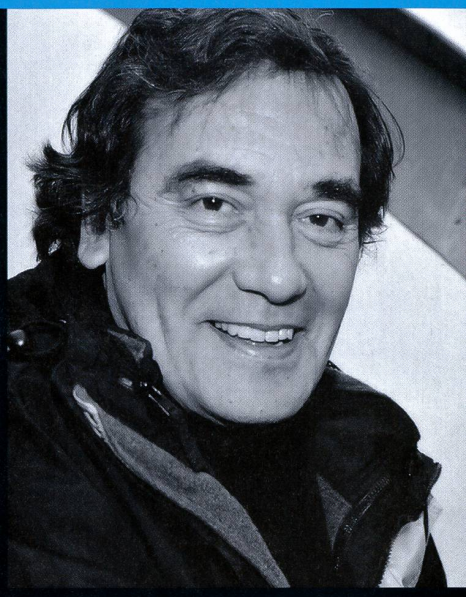
Die Klassiker Buñuels klingen laufend an. Derjenige seiner Filme, an den besonders oft zu denken wäre, ist «El ángel exterminador» von 1962: Eine vornehme Gesellschaft sieht sich ausser Stande, den Raum zu verlassen, in dem sie sich versammelt hat. Es versteht sich, dass eine Erklärung für die Sperre so wenig gegeben wird, wie es heute, fast 40 Jahre danach, Subiela für seine klaustrophobische Situation tut. Buñuel pflegte zu sagen, jeder Film sei wertlos, der nicht mindestens ein Geheimnis für sich behalte.

«Las aventuras de Dios» versteht sich als eine späte Übung in jener Technik des Surrealismus, die den Umgang mit dem Unbewussten und mit dessen Ausdruck, dem Traum, suchte: der «écriture automatique». Besonders weit ist Subiela, dessen Arbeiten seit «El lado oscuro del corazón» immer wieder dem so genannt Irrealen, dem Leben der Seele, zuneigen, mit dem Experiment allerdings nicht gekommen. Die Kontrolle durch die Vernunft und die ästhetische oder moralische Rücksichtnahme forderten ihre Vorrechte auf der Stelle zurück.

Schon Buñuel musste an die Stelle des automatischen Schreibens oder eben Filmens bald etwas anderes setzen: jene Durchtriebenheit, die es versteht, dem Kalkulierten den Anschein des Spontanen zu verleihen. So war er im Stande, die reine Lehre zu verraten, ohne sich etwas davon anmerken zu lassen, geschweige denn ein schlechtes Gewissen zu haben. Was dem Vorbild recht war, soll dem Nachfahren billig sein. ■

«Ich mache das, um zu provozieren»

Der 56-jährige argentinische Regisseur Eliseo Subiela über die Gründe, warum er seinen Jesus im Cabrio Hostien essen lässt und über die schwängernde Wirkung von Piazzolla und Mozart.



Sandra Walser **Der Protagonist in Ihrem jüngsten Film verspeist seine Mutter, um sie danach auszuspeien und wieder zu verspeisen. Was wollen Sie damit aussagen?** Ich sträube mich dagegen, irgendwelche Erklärungen zu diesen Bildern zu geben, weil diese Ihre Vorstellungskraft und Ihre Erklärungsversuche extrem einschränken würden. Aber um Sie nicht ganz im Regen stehen zu lassen: Es ist doch so, dass man die Eltern isst, wenn man ein Kind ist, und sie wieder ausspeit, wenn man erwachsen wird – und wenn man noch etwas älter ist, dann isst man sie vielleicht noch einmal. Jedenfalls bei mir war das so.

Sie lassen das Publikum lange im Ungewissen, was Traum und was Realität ist. Dem Protagonisten ergeht es gleich, als er sich einmal überlegt, ob er nun träumt oder ob er am Ende vielleicht von jemandem erträumt wird. Falls es so jemanden gibt: Wer ist es, der Ihr Leben erträumt? Gott.

Sie sind also gläubig? Ja, aber ich glaube nicht an den traditionellen Gott. Er ist für mich ein grosses, unerklärliches Mysterium – vielleicht ist er das Universum. Jedenfalls kann ich ihn nicht personifizieren. Ich zweifle aber nie daran, dass es Gott gibt – schon gar nicht, wenn ich Bach höre oder eine schöne Frau sehe. Sie scheinen erstaunt, dass ich gläubig bin ...

Tatsächlich, denn in Ihrem Film gehen Sie auf Distanz zu den Dogmen der katholischen Kirche. Da haben Sie Recht. Aber ich parodiere nicht die Religion oder die Kirche an sich, sondern bloss deren Rituale, etwa wenn ich zeige, wie Jesus auf dem Rücksitz eines Cabrios Hostien isst und sie bereitwillig auch an die Mitfahrenden verteilt.

Was bezwecken Sie damit? Ich mache das, um zu provozieren. Aus keinem anderen Grund.

«Las aventuras de Dios» ist zwar nicht ein atypischer Film für Sie, aber eben doch ungewöhnlich provokativ. Hatten Sie jemals Angst, das Publikum zu überfordern? Natürlich – und das geschieht bei jedem Film aufs Neue! Aber ich denke, man wird den Film verstehen, denn er appelliert ans Gefühl und nicht an den Intellekt.

Anderer Meinung war in dieser Hinsicht das argentinische Filminstitut, das die Unterstützung Ihres Filmes abgelehnt hat. Als Folge haben Sie – als einer der Ersten in Südamerika – mit Digitalvideo gedreht. Was für Erfahrungen haben Sie damit gemacht? Sehr, sehr gute. Ich bin von der Wendigkeit beeindruckt und auch von der Qualität. Ich glaube, dass der Grossteil des Kinopublikums den Unterschied gar nicht merken wird.

Wieder spielt Musik eine zentrale Rolle: Die Protagonistin wird sofort schwanger, wenn Sie Astor Piazzolla oder das Mozart-Reqiuem hört. Was kommt zuerst: die Musik oder die Bilder? Die Musik inspiriert mich zu Bildern. Beim Schreiben des Drehbuchs setze ich mir immer Kopfhörer auf und höre Musik. Musik ist sehr wichtig in meinem Leben. Und ich wäre heute bestimmt nicht Filmemacher, wenn ich gut Saxofon spielen könnte!

Gudrun Okras
Elisabeth Scherer
Christel Peters
Til Schweiger

Jetzt oder nie

Regie: Lars Büchel
Deutschland 2000

Drei alte Freundinnen werden aus Not zu Bankräuberinnen. Eine melancholisch-heitere Komödie mit drei faszinierenden Hauptdarstellerinnen.

Horst Peter Koll

Lars Büchels «4 Geschichten über 5 Tote» aus dem Jahr 1997 war nicht nur die bemerkenswerte Visitenkarte eines jungen Talents, sondern auch thematisch eine Entdeckung: Endlich einmal setzte sich hier jemand unvoreingenommen und offen mit dem Thema «Tod und Sterben» auseinander, und dies nicht in einem bemühten, dröge abwägenden Kammerspiel, sondern in Form einer handfest-skurrilen Erzählung, die tiefe Trauer und pralle Komik in einen letztlich tröstlichen Zusammenhang brachte. Um diese Balance im Angesicht der Themen Altern und Sterben geht es auch in Büchels neuem Film, der immer noch im Bereich einer *low-budget*-Komödie angesiedelt, aber weit opulenter ausgestattet ist als der in Schwarz-Weiss fotografierte Erstling. Scope und Farbe allein machen freilich noch keinen überzeugenden Kinofilm aus, und hätte Büchel mit seinen drei alten Hauptdarstellerinnen nicht solch souveräne, abgeklärte Damen mit wahren Star-Qualitäten gefunden, dann wäre sein erster «richtiger» Kinofilm wahrscheinlich regelrecht eingebrochen. Gudrun Okras (geb. 1920), Elisabeth Scherer (geb. 1914) und Christel Peters (geb. 1916) aber machen mit ihrer uneitlen Leinwandpräsenz «Jetzt oder nie» trotz allem zu einem melancholisch-unterhaltsamen Vergnügen.

Die drei Damen spielen die Freundinnen Carla, Lilli und Meta, die ihre ihnen noch verbleibende Zeit mit Reden und Streiten, Friedhofsbesuchen und Kahnpartien verbringen. Vor allem aber bessern sie ihre kargen Renten mit raffiniert durchgeführten Diebstählen in einem kleinen Supermarkt auf, wobei sie die erbeutete Ware im Altersheim, in dem Carla lebt, heimlich versteigern. Das so verdiente Geld wird gespart, um ihren gemeinsamen Traum von einer luxuriösen Schiffsreise zu erfüllen. Als Carla erfährt, dass sie an Krebs erkrankt ist und nur noch kurze Zeit zu leben hat, verschweigt sie dies ihren Freundinnen, treibt aber umso resoluter die Erfüllung ihres Traums voran. Doch ausgerechnet an dem Tag, als sie ihr Geld auf die Bank tragen, wird diese von maskierten Gangstern überfallen – das mühsam Ersparte ist auf immer verloren! Der Katzenjammer der drei Damen verwandelt sich allmählich in kindlichen Trotz, und sie beschliessen, sich ihr Geld zurückzuholen – und zwar ebenfalls mit einem Banküberfall. Das, was eigentlich gar nicht sein darf, gelingt, freilich mit einer allzu mageren Beute, die Lilli einem alten, ganz offensichtlich in sie verliebten Schalterbeamten abgeluchst hat. Ausgerechnet der ist es dann, der den dreien verrät, dass seine Filiale in zwei Tagen einen weit höheren Geldbetrag erwartet, worauf man sich erneut tatkräftig ans Werk macht.

Doch was einmal gut geht, muss nicht ein zweites Mal gelingen: Carla, Lilli und Meta landen im Gefängnis. Ihre Niederlage und Carlas Tod sorgen für Frustration und tiefe Trauer, können aber letztlich nicht verhindern, dass es doch noch zu einem tröstlichen Ende kommt; einem Ende, das weniger mit grossen Träumen und Illusionen zu tun hat als mit dem (An-)Erkennen ihres «freien», selbstbestimmten Handelns jenseits aller Normen und gängelnden Institutionen.

Was von diesem Film in Erinnerung bleiben wird, ist vor allem die Stimme Gudrun Okras', die die Ereignisse aus dem Off verbindet und sie kommentiert: Da meint man, die tote Carla wirklich irgendwo auf einer Wolke schweben zu sehen, wie sie aus der Ferne aufs filmische Geschehen zurückblickt und es nachsichtig, lakonisch, leise ironisch abwägt. Die von Carla zuvor einmal angesprochene Angst, dass sie keine Spur auf Erden hinterlassen und nach ihrem Tod vergessen sein werde, ist nun – so vermittelt es Gudrun Okras' Stimme – einer feierlichen Ruhe gewichen, ja, einem Frieden, den Carla mit sich selbst und allen irdischen Turbulenzen und Ungerechtigkeiten geschlossen hat.

Im Prinzip sind das feine Kabinettstückchen, wenn die alten Frauen zu trotzigen Kindern, resoluten Bankräuberinnen oder gar zur Geliebten mutieren. Problematisch ist, dass sie nicht losgelöst vom Rest der Geschichte betrachtet werden können. Und da führt manch ungeschicktes Timing der wenig straff und lähmend umständlich entwickelten Erzählung dazu, dass man oft mehr auf die Unglaubwürdigkeit der Ereignisse blickt als auf das Märchenhaft-Poetische der hintergründigen Fabel. Da nervt es dann, wenn das Leben im Altersheim zur grellen Farce verzerrt wird und vieles (der mit blutiger Eastern-Action aufgepeppte Bankraub) viel zu dick aufgetragen wird. Weniger wäre in jedem Fall mehr gewesen und hätte mehr Raum für die drei Hauptdarstellerinnen gelassen – für ihren Mut, ihre Resolutheit und ihre fast schon philosophische Altersklugheit. ■

Bosch & Burr

TIME TO DRIVE AROUND:

WIN AN AUDI ROADSTER!

Fahren Sie beim grossen Philip Morris-Wettbewerb einen fantastischen Gewinn ein: Ihren Dreamcar – ein nigelnagelneuer Audi Roadster TT! Was Sie tun müssen, um den exklusiven Flitzer zu gewinnen? Einfach schnell schalten, den Talon ausschneiden, ausfüllen und an uns zurückschicken. That's it. Der Rest ist Abwarten – und Glück haben. Wir drücken Ihnen für die Verlosung die Daumen.

Great! Ich nehme an der Verlosung des Audi Roadster teil. ☐ Frau ☐ Herr (bitte ankreuzen)

Name: _____ Vorname : _____

Strasse/Nr.: _____ PLZ/Ort: _____

Tel. Privat: ☐☐☐ / ☐☐☐ ☐☐ ☐☐ Geburtsdatum: ☐☐ ☐☐ ☐☐

Ihre Zigarettenmarke*: _____ Ihre gelegentliche Zigarettenmarke*: _____

(*vollständige Beschreibung der Marke, z.B. Philip Morris Super Lights Box)

Durch meine Unterschrift bestätige ich, dass ich mind. 18 Jahre alt bin und akzeptiere, dass Philip Morris S.A. mir weiterhin eventuell Informationen kostenlos sendet.

Datum: _____ Unterschrift: _____ Fil

Philip Morris: Jetzt in der neuen Pocket Box.

Teilnahmebedingungen: Teilnehmen können alle ab 18 Jahren mit Wohnsitz in der Schweiz, ausgenommen die Mitarbeiter des Unternehmens und deren Angehörige. Der Gewinner wird nach der Verlosung schriftlich benachrichtigt. Der Rechtsweg ist ausgeschlossen. Über den Wettbewerb wird keine Korrespondenz geführt. Einsendeschluss ist der 15.04. 2001. Teilnahmeberechtigt ist jedermann, kein Kaufzwang. Einsenden an: Philip Morris, "Time to drive around", 1052 Le Mont

Rauchen gefährdet die Gesundheit. Nuit gravement à la santé. Fumare mette in pericolo la salute.