Zeitschrift: Film : die Schweizer Kinozeitschrift
Herausgeber: Stiftung Ciné-Communication
Band: 53 (2001)
Heft: 8

Rubrik

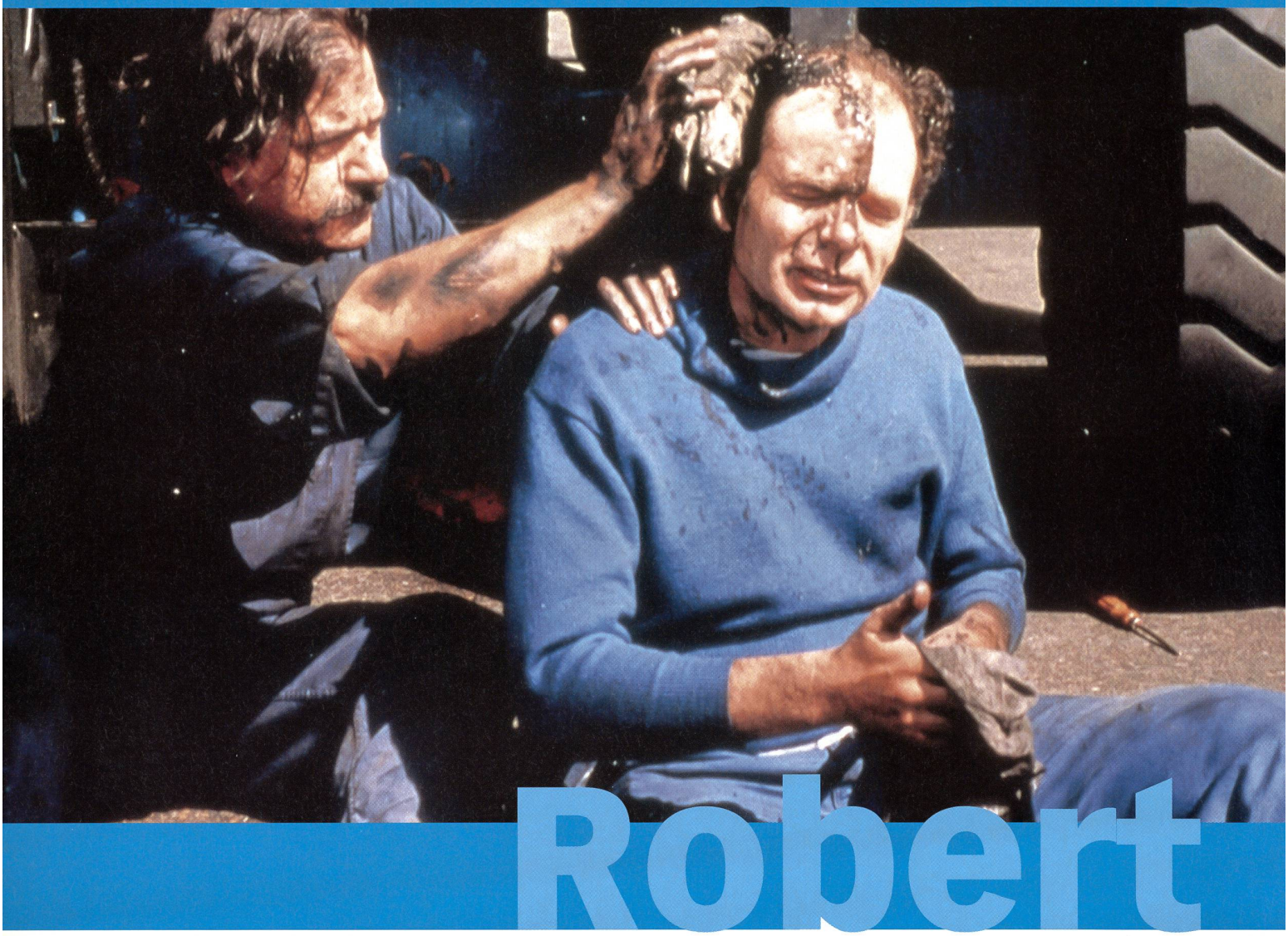
Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern.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



Robert

A l'attaque!
La ville est tranquille

Regie beider Filme: Robert Guédiguian
Frankreich 2000

Robert Guédiguian ist der zur Zeit interessanteste Regisseur Frankreichs. Seine Filme, die ausschliesslich in Marseille angesiedelt sind, erzählen von den kleinen Leuten, ihren Nöten und komischen Verhängnissen. Die Humanität seiner Filme ist fast eine Rarität.

Wolfram Knorr

Es ist ein Kreuz mit dem Erfinden von Geschichten. Entweder werden sie zu klischeehaft oder zu albern oder – will man dem Schweiss der Wirklichkeit nahe kommen – stolpert man leicht über verquälte Verknüpfungen und Figuren, die sich daran wund scheuern. Es ist ein Elend. Aber die beiden Autoren, die in ihrer schmucken Wohnung sitzen, sollen ein Drehbuch schreiben, und zwar ein politisches. Also muss es von Armen und Reichen handeln. Sie erfinden die Autogarage "Moliterno & Cie" und ihre Betreiber, den Gigi und den Jean-Do, die Marthe, einen Grossvater und ein Baby. Ihnen gesellen die launigen Autoren noch Vanessa und Moulou hinzu.

Eigentlich führen sie dann, einmal ins Leben bzw. auf die Leinwand gesetzt, ein erstaunlich ausgelassenes Leben in einem Vorortviertel von Marseille. Aber wo sind die Reichen, die die Idyllen der kleinen Leute kaputt machen? Also erfinden sie wie in der Wirklichkeit einen Unternehmer, der die Garagisten um ihren Lohn prellt (seine Firma wird angeblich Opfer der Globalisierung und macht pleite) und einen Bankmenschen, der mit der Pfändung droht, wenn nicht bald die Schulden beglichen werden.

Nicht sechs Personen suchen hier einen Autor, sondern zwei Autoren suchen das Personal für eine wahrhaftige Story, das sich vital und emotional in einem möglichst richtigen Leben bewegen soll. Das gelingt nicht auf Anhieb. Die Handlung reisst die Autoren zu Albernheiten und in unsinnige Sackgassen (die aber gleichwohl gezeigt werden). Denn «A l'attaque» ist ein Werk im Entstehungsprozess, ohne quälende Didaktik. Bald weiss man nicht mehr so recht, wer hier wen instrumentalisiert: die Garagisten die Autoren oder umgekehrt – und daraus bezieht der Film des gebürtigen Marseillers Robert Gédiguian seine burleske Heiterkeit.

«A l'attaque», aus dem Jahre 2000, gehört neben der ein Jahr später entstandenen Tragödie «La ville est tranquille» zu den Höhepunkten im Schaffen eines französischen Regisseurs und Autors, der zwar seit 1980 souverän unterhält, aber – zumindest im deutschsprachigen Raum – ein Unbekannter

Jean-Pierre Darroussin in «A l'attaque» (links)

und Denis Podalydès in «La ville est tranquille»

Guédiguian

geblieben ist. Und das hat Gründe: Guédiguian (geb. 1953) macht Regionalkino. Das Regionale umgibt hierzulande den Hautgout des Verhockten und Heimatlichen. Guédiguians Welt ist die der kleinen und grossen Leute von Marseille, und seine Hematstadt ist sein Kosmos. Ihn durchwandert er mit seinen Schauspielern (immer dieselben) auf der Suche nach neuen sozialen Konstellationen, und schreckt dabei, trotz oder gerade wegen seines Sozialengagements, nie vor den Momenten trivialer Zufriedenheit zurück, auf die seine Figuren ein Recht haben.

Guédiguians kleine Fluchten, Tragödien und komischen Verhängnisse, die Aufsässigkeit, Rat- und Rastlosigkeit seines Personals, wandeln den Regionalismus in einen Mikrokosmos, in dem sich die ganze Welt spiegelt. Darin liegt seine Kunstfertigkeit, mit britischen, tschechischen («Prager Frühling») Filmen und den Arbeiten von Kaurismäki oder frühen Werken Fassbinders, durchaus vergleichbar. Zu Guédiguians erfolgreichstem Film gehört «Marius et Jeannette» (1997), der in Frankreich zum Publikumserfolg wurde. Nur ins deutsche Fernsehen verirrt sich mal ein Guédiguian-Film, wie vor zwei Monaten auf Arte die 1998 entstandene Liebesgeschichte «A la place du coeur».

«A l'attaque» endet mit dem Hinweis, nicht zu resignieren, sondern zu kämpfen; Filme können, selbst wenn sie immer beschönigen, trotzdem eine Hilfe sein. In «La ville est tranquille» verwebt er Biografien aus dem Bauch von Marseille mit den Machenschaften und der Gleichgültigkeit des gehobenen Bürgertums. «Wir fahren in zwei verschiedenen Zügen», heisst es einmal in «A l'attaque!» zwischen der Garagistin und dem Bankmenschen, «irgendwann kreuzen sie sich, aber dann entfernen sie sich wieder.» Das Motto aller Guédiguian-Filme.

In «La ville est tranquille» steht die Arbeiterin Michéle im Mittelpunkt, eine moderne Mutter Courage, die verzweifelt versucht, ihre drogensüchtige Tochter zu retten (und scheitert); ein Taxifahrer, der in einer Traumwelt lebt; eine Musiktherapeutin, die ihren kultiviert daherschwafelnden Gatten nicht mehr erträgt; ein Afrikaner, der seinen Brüdern helfen will und ein Knabe, der sich Geld für einen richtigen Flügel auf den Hügeln von Marseille erspielt. Sie begegnen sich, kollidieren und verlieren sich wieder. Aber in ihren Verhaltensweisen, Empfindungen und Wahrnehmungen besitzen sie ihre nachwirkenden individuellen Geschichten.

Guédiguian erzählt mit den allereinfachsten, allerüblichsten Kinomitteln. Der suggestive Reiz seiner Filme entsteht exakt durch diese Schlichtheit. So schrecklich, deprimierend und hoffnungslos die Biografien verlaufen, der bekennende Sozialist Guédiguian missbraucht sie nie zur Demonstration seiner kritischen Zeitgenossenschaft, sondern nutzt sie ausschliesslich fürs Humane.■

Guédiguians kleine Fluchten und Tragödien wandeln den Regionalismus in einen Mikrokosmos, in dem sich die ganze Welt spiegelt

Richy Müller (Hans): Gesucht

Die innere Sicherheit

Regie: Christian Petzold
Deutschland 2000

Lyrisch-kalt, aber gerade in der Distanziertheit mitreissend: Die mit dem deutschen Filmpreis ausgezeichnete Studie von Christian Petzold ist einer der konsequentesten und besten Filme zum Thema deutscher Terrorismus.

Wolfgang M. Hamdorf

Der Anfang ist fast idyllisch. Die portugiesische Steilküste, Sandbuchten, blauer Himmel, Windsurfer. Ein junges Mädchen zündet sich unbeholfen eine Zigarette an und kommt ins Gespräch mit einem deutschen Jugendlichen, doch fast panisch beendet sie die Unterhaltung. Jeanne (Julia Hummel) ist keine normale Jugendliche. Sie lebt immer auf der Flucht. Ihre Eltern Hans (Richy Müller) und Clara (Barbara Auer) werden steckbrieflich als Terroristen gesucht – Jeannes Heimat ist der Untergrund. Sie hat nie eine Schule besucht, niemals das streng abgezirkelte Dreieck Vater-Mutter-Kind verlassen.

Der Titel des Films ist doppeldeutig: Zum einen meint er die innere Sicherheit eines Staates, den die ehemaligen Terroristen in den Siebzigerjahren durch Gewalt in die Knie zwingen wollten, und der Jahre danach immer noch versucht, die Terroristen von einst im Untergrund aufzuspüren; zum anderen aber auch die zerbrechliche und klaustrophobische innere Sicherheit der drei Protagonisten, die immer fragwürdiger wird, je stärker sich Jeanne vom Kind zur jungen Frau entwickelt. Die drei müssen Portugal verlassen, denn die Polizei ist ihnen auf der Spur. Da auch kein Geld mehr von ehemaligen Sympathisanten kommt, entscheiden sie sich Jahrzehnte nach der Flucht, wieder nach Deutschland zurückzukehren, um Geld aufzutreiben und sich dann in Brasilien endgültig eine neue Existenz aufzubauen. Doch die alten Freunde wollen von den ehemaligen Untergrundkämpfern nichts mehr wissen. Es gibt kein Geld und keine legalen Perspektiven; Misstrauen und Paranoia wachsen, und als Jeanne zufällig den jungen Mann aus Portugal wieder trifft, nimmt die Katastrophe ihren Lauf.

Christian Petzold zeigt ein kaltes Deutschland: Die Grenze am Rhein erinnert an Heines Wintermärchen – Deutschland, bedrohlich und fremd, eine bleierne, erstarrte Gesellschaft, die der Film facettenartig in den Begegnungen der ehemaligen Terroristen mit ihren damaligen Freunden inszeniert: dem arrivierten Rechtsanwalt oder einem alkoholkranken linksliberalen Verleger. Von der Protestgeneration ist nur noch wenig geblieben – grosse Verlorenheit herrscht vor. Ein Film ohne Hoffnung.

«Die innere Sicherheit» erzählt die Geschichte von Untoten: Clara und Hans leben in einem Schattenreich, leben nur noch dafür, einem Polizeiapparat auszuweichen, der da zuschlägt, wo er ohnehin nichts mehr zu gewinnen hat. Dieses Schattenreich inszeniert der Film brillant über die distanzierte Kamera von Hans Fromm, über die Distanz zur Aktion – wenn etwa der Hubschraubereinsatz der Polizei aus dem weit entfernten Waldweg gezeigt wird oder der Banküberfall nur über die starre Perspektive der Videoüberwachungskamera. Petzolds Film, der jüngst mit dem Bundefilmpreis ausgezeichnet wurde, ist einer der konsequentesten und bedrückendsten Filme zum Thema deutscher Terrorismus, lyrisch-kalt, aber gerade in seiner Distanziertheit mitreissend. ■

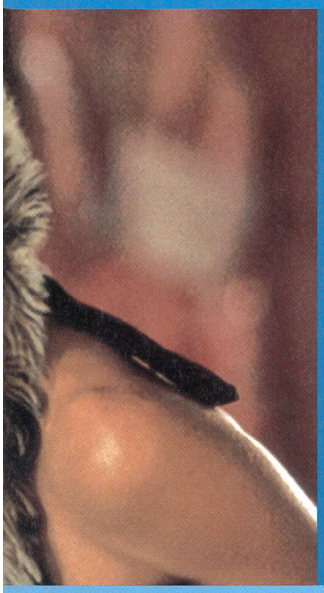
101 Reykjavik

Regie: Baltasar Kormákur
Island/Dänemark/F/Norwegen 1999

Das sehr komische *slacker*-Drama aus Islands kalter Kapitale überrascht mit einer bezaubernden Victoria Abril, viel tiefschwarzem Humor, bizarren ödipalen Verstrickungen und dem Kinks-Heuler «Lola».

Thomas Allenbach

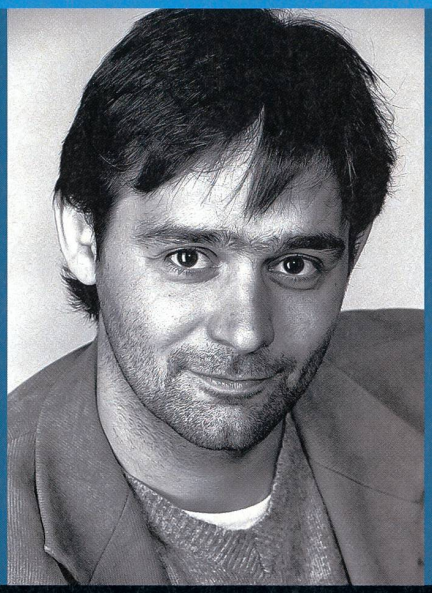
Dieser Film ist gut. So gut, dass man schnell vergisst, dass eigentlich einiges gegen ihn spricht. Der Plot zum Beispiel: Ein junger Mann lässt sich in der Millenniums-Silvesternacht von der Geliebten seiner Mutter verführen und sorgt dafür, dass das lesbische Paar nicht kinderlos bleibt – ist das nun gesucht oder originell? Oder die beiden Hauptfiguren: Weshalb sollte uns nach einer ganzen Reihe von *slacker*-Filmen dieser Hlynur (Hilmir Snaer Gudnason) interessieren, ein 28-jähriger bleicher Hänger, dessen einziges Ziel darin zu bestehen scheint, möglichst reibungslos von spätpubertärer Verweigerung in frühsenile Dumpfheit zu fallen und der dieses Unterfangen auch noch pseudoschlau mit existenziellen Kommentaren begleitet? Und wie glaubwürdig ist diese heissblütige Flamencolehrerin Lola Milagros (Victoria Abril), die aus Liebe zu Hlynurs geschiedener Mutter ihre Heimat Spanien verlässt und in Reykjavik den bleichen Zauderer in einen freudianischen Albtraum stürzt? Oder die Musik: Ist es nicht abgedroschen, die mit Travestie-Elmenten spielende Handlung ausgerechnet mit dem alten Kinks-Hit «Lola» zu unterlegen?



Verführerisch: Victoria Abril

«Ich liebe Island»

Der isländische Regisseur Baltasar Kormákur (35) über seine bizarre Komödie «101 Reykjavik», die sexuelle Energie von Victoria Abril, die isländische Selbstmordrate und sein Heimatland als Labor und Genpool.



Alles geschenkt. Denn der Film, vor einem Jahr am Filmfestival von Locarno der heimliche Festivalsieger und vom amerikanischen Branchenblatt «Variety» zurecht als eines der erfrischendsten Kinodebüts der letzten Zeit bezeichnet, macht all diese Vorbehalte vergessen. Dass er funktioniert, obschon einiges dagegen spricht, steigert nur seine reizvolle Exzentrik, die durch die «Exotik» des Schauplatzes Reykjavik nur noch gesteigert wird. Schnell wurde Regisseur Baltasar Kormákur von der Presse als «Almodovár Islands» bezeichnet. Das klingt zwar griffig, ist aber falsch. Denn trotz Victoria Abril, die man vor allem aus den Filmen des Spaniers kennt, trotz der «künstlichen» Familie, die Kormákur konstruiert und trotz der Art, wie er das Reykjaviker Nachtleben als vibrierenden, sexuellen Taumel inszeniert, sind die Unterschiede grösser als die Gemeinsamkeiten.

Anders als andere Filme aus Island, in denen die grossartigen Landschaften der Insel oft naturmystisch verklärt werden, ist «101 Reykjavik» ein urbaner Film. Er spielt vor allem im engen Haus von Hlynurs Mutter, wo der Antiheld es sich zwischen Bett, Badewanne und Bildschirm (über den meist Pornos flimmern) bequem eingerichtet hat, und dem Nachtklub, für Hlynur eine Art erotische Aussenstation zum mütterlichen Nest. Dennoch spielt die Natur eine wichtige Rolle. Die schönste Szene zeigt, wie die überraschend gnädige isländische Witterung Hlynur zu neuem Leben erweckt. Das könnte peinlich oder pathetisch sein – ist es aber nicht. Denn der Film, der zwar Hlynurs Perspektive, aber zum Glück nicht dessen engen geistigen Horizont teilt, bleibt stets ironisch und fast immer überraschend. Wie der Soundtrack: Blur-Frontmann Damon Albarn und Ex-Sugarcube-Mitglied Einar Örn Benediktsson reduzieren «Lola» zu einem minimalistischen elektronischen Track und heben Kormákurs schrille Komödie auch musikalisch auf Zeitgeist-Niveau. ■

Thomas Allenbach Ihr Film war in Island so erfolgreich wie die amerikanischen Blockbuster. Empfinden Sie die Story als typisch isländisch oder eher als universell? Der Film erzählt eine Dreicksgeschichte und ist in dieser Hinsicht universell. Betrachtet man die Story genauer, sieht man, dass es doch einige Parallelen zwischen Shakespeares "Hamlet" und unserem Film gibt – in unserer Version ist Claudius halt einfach eine Lesbe . . (lacht). Hallgrimur Helgason, der Autor des Romans, wusste nicht, ob er ihn "101 Reykjavik" oder "101 Hamlet" nennen sollte. Mir war das egal, ich wusste nur, dass ich ihn unbedingt verfilmen wollte und kaufte die Rechte noch vor seiner Publikation.

Vielleicht nicht gerade universell, aber immerhin international wird der Film durch die Besetzung mit Victoria Abril. Stehen hinter diesem Engagement vor allem Marktüberlegungen? Es ist klar, dass Victoria Abril dem Film den Zugang zum internationalen Markt erleichtert. Entscheidender aber ist, dass dadurch auch die Perspektive der Erzählung geöffnet wird. Im Roman kommt Lola, die von ihr gespielte Figur, nicht aus Spanien, sonden von der Nordküste Islands, aus Akureyri.

Was hat Sie bewogen, mit Victoria Abril zu arbeiten? Ihre Rollen in Pedro Almodovárs Filmen? Ich mag zwar Almodovárs Filme, aber er gehört nicht zu meinen Lieblingsregisseuren. Milos Forman, Emir Kusturica, Nikita Michalkow sind mir wichtiger. Ich bin seit langem ein Fan von Victoria Abril. Für die Rolle von Lola suchte ich eine vierzigjährige Frau mit Charisma und sexueller Energie, die einen dreissigjährigen Mann anzieht und zu verrückten Dingen fähig ist. Liest man das Drehbuch, fragt man sich, weshalb die Frau diese Dinge tut. Handelt es sich dabei aber um Victoria Abril, fragt das niemand mehr. Ihr nimmt man alles ab.

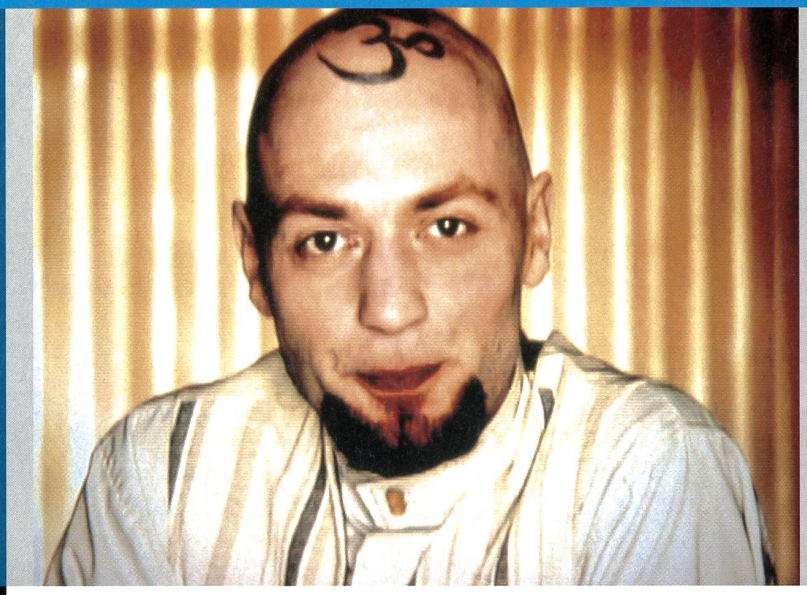
Zum Beispiel, dass sie Spanien für Island verlässt. Das ist doch ganz und gar ungewöhnlich. Sie ist nicht die einzige. Mein Vater ist ebenfalls Spanier. Er ist vor dreissig Jahren von Katalonien nach Island ausgewandert.

Was motivierte Victoria Abril, in Ihrem Film mitzumachen? In erster Linie das Drehbuch. Sie war vor allem deshalb begeistert, weil es sie überraschte. Die skandinavischen Filme haben ja das Image, humorlos und dunkel zu sein – genau dies ist «101 Reykjavik» nicht.

Auch Ihr Film ist aber nicht nur schrill und witzig. Immerhin ist Ihr Antiheld selbstmordgefährdet wie viele seiner jungen Landsleute. Die Selbstmordrate in Island zählt zu den höchsten Europas. Eigenartigerweise ist die Rate im Osten des Landes, einer landschaftlich ausserordentlich reizvollen Region, am höchsten. Die Idee, dass Hlynur sich auf dem Eisgipfel zum Sterben niederlegt und der Natur hingibt, war übrigens nicht im Buch. Ich habe sie ins Skript eingebaut. Ich kannte einen Mann, der in dieser Gegend vor zehn Jahren verschwand. Vor zwei Jahren hat man seine Leiche auf dem Gletscher gefunden.

In Island sind Sie vor allem als Schauspieler und Theaterregisseur bekannt. Weshalb haben Sie die Hauptrolle nicht selbst gespielt? Es ist eigentlich kein grosses Problem, im eigenen Film zu spielen. Man braucht einfach einen guten Assistenten. Trotzdem lief es mir bei der Vorstellung, die Sexszenen mit Victoria Abril nicht nur zu inszenieren, sondern auch noch zu spielen, doch ziemlich heiss den Rücken runter (lacht). Im Ernst: Hilmir Snaer Gudnason, den man in Island auch als Hamlet-Darsteller kennt, war für diese Rolle einfach die bessere Besetzung.

Hlynur ist wie der Hamlet in Michael Almereydas Film ein *slacker*. Inwiefern ist er ein typisches Produkt des isländischen Fürsorgestaates, der seine Schäfchen von der Wiege bis zur Bare umsorgt? Es gibt Leute, die sagten mir, es sei sehr schön einen Film zu sehen über einen jungen Mann mit ganz besonderer Mutterbindung, der für ein-



Einer von Thomas' Mattscheiben-Partnern

mal nicht aus Italien komme. Typisch ist mein Antiheld für die X-Generation, für all jene also, die heute um die dreissig sind. Diese Leute hatten nicht nur in Island Schwierigkeiten mit ihrer Existenz und wussten nicht, was sie werden sollten. Man nennt sie deshalb auch die *empty generation*. Mein Hauptanliegen war es, nicht einen leeren Film über eine leere Figur zu machen, was ja bei den X-Generation-Filmen nur zu oft der Fall ist.

In Ihrem Film kommt es zu bizarren verwandtschaftlichen Verwicklungen, zudem wird die Inzest-Problematik witzig und abgründig thematisiert. Das sind beides aktuelle isländische Themen, vor allem seit die Regierung die genealogischen und genetischen Daten der Bevölkerung an die Genfirma deCODE verkauft hat. Dieser Deal ist in Island ein heiss diskutiertes Thema. Es gab einen grossen Kampf, doch die Regierung hat sich entschieden, die Informationen zu verkaufen. Es kam mir vor, wie wenn wir als Ratten benutzt würden. Ich bin aber nicht grundsätzlich gegen wissenschaftliche Forschung. Notwendig ist allerdings ein starkes ethisches Bewusstsein aller Beteiligter.

«Gattaca» in Island – empfinden Sie die Insel als Gefängnis? Island war lange Zeit ein Gefängnis und ist deshalb ja für die Forschung so interessant. Heute ist das nicht mehr der Fall.

Und Sie wollen nicht wieder weg aus diesem Land, das Ihr Antiheld mit Sibirien vergleicht? Das sind seine, nicht meine Worte. Ich hätte zwar nichts dagegen, im Ausland Filme zu drehen, doch Island werde ich nie verlassen. Meine Frau und ich sind hier zuhause. Wir haben ein grosses Haus und einen kleinen Sohn. Ich liebe Island. Wenn man etwas liebt, dann muss man aber auch die dunklen Seiten sehen.

Thomas est amoureux

Regie: Pierre Paul Renders
Frankreich 2000

Gesellschaftssatire über eine rein audiovisuelle Gesellschaft. Mit origineller, formaler Konsequenz wird ein «Höhlenbewohner» porträtiert, der nur über die Liebe seine Isolation überwinden kann.

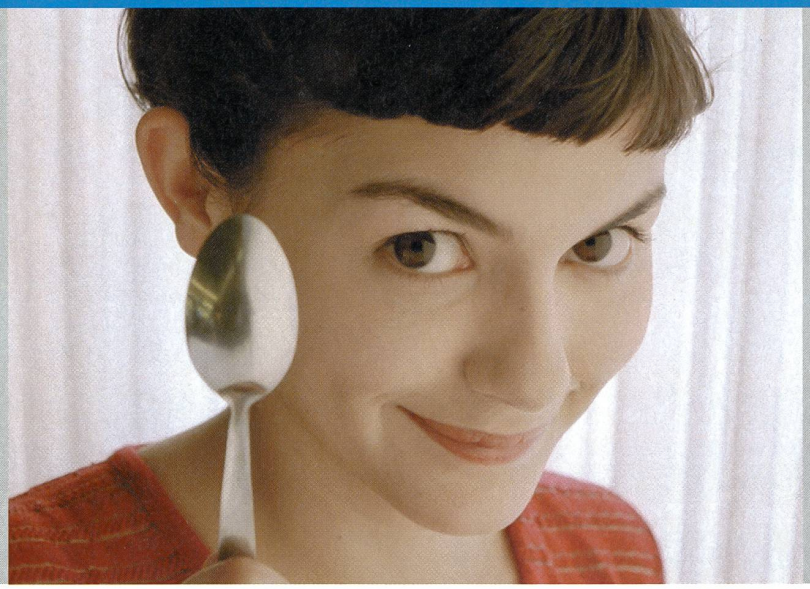
Wolfram Knorr

Der Ibis, weiss ein Sprichwort, fühlt sich in der Mitte am sichersten. Thomas hat sich seit Jahren – dem risikoscheuen Vogel nicht unähnlich – in einer Position eingerichtet, in der sich allzu grosse Verletzungen vermeiden lassen: in seinen vier Wänden. Die moderne Gesellschaft der «Visiophonie» erlaubt ihm diesen Rückzug. Denn «Big Brother» ist kein Spiel mehr, sondern allumfassende Realität. Mit seiner Mutter, seinen Geschäftspartnern, seinem Psychiater und den Frauen kommuniziert er nurmehr über audovisuelle Medien. Den Rückzug vollzog Thomas so radikal, weil er unter Agoraphobie (Platzangst) leidet. Wobei unklar bleibt, ob die Medien erst die Krankheit auslösten oder die Medien die Rettung war, die immerhin den Kontakt mit der Aussenwelt gewährleistet.

«Thomas est amoureux» heisst die originelle Gesellschaftssatire des Belgiers Pierre Paul Renders (Buch: Philippe Blasband), dessen Einzigartigkeit sich weniger auf die Story bezieht als vielmehr auf die verblüffend rigorose formale Konsequenz, mit der Renders seine Parabel des modernen Einsiedlers erzählt: Nie bekommt man Thomas zu Gesicht; seine verpixelte Weltwahrnehmung ist die des Zuschauers. Man hört ihn sprechen und sieht ausschliesslich seine Gesprächspartner bis zur Cybersexlady, einer Art Lara Croft. Das befremdet nur kurze Zeit, dann gelingt es Renders, trotz der meist «verwaschenen» Bilder, den Zuschauer in die irre Chat-Welt zu saugen. Das audiovisuell-solipsistische Schneckenhaus hat einen literarischen Vorläufer: «Chance», jener von Jerzy Kosinski erfundener Kaspar Hauser des TV–Zeitalters, der die Welt nur von der Flimmerkiste kennt und – einmal draussen – sie nach TV–Bildern in den Griff zu bekommen versucht (mit Peter Sellers verfilmt).

Die Zeiten haben sich geändert, Renders geht weiter. Schliesslich ist aus dem passiven TV-Glotzer ein aktiver Surfer geworden, der sich in die virtuelle Welt hineinkrallen kann. Romantische Sehnsüchte einer Zwischenmenschlichkeit scheint die neue, allumfassende Audiovisualität getilgt zu haben. Renders zeigt mit ironisch-tückischem Engagement, dass exakt ein solches romantisches Empfinden nicht tot zu kriegen ist und selbst unter der kalten Pixelwelt rumort wie eine Ölquelle unter Beton. Die kompromisslose Form macht diesen Prozess viel ergreifender. Thomas lernt bei seinem Vagabundieren durch die Netze Eva kennen, in die er sich verliebt. Was als Erotik–Chat beginnt, wird zu einer immer tieferen Neigung, bis es am Ende Thomas gelingt, seine Phobie zu überwinden und die Wohnung zu verlassen (man sieht ihn nur von hinten). Das ist so raffiniert und kurzweilig gemacht, dass trotz (oder gerade wegen) der kalten Bildschirm–Ästhetik, die Pointe erkennbar wird: Alles, was wir sehen, sind blosse Schatten, ganz im Sinne von Platons Behauptung. Sie haben nur einen vermittelnden Wert – und Thomas gelingt es, einzig über das Emotionale, die Liebe, sich aus der Kopien–Welt zu lösen.

Eine glänzende, hochintelligente Satire über unser Dasein in der (elektronischen) Höhle. ■



Audrey Tautou: Positive Lebensgestalterin

Amélie de Montmartre

Regie: Jean-Pierre Jeunet
Frankreich/Deutschland 2001

Erfolg mit Magie, Charme und Warmherzigkeit. Erzählt wird die wundersame Geschichte von Amélie, die vom Wunsch beseelt ist, andere glücklich zu machen.

Judith Waldner

Grund zum Klagen gibt es keinen. Obwohl der Marktanteil einheimischer Filme in Frankreich letztes Jahr leicht gesunken ist, konnten diese rund 28 Prozent aller Kinoeintritte für sich verbuchen. Derweil erreichten US-Produktionen einen Marktanteil von etwa 62 Prozent, was im europäischen Vergleich doch ziemlich bescheiden ist. Zum guten Abschneiden der französischen Filme trugen nicht nur Grossproduktionen wie beispielsweise Gérard Krawczyks «Taxi 2» bei. Vielmehr hatten auch «kleinere» Werke einen wichtigen Anteil am Erfolg, wie etwa Agnès Jaouis «Le goût des autres».

«Amélie de Montmarte» ist mit einem Budget von rund 18 Millionen Schweizerfranken zwar nicht gerade als «kleiner» Film zu bezeichnen. Er ist aber auch alles andere als eine Grossproduktion. Auf jeden Fall gehört er zu den Werken, die den Marktanteil französischer Filme in unserem westlichen Nachbarland dieses Jahr positiv beeinflussen werden. In den ersten fünf Wochen Laufzeit wurden 4,2 Millionen Billette verkauft. Ein Glanzresultat, der in die Westschweiz ausstrahlte, wo der Film im gleichen Zeitraum 160'000 Leute in die Kinos lockte. Selbst Stephen Sommers' US-Blockbuster «The Mummy Returns» gelang es nicht, «Amélie» von Platz Eins der Westschweizer Box-Office-Liste zu verdrängen. Erst als Michael Bays «Pearl Harbor» in die Säle kam, rutschte er auf Platz Zwei.

«Amélie» (Audrey Tautou) ist eine Frau knapp über zwanzig. Sie arbeitet in einem Bistro am Montmartre und ist von dem Wunsch beseelt, das Leben anderer sonniger zu gestalten. Zum Beispiel die Tabac-Verkäuferin des Bistros. Ihr Problem: Hypochondrie und ständiges Kränkeln. Amélies Rezept: einen Verehrer auftreiben, in der Hoffnung auf gegenseitige Verliebtheit. Die gehört bekanntlich zu den besten Mitteln gegen Widrigkeiten aller Art. Weiterhin gibt es eine Hauswirtin, deren Herz einst von einem Mann brutal gebrochen wurde. Ihre Verbitterung ist eine Herausforderung für Amélie. Wie sie es in diesem Fall schafft, sollte an dieser Stelle nicht verraten werden. Denn die herbeigeführte «Heilung» gehört zu den überraschendsten und bewegendsten Szenen. Sie machen darüberhinaus deutlich, dass es manchmal besser ist, der Wahrheit nicht direkt ins Gesicht blicken zu müssen. Und dass Güte – um diesen sanft altmodisch wirkenden Begriff zu verwenden – auch einmal auf kleinen Tricks und Finten zurückgreifen darf, um das gewünschte Resultat zu erzielen.

Aufgefallen ist Regisseur Jean-Pierre Jeunet mit seinem Kinoerstling «Delicatessen» (1991). Dieses wie das folgende – und weniger gelungene – Opus «La cité des enfants perdus» (1995) realisierte er zusammen mit Marc Caro. Danach unternahm Jeunet einen Ausflug in die amerikanischen Mainstream-Gefilde und drehte mit «Alien: Resurrection» (1997) seine erste Leinwandarbeit in Alleinregie. Es wäre überspitzt zu sagen, mit «Amélie» sei er zu seinen Wurzeln zurückgekehrt. Sein neuer Film ist weniger skurril als «Delicatessen» und auch weniger makaber. Dennoch ist «Amélie» näher am Kinoerstling als alles, was Jeunet in der Zwischenzeit auf die Leinwand gezaubert hat.

Dann und wann stellt sich die Befürchtung ein, der Regisseur habe bei «Amélie» einzelne, detailliert angelegte Erzählstränge einfach fallen gelassen; doch gegen Ende werden alle wieder kunstvoll aufgegriffen und zu einem verblüffenden Schluss geführt. Jeunets Film besticht unter anderem durch eine satte und wenig dezent kombinierte Farbenpracht, in die sich die Figuren mit ihren wundersamen Geschichten bestens einfügen. In ihrem Charakter und schrulligen Verhalten sind sie so skurril gezeichnet, dass sie gerade durch die Übertreibung als realitätsverbunden kenntlich werden.

Angesiedelt ist der Film, dessen zeitliche Situierung so unbestimmt wie unerheblich ist, in einer Welt der «kleinen» Leute. Die Stadt Paris erblüht in nostalgischer Ironie, was in Frankreich einige beckmesserische Kritiker dazu bewogen hat, «Amélie» vorzuwerfen, er huldige einem sentimentalen Retro-Stil. Schon wahr, doch das Spiel mit arkadischer Hinterhof- und Bistro-Idylle wird immer wieder bewusst mit ungewöhnlichen Kameraperspektiven gebrochen.

«Amélie de Montmartre» ist vor allem ein Film, der die Herzen bewegt und verzaubert. Magie, Charme und Warmherzigkeit durchziehen jede Episode dieser Geschichte über das kleine Glück im urbanen Winkel. Er ist leicht(fertig) und schön wie ein wolkenloser Sommerabend. ■

Magie, Charme und Warmherzigkeit durchziehen jede Episode dieser Geschichte

Aki Ross: Diva aus dem Pixelreich

Final Fantasy

Regie: Hironobu Sakaguchi
USA/Japan 2001

Der erste Digital-Spielfilm mit vollständig am Computer erzeugten «Schauspielern» ist ein bahnbrechendes Experiment.

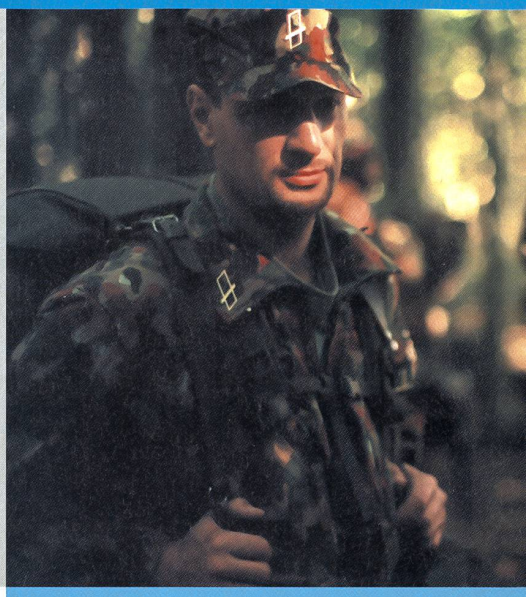
Wolfram Knorr

Der clevere Spekulatius Michael Crichton («Jurassic Park») hatte schon in den Achtzigerjahren die böse Ahnung einer kommenden kopernikanischen Wende fürs fahrende Leinwandvolk: Die guten Schauspieler könnten bald überflüssig werden. «Looker» hiess seinerzeit sein Film, in dem er allerdings das Aus der eitlen Selbstdarsteller noch auf die Models beschränkte. Eine Firma namens «Digital Matrix» erstellt supergenaue Abbilder der Modelle – um die real existierenden Vorbilder danach zu liquidieren. Mit Hilfe eines Lichtabtast-Verfahrens und eines Bewegungsprogrammes ist das elektronische Modell im Computer gespeichert und steht für Werbespots immer zur Verfügung. Das spart nicht nur Geld, sondern auch Querelen mit den unberechenbaren Launen echter Menschen.

«Looker» war ein B-Film und schwindelte sich noch mit allerlei Hokuspokus über die vertrackte Logik, doch die Idee galt einer Entwicklung, die sich bestätigt hat: Schauspieler könnten tatsächlich bald von der Leinwand gekippt werden. Noch schlimmer: Selbst Erich Fromms Albtraumvision einer Gesellschaft, «die Maschinen herstellt, die wie Menschen funktionieren, und Menschen, die wie Maschinen handeln», ist (fast) schon überholt. «Final Fantasy» heisst das Opus, das nach einem erfolgreichen Videogame hergestellt wurde und weder Real- noch Animationsfilm im herkömmlichen Sinn ist. Der Spieleerfinder Hironobu Sakaguchi bosselte mit 200 Grafikern und Animatoren, weit ab von Hollywood, in Honolulu, an einer Spielfilmversion, deren Clou rein gepixelte Helden sind. Keine realen Personen wurden digitalisiert (wie noch in «Looker»), kein Stück menschliche Haut eingescannt – alles wurde einzig und alleine von superschnellen Rechenmaschinen geschaffen.

Der Effekt ist atemberaubend, der Herstellungsprozess gespenstisch. So erhielt die Heldin Aki 60 000 Haare, die der Computer einzeln bearbeitete. Die Folge: Sie sind schwindelerregend echt, ähnlich wie die Haut (mit Sommersprossen und anderen kleinen Mängeln) und die Augen. Wo es freilich noch hapert, ist die Umsetzung von Emotionen im mimischen Ausdruck. Aber auch dieses Handicap wird angesichts der rasanten Entwicklung bald überwunden sein. Die delirierende Begeisterung über die Machbarkeit täuschend ähnlicher Kunstmenschen führt andererseits zu einer Vernachlässigung der Story. So bleibt «Final Fantasy» eine eher zähe Mixtur aus «Alien», «Escape from New York» und anderer Endzeit-Magie. Die Städte sind verwüstet, die Population ist dezimiert und fremde Lebensformen beherrschen den Planeten. Eine kleine Truppe von Aufrechten versucht die Macht der Aliens zu brechen. Es wird geballert, was die Pixelkunst eben hergibt.

Aber wer sich über die dünne Story mokiert, sollte aufpassen: Auch als zu Beginn des 20. Jahrhunderts der Zauberfax Georges Méliès seine ersten Filmchen drehte, ging es ihm nur ums Wundersame. Es brauchte einige Zeit, bis sich dazu die angemessenen Erzählungen fanden. Kein Wunder, dass die amerikanische Schauspielergewerkschaft beunruhigt ist über «Final Fantasy». ■



Neutre

Regie: Xavier Ruiz
Schweiz 2000

Die Schweizer Armee ist sinnlos und absurd. Das konstatiert diese Mischung aus Kriegs- und Abenteuerfilm mit Süffisanz. Doch der verblüffende Erstling bietet mehr als nur Armeekritik: spannendes Kino.

Thomas Allenbach

Nein, das ist kein Film der guten, der kritischen Absicht. Das ist vielmehr ein Film, der aus dem Willen zum Erzählen entstanden ist – in der Schweiz keine Selbstverständlichkeit. Noch aussergewöhnlicher wird der Kinoerstling des 30-jährigen Genfers Xavier Ruiz dadurch, dass es sich dabei um eine Mischung aus Kriegs- und Abenteuerfilm handelt, zwei Genres, bei denen man eher an amerikanische Produktionen als an Schweizer Autorenfilme denkt.

Die Story ist simpel. Eine siebenköpfige Gruppe von Schweizer Soldaten verirrt sich am letzten Tag ihres Wiederholungskurses während einer Übung im Neuenburger Jura und gerät auf französisches Terrain. Beim Versuch, heimlich in die Schweiz zurückzukehren, um die militärischen Sanktionen zu umgehen, kommt es unter der Führung des ebenso ehrgeizigen wie überforderten und hilflos-patriotischen Oberleutnants Molto (Roberto Bestazzoni) zu einem Unfall mit dramatischen Folgen. Was als gemütliches Abenteuer-Ferienlager begann, endet im Schrecken. Weder das Bleichgesicht Vincens (Nicolas Michel) noch der dunkelhäutige Zweifel (Miami Themo) oder der joviale Walliser Brunberger (Gaspard Boesch) werden diesen WK jemals vergessen.

Ein Kriegsfilm in der friedlichen Schweiz? Kein Widerspruch. «Neutre» be-

Patriotisch und überfordert: Molto (Roberto Bestazzoni)

ginnt mit einer Kampfszene. Die Gruppe von Schweizer Soldaten steht unter schwerem Feuer. Die Situation wird dramatisch, weil die Kommunikation an Sprachbarrieren scheitert. Und eskaliert in einer Niederlage: Die Gruppe wird vom Gegner überwältigt. Die Kamera ist ganz nah dabei, die Bilder wirken echt. Natürlich ist das Ganze kein Ernstfall, sondern blosse Übung. Doch gerade darin, in der Übung, besteht eben der Ernstfall. Der Feind kommt nicht von aussen, sondern von innen. Die Schweizer Armee ist nicht nur absurd und sinnlos, sie ist auch gefährlich: für die Schweizer Soldaten.

Das Drama um diese für die Schweizer Männerwelt durchaus repräsentative Gruppe überzeugt vor allem durch die sehr effektive Inszenierung. Aus den wenigen Mitteln holt Xavier Ruiz das Maximum heraus. Überzeugender als das Drehbuch, das nicht immer ganz glaubwürdig wirkt, ist der Soundtrack (Polar, Young Gods, Sens Unik). Deutliche Spuren hat die schwierige Produktion in der Bildqualität hinterlassen. Xavier Ruiz ist kein «Dogma»-Anhänger, das grobe Korn nicht ästhetisches Kalkül, sondern die Folge davon, dass er auf billigem Video drehen musste. Doch auch so noch blieb die Finanzierung des Films, der logischerweise auf keine Unerstützung durch das Militär zählen konnte, mehr als prekär. Am Filmfestival von Locarno zeigte Ruiz letztes Jahr in einer Art Guerilla-Vorführung in der Gasse neben dem Kino Rex Ausschnitte aus «Neutre». Dabei wurde auch die Zürcher Produktions- und Verleihfirma Ascot Elite auf den Film aufmerksam, engagierte sich finanziell bei der Postproduktion und nahm ihn in den Verleih. Das ist nicht ohne Ironie. Zum Militärischen hat das Haus seit Erwin C. Dietrichs Söldnerfilmen («Codename Wildgoose» 1984, «The Return of the Wildgeese» 1985) ja ein ganz spezielles Verhältnis. ■

Bodenständiger Humor: Renée Zellweger

Bridget Jones' Diary

Regie: Sharon Maguire
USA 2001

Die Verfilmung von Helen Fieldings gleichnamigem Bestseller überzeugt mit einer perfekt austarierten Mixtur aus irrationaler Glaubensfähigkeit und bodenständigem Humor.

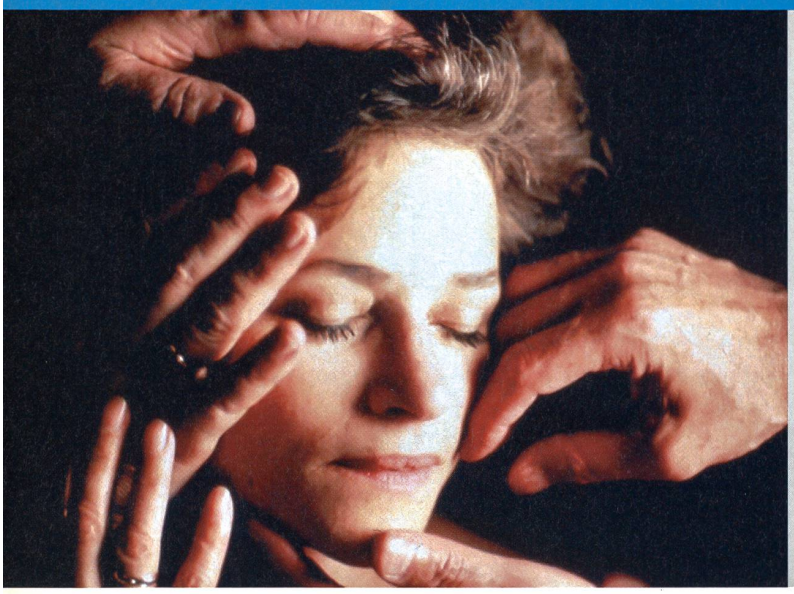
René Classen

Das vertraute «boy meets girl»-Schema hat Regisseurin Sharon Maguire ins Gegenteil verkehrt, indem sie ihre Erzählung konsequent der weiblichen Perspektive ihrer Titelheldin unterordnet. Etwaige Befürchtungen, Mann müsse zwei Kino-Stunden mit einer übellaunigen Emanze verbringen, die permanent von Gleichberechtigung faselt, erweisen sich allerdings als unbegründet. Bridget Jones (Renée Zellweger) ist eine in ihrem Single-Dasein selbstbewusste Frau, die mit beiden Beinen fest im Leben steht – auch wenn sie ihre Vorliebe für Wodka gelegentlich ins Wanken bringt.

Den Kern der Geschichte bildet eine klassische Dreiecks-Konstellation, denn im Leben von Bridget gibt es exakt zwei Männer. Der eine ist der Rechtsanwalt Mark Darcy (Colin Firth), für den sie Abneigung auf den ersten Blick empfindet, der aber nach und nach seine wahren Qualitäten offenbart. Der andere heisst Daniel Cleaver (Hugh Grant) und verkörpert all die Eigenschaften, die bei beziehungshungrigen Singles sämtliche Warnlampen in Gang setzen sollten: Er ist smart und sexy und extrem verantwortungsscheu. Pikanterweise ist er ausserdem Bridgets Boss. Naturgemäss dauert es nicht lange, bis er erst ihren rationalen Widerstand und dann ihr Herz bricht. Damit ist er aber längst nicht aus dem Rennen.

In amerikanischen Produktionen begegnet man immer wieder Frauen mit blendend gutem Aussehen, sicherem Auftreten und natürlichem Charme, die sich bitterlich darüber beklagen, dass sie nicht imstande sind, den Mann fürs Leben zu finden. Bridget hat mit ihnen wenig gemeinsam. Denn ungeachtet ihrer Liebenswürdigkeit kann man ganz gut nachvollziehen, warum ihre Partnersuche bislang erfolglos verlaufen ist. Ihre Schwäche für Alkohol sorgt regelmässig für peinliche Aussetzer, in entscheidenden Momenten leidet sie an verbaler Inkompetenz und als sie in ein Bunny-Kostüm schlüpft, sieht man deutlich, dass es für eine schlankere Frau gedacht war.

Bridget Jones lebt nicht in der Welt der «Pretty Women».Von dieser Welt kann sie tatsächlich nur träumen. Sie tut es in einer Sequenz, in der sie sich ganz in Weiss an der Seite des ersehnten Bräutigams sieht – bis diese Seifenblase an der Realität ihres Single-Daseins zerplatzt. Diese Hollywood-Vision einer Hochzeitsfeier soll Bridget jedoch nicht als naive Traditionalistin denunzieren, sondern charakterisiert sie als modernen Menschen, der sich nach filmreifem Glück sehnt, nach Lebens-Bildern, die keinen Zweifel an der eigenen Identität lassen. Diese Melange aus Romantik und Realismus, aus alltäglichem Chaos und dramatischer Sinnstiftung macht Bridget Jones zur geistigen Verwandten von Ally McBeal. Als Reflektionen über die Suche nach Liebe – bzw. einem geeigneten Ehemann – in einer komplexen Welt ziehen der Film wie die Serie ihren speziellen Charme aus einer perfekt austarierten Mixtur aus irrationaler Glaubensfähigkeit und bodenständigem Humor. Und entlassen den Zuschauer mit der Hoffnung, dass das Leben in all seiner Tragik urkomisch sein könnte. ■



Phantomehe: Charlotte Rampling und Bruno Cremer

Sous le sable

Regie: François Ozon
Frankreich 2000

Es sind die Leerstellen, welche diese intime Studie prägen. Und die phänomenale Präsenz von Charlotte Rampling. Sie spielt eine Frau, die nach dem Verschwinden ihres Ehemannes die drohende Lebensleere mit einem Phantom füllt.

Thomas Allenbach

Ein Paar bricht in die Sommerferien an den Atlantik auf. Wortlos wird gepackt. Zuerst sitzt sie am Steuer, dann er. Bei einer Raststätte macht sie sich frisch und blickt ein erstes Mal in den Spiegel, er trinkt einen Kaffee und raucht eine Zigarette. Jede Geste ist vertraut. Angekommen, trägt er die Taschen ins Haus, sie öffnet Türen und Fenster. Er geht Holz sammeln, sie kocht Spaghetti. Im Bett liest er ein paar Zeilen. Als sie sich neben ihn legt, löscht er das Licht. Alles ist ritualisierte Wiederholung. Die Harmonie basiert aber auf mehr als nur Routine: Liebe als Selbstverständlichkeit. Doch nach 25 Ehejahren ist die Leidenschaft erkaltet.

Alles wie immer? Da sind auch beunruhigende Zeichen. Sie gehen von ihm aus, einem Klotz von einem Mann. Schwer hängt das Gewicht gelebten Lebens an ihm. Beim Holzsammeln vergisst er sich im Blick auf das Gewimmel von Ameisen unter einem toten Holzstrunk. Nurmehr ein Phantom, ist er noch da und doch schon anderswo. Am zweiten Ferientag geht er schwimmen und kommt nicht wieder. In der Nacht kehrt sie an den Strand zurück. Das Meer ist gleichgültig schwarz, das Geräusch der Brandung akzentuiert nur die Stille. Auf ihre Fragen findet sie hier keine Antwort.

In undramatischen, die Fatalität des Geschehens betonenden Szenen schildert François Ozon den Einbruch des Unfassbaren in die gutbürgerliche Ehe von Jean (Bruno Cremer) und Marie (Charlotte Rampling), einer Professorin für englische Literatur. Subtil, mit sicherem Gespür für Suspense, spielt er dabei mit Perspektiven und Informationen. So folgt die Kamera Jean beim Holzsammeln und zeigt uns, was sie nicht sieht: wie sterbensmüde er ist. Doch als er sich aufmacht, ins Meer zu gehen, bleibt die Kamera auf Marie. Wie für sie verschwindet Jean auch für uns aus dem Bild, ohne dass wir gesehen hätten, wohin und was geschah. Von da an konzentriert sich der Film ganz auf Marie und folgt im zweiten, im Winter spielenden Teil (den Ozon erst schrieb, nachdem er den ersten Teil gedreht hatte) hautnah dieser Frau, die im Pariser Appartement eine Art Phantomehe führt. Was immer sie tut, Jean ist bei ihr. Jean, den sie vielleicht um so mehr liebt, je ferner er ist.

«Sous le sable», in Frankreich sowohl bei Kritik wie Publikum erfolgreich, ist das ebenso spannende wie präzise Protokoll einer Trauer und des Wahns, der diese stets begleitet. Um so existenzieller ist das Leiden für die Virginia-Woolf-Spezialistin Marie, als sie für Jeans Tod vorerst keinen Beweis hat und das Motiv für sein Verschwinden offen bleibt. Dass er als Phantom weiterlebt, hat seinen Grund nicht nur in ihrer Phantasie: Zu sehr waren die beiden ein Paarwesen, als dass ihr Körper sich nicht konstant an ihn erinnern würde. Erst als das Meer eine Leiche frei gibt, bei der es sich wohl nur um Jean handeln kann, scheint Marie fähig, den Verlust zu akzeptieren. Oder doch nicht? Das Ende bleibt mehrdeutig und offen wie so vieles in diesem Film.

Der 33-jährige François Ozon, der 1999 mit seiner Fassbinder-Verfilmung «Gouttes d'eau sur pierres brûlantes» für Aufsehen sorgte, hält sich hier mit formalen Extravaganzen zurück. Perfekt unterlegt er seinen realistischen Bildern thrillerhafte Elemente, souverän spielt er mit der Leerstelle, die Jeans Verschwinden in Maries Leben hinterlassen hat. Derart überzeugend wäre ihm dies aber nicht gelungen, hätte er mit Charlotte Rampling nicht die perfekte Besetzung gefunden. Die Schauspielerin, berühmt seit Liliana Cavanis («Il portiere di notte» (1973), spielt hier für einmal keine exzentrische, sondern durchaus gewöhnliche Figur. Sie tut dies allerdings mit sensationeller Selbstverständlichkeit und phänomenaler Präsenz.

Ganz nahe kommt Ozon seiner Protagonistin, weil er in kühler Distanz bleibt und jedes Pathos vermeidet. Maries Verhalten mag wahnhafte Züge tragen, doch dies interessiert ihn nicht im Sinne einer Krankengeschichte. Faszinierend ist der Film – der ganz unspektakulär auch vom Älterwerden erzählt – auch deshalb, weil Ozon sozusagen post festum die Routine und Mechanik der bürgerlichen Ehe analysiert. So scheint Maries Phantomehe nicht weniger real als die Ehe zuvor. Ihre Affäre mit einem leichtgewichtigen Verleger (Jacques Nolot), ihre erotischen Phantasien, ihre Versuche, sich neu zu orientieren – das alles könnte auch geschehen, wenn ihr Mann nicht verschwunden wäre. Die Ehe, so wie «Sous le sable» sie zeigt, beruht vor allem auf Gewohnheit und sozialem Konformismus. Genau darin, in dieser Absicherung, liegt wohl auch eine ihrer zentralen Funktionen. ■