

Kritik

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Film : die Schweizer Kinozeitschrift**

Band (Jahr): **52 (2000)**

Heft 2

PDF erstellt am: **22.09.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.



Johnny Depp
Christina Ricci

Sleepy Hollow

Regie: Tim Burton
USA 1999

Es darf gegruselt werden: Tim Burton hat mit «Sleepy Hollow» ein grausiges, auf einer klassischen Spukgeschichte basierendes Horrormärchen im Stil der «Hammer»-Filme geschaffen.

Michel Bodmer

«The Legend of Sleepy Hollow», ein parodistisches Gruselmärchen des amerikanischen Autors Washington Irving aus dem Jahre 1890, ist eigentlich arm an Handlung. Ichabod Crane, der unansehnliche, ärmliche und schmarotzende Lehrer im halb verwunschenen Dorf Sleepy Hollow, schwankt zwischen Schulwissen und Aberglauben; vor allem der legendäre Geist eines enthaupteten hessischen Söldners, der nachts nach seinem Kopf suchen soll, ängstigt ihn. Crane hofft auf sozialen Aufstieg, indem er die Bürgerstochter Katrina van Tassel freit. Doch im Rauhbein Brom hat er einen potenten Rivalen. Nachdem Katrina seinen Antrag abgewiesen hat, wird der enttäuschte Crane von einem kopflosen Reiter verfolgt und offenbar mit dessen Kopf aus dem Sattel geschossen. Tags darauf wird nur ein Kürbis gefunden; Crane ist verschwunden, und Brom heiratet grinsend Katrina.

Dieser in den USA (wohl mangels authentischer Sagen) zeitlos beliebte Märchenstoff wurde schon mehrfach auf die Leinwand gebracht. Andrew Kevin Walker,

Drehbuchautor von «Seven» (1995), hat mit Hilfe einiger Figuren und des Motivs vom kopflosen Reiter ein handfestes Gruselstück geschrieben, das zwar auch den Zwiespalt von Ratio und Übernatürlichem thematisiert, sich in Bezug auf den Plot jedoch am neuzeitlichen Genre des Serienmörder-Krimis orientiert.

Crane ist hier ein New Yorker Polizeibeamter, der sich für humaneren Strafvollzug und rationale Ermittlungen einsetzt, ein Vorläufer indizienverrückter Detektive wie Sherlock Holmes und Hercule Poirot. In Sleepy Hollow soll er eine Reihe von Morden aufklären, bei denen die Köpfe der Opfer verschwanden. Baltus Van Tassel und die anderen Bürger halten den kopflosen Reiter für den Täter, aber Crane tippt auf einen menschlichen Bösewicht und materielle Motive.

Nach und nach zeigt sich, dass Cranes Verdrängung alles Übernatürlichen auf einem ödipalen Kindheitstrauma beruht: Sein Vater, ein fanatischer Pfarrer, ermordete Ichabods heiss geliebte, harmlos hexenhafte Mutter. Als Crane erkennen muss, dass der Geist des kopflosen Reiters existiert, stürzt er in eine Krise. Trotz allem aber trägt sein Instinkt nicht: Der Reiter entspringt einem blutigen Baum, doch die wahre Wurzel des Übels liegt in diesseitiger Bosheit und letztlich – wie in Christiemässigen Rückblenden erklärt wird – in sozialen Gegensätzen. Da Crane sich obendrein emotionale Intelligenz aneignet, lassen sich am Ende sogar noch *family values* (wieder)herstellen, anders als in der Vorlage zu Gunsten des Outsiders.

Tim Burton, der sich mit «Beetlejuice» (1989), «Edward Scissorhands» (1990) und seinen «Batman»-Filmen (1992 – 95) als Spezialist für postmodern verdrehte Märchen und Gruselstücke erwiesen hat,

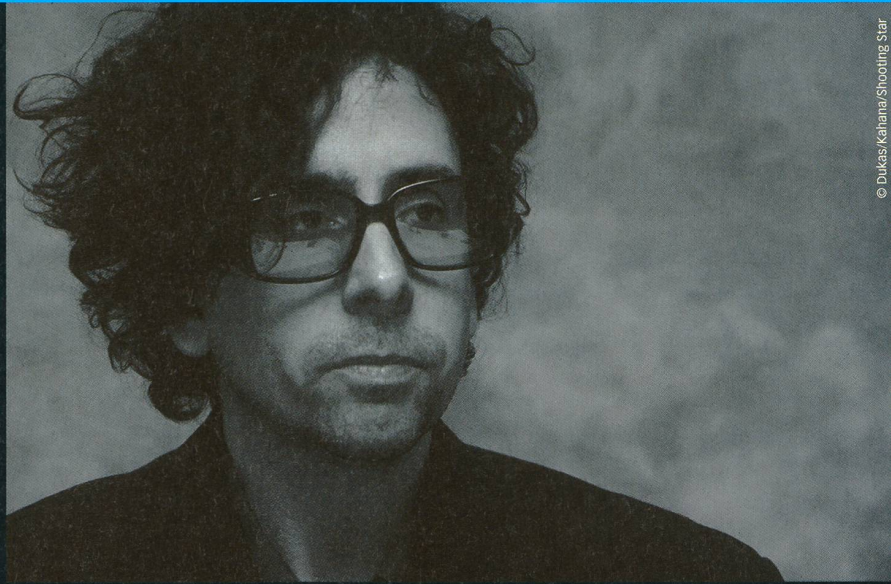
taucht Walkers Geschichte in ein nebliges Ambiente, das an alte Sherlock-Holmes-Filme erinnert. Er hat in England gedreht, seine liebevoll detaillierte Kunstwelt aber vor allem im Studio bauen lassen. Nicht umsonst lässt er «Hammer»-Stars wie Christopher Lee und Michael Gough auftreten: Wie deren Filme wirkt auch «Sleepy Hollow» stilisiert und die Schauspieler tragen dick auf.

Neben dem hier wiederum ideal besetzten Burton-Stammdarsteller Johnny Depp und dem «Addams Family»-gewohnten *gothic girlie* Christina Ricci vergnügen sich britische Charakter-Stars wie Michael Gambon und Miranda Richardson; der ohnehin gespenstische Christopher Walken fletscht als monströser Reiter angespitzte Zähne à la Lon Chaney. Dass *special effects*-Spezialist Kevin Yagher auch mitproduziert und -geschrieben hat, ist den gar genüsslich zelebrierten Enthauptungen anzumerken. Immerhin unterschneidet Burton die *splatter*-Elemente mit jenem schwarzen Humor, der schon seinen Erstling «Pee-Wee's Big Adventure» (1985) kennzeichnete. Nichts für Zimperliesen, aber einer der genussvollsten Gruselfilme der letzten Jahre. ■



«Für die Zensurbehörde bin ich ein Subversiver»

Er gilt als Aussenseiter und schafft es doch immer wieder. Kult-Regisseur **Tim Burton** über seine Vorliebe für Märchen, seine Probleme mit Hollywood und warum Johnny Depp genau der Richtige ist.



© Dukas/Kahana/Shooting Star

Olivier Salvano **Tim Burton, sehen Sie sich als einen «modernen westlichen Märchenerzähler»?** Ich habe Märchen immer sehr geschätzt, besonders der französische Begriff «conte de fées» hat es mir angetan. Allerdings habe ich sehr wenige Märchen gelesen und mir stattdessen – als Ersatz gewissermaßen – Filme mit Monstern angesehen, Horrorfilme. Vielleicht ist diese seltsame Vorliebe auf meine Kindheit in Südkalifornien zurückzuführen, wo man gewisse Aspekte des Lebens überhaupt nicht kennen lernte, wie etwa die Jahreszeiten oder den plötzlichen Wetterwechsel.

Ihr neuer Film ist eine freie Adaptation der Erzählung «The Legend of Sleepy

Hollow». Hatten Sie Skrupel, diesen Klassiker von Washington Irving (1783 – 1859) so stark zu verändern? Beim Lesen eines Drehbuchs denkt man natürlich als Erstes daran, doch es hat mich nicht gestört. Ausserdem habe ich diesem Aspekt nicht so viel Bedeutung beigegeben, weil es sich um eine Erzählung handelt und ich andere Versionen davon kenne. Dennoch haben wir versucht, Geist und Stimmung der Erzählung beizubehalten, denn in der Beschreibung der Orte, der Figuren, des kopflosen Reiters liegt meines Erachtens der ursprüngliche Reiz. Natürlich haben wir viel verändert, doch wurde ich durch Irvings Werk zu diesen Veränderungen inspiriert. Hätte es sich um einen Roman gehandelt, wären uns die Hände stärker gebunden gewesen.

Die Hauptperson in «Sleepy Hollow», Ichabod Crane, funktioniert mit seinem Kopf und rationalen Verstand – ganz im Gegensatz zum Reiter. Es ist dieses erste Bild, das mir an der Geschichte sofort aufgefallen ist und mein Interesse geweckt hat. Ein Mann lebt «mit seinem Kopf», während der andere keinen hat: ein spannender Gegensatz zwischen Logik und Unerklärbarem, das sich jeglicher Vernunft entzieht ...

Einmal mehr scheinen Sie Ihre Figuren menschlich reifer gemacht zu haben ... Befasst man sich mit einem fantastischen Thema, ist der Einbezug echter Gefühle in der Tat von grosser Bedeutung. Ich mag es, wenn innere Konflikte entstehen. Ich mag die Person Ichabods

und seinen persönlichen Konflikt. Ich mag es, dass er so tut, als wüsste er, wovon er spricht, obwohl er im Grunde genommen seine Zweifel hat; oder dass er sich bemüht, mutig zu sein, obwohl er es eigentlich nicht ist ... Diese Konflikte sind sehr menschlich, sie widerspiegeln die Gefühle, die jeder Einzelne von uns im Alltag empfindet. Wie gesagt: In einem fantastischen Werk muss man sich mit den Figuren identifizieren können.

Könnte man Sie also in gewissen Punkten in den Träumen und Albträumen des jungen Helden wieder erkennen? Nun, ich versuche zu jeder Figur eine Verbindung aufzubauen, ohne gleich autobiografisch zu werden. Wenn ich mich in Bezug auf gewisse Facetten der Hauptfiguren persönlich einbringen kann, spüre und verstehe ich sie besser. Dies gilt für alle meine Filme. Ich versuche sogar, mich mit einer Figur wie Batman zu identifizieren! Bei Edward Scissorhands war es einfacher, da es sich um meine Kreation handelte.

Sie zeichnen ein ziemlich düsteres Bild vom Amerika des 18. Jahrhunderts: etwa so düster wie die Stadt Gotham City in «Batman» ... Wahrscheinlich ist das die Reaktion auf das Südkalifornien meiner Kindheit. Hätte ich an einem düsteren Ort gelebt, würde ich nun wohl sonnige Strände filmen!

Wie haben Sie reagiert, als das Mindestalter für Ihren Film von der amerikanischen Zensurbehörde auf 17 Jahre festgelegt wurde? Ich hatte schon immer enorme ▶

«Hätte ich nicht in Kalifornien, sondern an einem düsteren Ort gelebt, würde ich nun wohl sonnige Strände filmen!»



© Dukas/Wayne Stambler/Sygnia



© Dukas/Kahane/Shooting Star

«Heute hat man es in Hollywood mit gesichtslosen, anonymen Gesellschaften zu tun»

► Probleme mit der Zensur. In diesem Fall war der Entscheid besonders hart, weil ein Teil meiner Inspiration auf Erzählungen und Filmen beruht, die ich in meiner Kindheit sah und die mir psychologisch weiterhalfen. Die Tatsache, dass ein Grossteil des potenziellen Publikums auf meinen Film verzichten muss, versetzt mich in Wut. Es stimmt, dass die Gewalt in den USA ein grosses Problem ist, aber erschreckend ist auch, dass offensichtlich nicht viel dagegen unternommen wird. Es gibt keine ernsthaften Diskussionen darüber, wie diese wichtige Frage angegangen werden könnte. Als einziges Mittel bleibt die Zensur, was schlimm ist, weil auch sie das Problem nicht wirklich löst.

Haben Sie das Gefühl, Ihr Film ist in dieser Beziehung ein Einzelfall? Ich weiss es nicht. Der Entscheid schien derart übertrieben ... Doch die Studioverantwortlichen wussten, dass es daran nichts zu rütteln gab. Es ist so absurd und puritanisch – absolut sinnlos! Ich denke, dass viele andere Regisseure ähnliche Probleme haben, jedoch vermute ich, dass die Zensurbehörde mich mit einer anderen Elle misst. Sie hat mir stets zusätzliche Hindernisse in den Weg gelegt, da sie mich als Subversiven schubladisiert haben. Allein der Gedanke, ich könnte Ideen vermitteln, die sie möglicherweise nicht verstehen, versetzt sie in Angst und Schrecken ...

Wann ist Francis Ford Coppola zum Projekt «Sleepy Hollow» gestossen und wie weit reichte sein Einfluss? Ich erfuhr, dass er seit langem die Rechte an der Kurzgeschichte von Washington Irving besass. Er ist ein vielseitig interessierter Filmmacher, der daher viele Rechte erworben hat, wie etwa für «Frankenstein» oder «Dracula». Aber sein Einfluss war gering. Er war in diesem Projekt mehr eine Art «Pate».

Das Kostüm des kopflosen Reiters erinnert an jenes von Edward Scissorhands und die Szene, in der Ichabods Mutter mit Anmut in die Luft schwebt, an Winona Ryder, die staunend zuschaut, wie Edward Eisskulpturen formt und sie in Schnee verwandelt ... Erfolgen diese Bezugnahmen auf Ihre früheren Werke absichtlich? Ich denke jeweils nicht daran, zumindest nicht bewusst. Das beste Beispiel dafür ist meine Art zu zeichnen: Trotz aller Bemühungen finden sich in meinen Zeichnungen immer Spuren desselben Stils. Und ich kann tun, was ich will: Meine Filme weisen immer irgendwelche Ähnlichkeiten auf und gewisse Bilder und Themen tauchen ständig wieder auf ...

Johnny Depp, der den unschuldigen und introvertierten Edward Scissorhands und den geschwätzigen und extrovertierten Ed Wood verkörperte, stellt hier nun einen jungen Polizisten dar. Was schätzen Sie an seiner Persönlichkeit? Er legt keinen grossen Wert auf Äusseres. Seine Erscheinung ist ihm egal, und er lässt mir grosse Freiheit, um sie neu zu gestalten. Gewisse Schauspieler und Schauspielerinnen beschäftigen sich stark mit ihrem Bild. Er nicht. Und für eine gute Mischung aus Tonfall und Humor inmitten von Tragik ist er hervorragend. Mit seiner Offenheit und seiner Neugier auf neue Erfahrungen meistert er Herausforderungen dieser Art. Ich arbeite gern mit ihm, der Austausch funktioniert bestens, und wir verstehen uns sehr gut.

Ihre Frau Lisa Marie stellt die Mutter des Detektivs dar. In «Mars Attacks!» (1996) und «Ed Wood» (1994) boten Sie ihr attraktive Nebenrollen an. Liegt es Ihnen am Herzen, dass sie bei Ihren Filmen mitwirkt, und wie wählen Sie die Rollen aus? Die Dreharbeiten mit ihr sind amüsant und

angenehm. Wir sind ja sehr oft getrennt, und so haben wir die Gelegenheit, uns ein wenig öfter zu sehen. Wir besprechen viele Dinge gemeinsam, und ich freue mich, wenn sie dabei ist. Aber es käme mir nie in den Sinn, ihr etwas vorzuschlagen, das nicht genau auf sie zugeschnitten ist.

Ihr Film «Mars Attacks!» zog den übertriebenen Patriotismus von «Independence Day» (1995) ins Lächerliche. Wie erklären Sie sich, dass der Film von Roland Emmerich ein Riesenerfolg war, während Ihr Film eher durchfiel? Es ist die Wirkung von Yin und Yang. Die Leute haben sich offenbar bei den lauten Krachern von «ID4» besser gefühlt als beim humorvolleren Umgang mit dem Thema. Doch diese «hausgemachte Ausrüstung» ist auch ein bisschen erschreckend!

Haben Sie das Projekt «Superman Reborn» endgültig begraben? Ich habe mehr als ein Jahr daran gearbeitet und dabei bleibt es. Die Studios haben sich zu sehr grossen Unternehmen entwickelt und die Entscheidungen hängen nicht mehr von einer einzelnen Person ab. Früher konnte man mit dem Studiochef sprechen; heute hat man es mit gesichtslosen anonymen Gesellschaften zu tun. Es ist schwierig zu verstehen, was da noch vorgeht.

Ihre Figuren sind immer sehr romantisch, empfindsam, unschuldig oder einsam. Worin besteht die Botschaft? Ich mag diese Personen, denn auf gewisse Weise bin ich aus demselben Holz geschnitzt oder habe zumindest schon ähnlich empfunden. Durch meine Charaktere versuche ich etwas für mich zu tun. Obwohl das Gewicht der Einsamkeit heute nicht mehr so stark auf mir lastet, kenne ich diese Gefühle – auch nachdem ich das Glück gefunden habe. ■



David Morse
Michael Clarke Duncan
Tom Hanks

The Green Mile

Regie: Frank Darabont
USA 1999

Ein hintergründig poetischer Titel für die fantastische Geschichte aus der Feder von Horror-Meister Stephen King. Dank Darabonts beachtlichem Handwerk hält diese King-Verfilmung, was die Vorlage verspricht.

Matthias Rüttimann

Ewiges Dämmerlicht dräut über der grünen Meile im Todestrakt von Luisianas Strafanstalt. Grün ist hier nicht die Hoffnung, sondern der abwaschbare Linoleum. Und die Meile ist ein paar Schritte kurz, der letzte Gang zwischen Todeszelle und elektrischem Stuhl.

Stephen Kings Bestseller, der 1996 als sechsteiliger Fortsetzungsroman erschien, besitzt alles, was eine packende, ergreifende Story beinhalten sollte. Allein schon der Ort der Handlung, die Hinrichtungsstätte, löst jene Schauer aus, nach denen es den King-Lesergelüftet, wenn er sich in seinem Schaukelstuhl vor Augen führt, wie schnell die bürgerliche Existenz kippen und zur Hölle schlittern kann.

Kings Helden haben keine anderen Eigenschaften als der Mann im Schaukelstuhl. Der Held von «The Green Mile» ist Paul Edgecomb (Tom Hanks), ein korrekter und pflichtbewusster Vorsteher der Wachabteilung im Todestrakt. Standhaft versucht er die heikle Aufgabe zu lösen, die seinem Team nicht bloss die Aufsicht über die zum Tode Verurteilten, sondern auch

deren Exekution überantwortet. Dieser senkrechte Mann gerät ins Wanken, als er an einer Blutinfektion erkrankt und als John Coffey (Michael Clarke Duncan) in den Todestrakt einzieht. Coffey vereint alle Stigmata des Bürgerschrecks: Er ist schwarz, ein Hüne von zwei Metern und wegen des Mordes an zwei Mädchen verurteilt. Zudem – und dies sei als Letztes zum Inhalt verraten – besitzt Coffey seltsame Kräfte, wie Paul schon bald am eigenen Leibe erfährt.

Weit über 40 King-Geschichten sind seit Brian de Palmas «Carrie»-Verfilmung (1976) mehr oder weniger geniessbar verfilmt worden. Man darf es als Glück preisen, dass Frank Darabont nach dem beeindruckenden Spielfilm-Debüt «The Shawshank Redemption» (1994) zum zweiten Mal einen Stoff von King bearbeitet hat.

Darabonts Verfilmung zeichnet sich nicht durch formale und bildgestalterische Originalität aus. Im Gegenteil. Hier wird mit solidestem Filmhandwerk – oder soll man sagen: nach Industrienorm – eine gute Geschichte über drei Stunden spannend und sentimental erzählt. Genauso wie sich King nie dazu verstiegen hat, an sein Schreiben künstlerische Ansprüche zu stellen, so liefert Frank Darabont genau das, was das Massenmedium der Masse schuldet: den Mythos vom ewigen Kampf zwischen Gut und Böse. Es ist daher müssig dem Film vorzuwerfen, er gehe mit dem Thema Todesstrafe leichtsinnig um, er stilisiere den Gefängnisalltag oder er verdamme die Bösen und überhöhe die Guten (was er wirklich alles tut!). «The Green Mile» hat bestenfalls den Wahrheitsanspruch eines Märchens und den Realitätsbezug antiker Mythen.

Durch eine Rahmenhandlung, in welcher der greise Paul Edgecomb einer Freundin im Altenheim die Geschichte er-

zählt, die in den Dreissigerjahren zur Zeit der Depression im amerikanischen Süden spielt, wird in diesem Fall nicht die Faktizität der unglaublichen Ereignisse, sondern der Fakt des Erzählens als Katharsis unterstrichen. Die tröstende Lebensweisheit lautet: «Jeder hat seine grüne Meile. Die eine ist kürzer, die andere länger.»

«The Green Mile» überzeugt durch seine durchgängige Polarität, die bis in das geniale Produktionsdesign von Terence Marsh nachzuvollziehen ist. Marsh verleiht dem Todestrakt jene Mischung von Folterkammer und Sakralbau, die das Archaische hervorhebt. Kameramann David Tattersall unterstreicht lichtmässig klar die Trennung zwischen draussen und drinnen, zwischen Paradies und Orkus. Ein Meisterstück ist der dramaturgische Verlauf, der – von Thomas Newmans unterschiedlich arbeitendem Soundtrack wohl dosiert unterstützt – den Plot in Episoden entwickelt und dabei den grossen Bogen nicht verliert. Neben Tom Hanks, der in altbewährter Manier den vertrauenswürdigen Vorzeigebürger mimt, brillieren Doug Hutchinson und Sam Rockwell in der Rolle der unbekehrbaren Bösewichte. Ein kleines Glanzlicht setzt Harry Dean Stanton als schrulliger Gefängnistrottel.

«Gute Storys sind die Schlagbolzen der Fantasie», hat der Meister einmal geschrieben, «und der Zweck der Fantasie ist es, uns Trost und Zuflucht vor Situationen und Lebensabschnitten zu bieten, die sich andernfalls als unerträglich erweisen würden.» Unerträglich ist etwa die Vorstellung – abgesehen von dem fragwürdigen Faktum der Todesstrafe an sich –, ein Unschuldiger gerate auf die grüne Meile. Einer werde zu Unrecht ans Kreuz geschlagen. Diese Story ist so gut wie sie alt und vertraut ist. ■



After Life

Wandafuru raifu

Regie: Hirokazu Kore-Eda
Japan 1998

Welche Ihrer Erinnerungen möchten Sie verfilmen und in die Ewigkeit mitnehmen – als einzige? Kore-Edas Film zeigt eindrücklich, wie nahe das Kino dem Leben kommen kann.

Michael Sennhauser

Was bleibt von einem Leben? Die Erinnerungen. Aber wessen Erinnerungen und welche? Hirokazu Kore-Eda hat mit seinem wundervollen «Maboroshi no hikari» (1995) das Leben seiner Figuren mit einem verträumt sehnsüchtigen Tod versöhnt, der einfach da war, wie jenes geheimnisvolle Licht, das nachts die einsamen Fischer aufs Meer hinauslockt. Mit «After Life» geht er einen Schritt weiter.

Jeden Montagmorgen kommen die jüngst Verstorbenen zu Fuss in einer Zwischenstation an. Ein Empfangsteam bemüht sich zusammen mit den Neuankömmlingen in nur einer Woche deren wichtigste Erinnerung zu finden und filmisch umzusetzen. Diese eine Erinnerung – und nur diese – wird die Verstorbenen dann in die Ewigkeit begleiten.

Die Idee ist so einfach wie brillant, denn die Suche nach dieser einen erinnerungswürdigen Erinnerung bedingt einen kompletten und radikalen Lebensrückblick, der denn auch den meisten Neuankömmlingen gar nicht leicht fällt.

Nach und nach stellt sich zudem heraus, dass das Personal der Empfangsstation aus genau dem Grund noch hier ist: Sie

konnten sich bisher nicht entscheiden, welcher Moment ihres früheren Lebens denn der richtige gewesen sei.

Als Grundlage für den Film dienen Kore-Eda Dutzende von echten Interviews mit alten Japanerinnen und Japanern. «After Life» ist zwar als Spielfilm ebenso sorgfältig und liebevoll inszeniert wie die vom Empfangsteam nachgestellten Erinnerungen ihrer Klienten – aber Kore-Eda benutzt bewusst einen nüchtern-dokumentarischen Stil, der jede metaphysische Vernebelung vermeidet. Gefilmt wurde in einem alten Schulhaus, das genau die richtige Mischung von Anonymität und jahrzehntelanger Benutzung durch ganze Generationen von Schülern vermittelt. Die Verstorbenen sitzen einzeln ihren Betreuern gegenüber und hin und wieder deutet ein harter Schnitt einen Zeitsprung an wie in «richtigen» Dokumentarfilmen.

Ob nun ein alter Mann Mühe bekundet, in seinem scheinbar so nutzlos verbrachten Leben einen wichtigen Moment zu finden, ob ein ganz junges Mädchen erst dank sanftem Druck durch die Betreuerin merkt, dass ihre geliebte Erinnerung an Disneyland wohl doch nicht so ganz ihre eigene und wichtigste sein kann: Der Prozess des Erinnerns und Abwägens wird ganz sachlich abgewickelt. Aber immer wieder blitzen da Momente auf, in denen Lebenserfahrungen aufeinander treffen und zu kleinen Wärmeexplosionen in den Herzen des Kinopublikums führen.

Kore-Eda meint, so wie das Leben eine Ansammlung von Erinnerungen sei, sei Film eine Ansammlung von Bildern. «After Life» ist eine zugleich anspruchsvolle und einfache Lektion im Umgang mit der Lebendigkeit der Kinobilder und ihrer so direkten Verwandtschaft mit unserem «wahren» Leben. ■



Rosetta


Belgien/Frankreich 1999
Regie: Luc und Jean-Pierre Dardenne

Hier herrscht Krieg – zumindest im Kleinen. Die Brüder Dardenne sowie die Hauptdarstellerin Emilie Dequenne gewannen für diesen starken und zugleich mutigen Film 1999 in Cannes die Goldene Palme.

Sandra Walser

Sie ruht nie. Und da gibt es wirklich nichts, was sie halten könnte; nicht das Leben, nicht ihre alkoholranke Mutter – geschweige denn die Kamera, die ihr unruhig folgt und sie in einen Rahmen zu zwingen versucht. Rosetta (Emilie Dequenne) führt einen nervenaufreibenden Krieg. Immerzu mit sich selbst und vor allem gegen die anderen: Aktiviert von der Obsession, endlich Arbeit zu finden, rennt die junge Guerillera mit fast schon animalischer Energie gegen eine Gesellschaft an, die eigentlich keinen Platz für sie hat. Rosetta will «raus aus diesem Loch», wie sie immer wieder betont, «einfach nur einen normalen Alltag leben». Und dafür ist sie bereit alles zu tun.

Noch bedingungsloser als bei ihrem letzten Spielfilm «La promesse» (1996) haben sich Luc und Jean-Pierre Dardenne thematisch in die menschliche Misere gestürzt. «Rosetta» weist jegliche Schwärmelei, jegliche Romantik zurück. Erschreckend authentisch wirkt der mutige Film – stilistisch in vieler Hinsicht jenen Geboten entsprechend, die Thomas Vinterberg und Lars von Trier 1995 in ihrer «Dogma»-Erklärung formuliert haben. «Wir weigern uns, eine klare Hierarchie zwischen den beiden Gattungen zu etablieren. Der



Emilie
Dequenne

Reichtum der Fiktion liegt doch in ihren dokumentarischen Aspekten. So prägen übrigens auch jene Menschen, die wir einst in Dokumentarfilmen porträtiert haben, unsere fiktiven Charaktere wesentlich mit», erklären die beiden belgischen Filmemacher.

Das vertrackte Zusammenspiel von Fiktion und vermeintlicher Realität beschwört schliesslich ein kleines Universum herauf, das sich für Rosetta als veritablen Passionsweg entpuppt. Die junge Frau, noch halb Kind und doch des Lebens müde, haust in einem alten Wohnwagen. Ein paar ausgelatschte Gummistiefel sind ihr wichtigster Besitz. Der Weg ins nahe gelegene Städtchen führt sie durch einen Moorwald und über eine stark befahrene Strasse – ein Spiessrutenlauf. Schnell begreift man: Hier geht es vorderhand nicht ums Leben, sondern ums Überleben. Es sind nicht die nächsten zwanzig Jahre, die zählen, sondern einzig der Augenblick.

«Rosetta» zeigt sich ganz ohne Pathos und demonstrative Metaphorik. Über starke Bilder, die jedoch nie zu viel vorweg nehmen und so das Kino im Kopf beflügeln, schlüsseln die Dardennes ihre Filmfigur auf. Die unbändige Kraft, die dabei von der Hauptdarstellerin Dequenne ausgeht, korrespondiert auch mit dem sperrigen, äusserst clever ausgearbeiteten Ton und einem ihm entsprechenden Bildschnitt. Zusammen finden diese Zutaten zu einem treibenden Rhythmus, der unter die Haut geht. Die Kamera lässt jedoch nicht von Rosetta ab, die irgendwie erreicht, was sie sich so sehr gewünscht hat – ja, und nicht einmal dann glücklich ist. Stattdessen trägt ihr schwerer Körper das Gewicht der grausamen Realität weiter. Und doch ruht sie nie. Denn still zu bleiben heisst, zu sterben beginnen. ■

Der Wolf und das Lamm

Den aus Belgien stammenden **Brüder Dardenne** ist mit «Rosetta» ein Meisterwerk gelungen, ein einmaliger Aufschrei im Filmeinerlei.

Françoise Deriaz Die Goldene Palme, die Ihnen in Cannes verliehen wurde, hat heftige Kontroversen über den Wert des Autorenfilms einerseits und des «kommerziellen» Films andererseits ausgelöst. Was halten Sie davon? Diese alte Frage bewegt die Kinowelt seit jeher, denn Geld spielt eine wesentliche Rolle. Der Film ist die wohl «sozialste» Kunst, weshalb Kontroversen unweigerlich dazugehören. Ob sie für die Zukunft und Gegenwart des Films massgeblich sind, ist dagegen etwas anderes.

Jury-Präsident David Cronenberg wertete diese Polemik als Zeichen dafür, dass Hollywood der ganzen Welt eine Gehirnwäsche verpasst habe ... Man sollte als Filmemacher nicht krampfhaft versuchen, völlig andere Filme als Hollywood zu machen, sondern auf das, was dort läuft, auch eingehen. Wir in Europa haben einfach noch nicht erkannt, dass wir gegen Hollywood nur dann eine Chance haben, wenn wir es den Amerikanern gleichtun.

Emilie Dequenne hat die Rolle der Rosetta bekommen, weil sie unbekannt war. Warum? Wir wollten kein bekanntes Gesicht, sondern einen Körper, eine Art sich zu bewegen, zu schauen, zu küssen, zu gehen, zu atmen. Wir finden es toll, dass wir die Ersten waren. Sie auch.

Rein moralisch gesehen verhält sich Rosetta gegenüber Riquet, der sich für sie interessiert, sehr grausam ... Man darf Rosetta nicht von einem solchen Blickwinkel aus betrachten. Immer wieder wird diese kleine Geschichte über La Fontaines Fabel vom Wolf und dem Lamm erzählt. Alle lieben natürlich



das Lamm, das vor dem Wolf zittert. Denn sie identifizieren sich mit dem Opfer. Stellen wir uns nun vor, das Lamm sagt aus Angst zum Wolf: «Meine Eltern sind hinter dem Busch dort, friss sie doch!» Schon können wir uns nicht mehr mit ihm identifizieren. Dann kommt der Wolf, nachdem er die Eltern verzehrt hat, zurück und sagt, um die Zuschauer auf seine Seite zu bringen: «Dieses verwerfliche Lamm hat es verdient, dass ich es töte und fresse!» Und der Zuschauer gibt ihm irgendwo Recht. Er stellt sich auf den Standpunkt des Verfolgers, weil er nicht bereit ist, das Lamm zu verstehen. Eine moralische Betrachtungsweise bringt uns daher nicht weiter.

Kann Rosetta Gewissensbisse empfinden? Wir versuchen zu zeigen, wie diese tragische Figur, von ihrem sozialen Schicksal getrieben, dazu kommt den andern zu verraten. Weder ihre Gene noch ihre psychische Veranlagung nötigen sie. Dieser Schritt ergibt sich allein aus ihrer Situation. Wir wollen aus ihr keine Heldin machen, sondern sie als Mensch zeigen, der vom Schicksal gezeichnet ist und von diesem gedrängt wird, etwas Unmoralisches zu tun. Sie kann gar nicht grossmütig sein, weil nicht für alle genügend Arbeit vorhanden ist.

Als Rosetta weint, weil sie am Ende ist, haben ihre Tränen etwas Befreiendes... Angesichts der Abkapselung, die ihr die Kraft zum Überleben gegeben hat, ist es für sie etwas völlig Neues, Schwäche zu zeigen. Zu akzeptieren, dass jemand sie berührt, um ihr aufzuhelfen. Sich einzugestehen, dass sie einen anderen Menschen braucht. Somit ist das Ende des Films zugleich ein Neubeginn.



Silje Storstein

Sofies Welt

Sofies verden

Regie: Erik Gustavson
Norwegen 1999

Ein verfilmter Bestseller und die Suche nach Antworten auf existenzielle Fragen. Kann das gut gehen?

Franz Derendinger

Nun wird sie also auch auf der Leinwand zu sehen sein, die geistige Entdeckungsreise von Sofie, die von einem mysteriösen Meister ins philosophische Denken des Abendlandes eingeführt wird und gegen Ende der Geschichte merkt, dass sie das fiktive Double von deren eigentlicher Adressatin darstellt. Dies ist nämlich die 15-jährige Hilde (Silje Storstein), für die der Vater das Buch zum Geburtstag geschrieben hat – gedacht quasi als literarische Initiation in die Gemeinschaft der Erwachsenen.

«Sofies Welt» wurde nach dem Erscheinen im Jahr 1991 zu einem Verkaufserfolg (Weltbestseller 1995), und das verdientermaßen, denn Jostein Gaarder ist mit diesem Buch etwas wirklich Ausserordentliches gelungen. In den Briefen, die Sofie von Alberto Knox erhält, entwirft er nicht nur eine leicht fassliche Philosophiegeschichte, sondern schält zugleich auch die Kernfrage allen abendländischen Denkens heraus: Von den Vorsokratikern bis zur modernen Naturwissenschaft, die Suche gilt stets dem Einfachen, das der Vielfalt und dem Wandel der Welt zu Grunde liegt, sich aber zugleich unter deren bunter Oberfläche verbirgt.

Gaarders Skizze des europäischen

Denkprojekts bleibt jedoch nicht bei abstrakten philosophischen Fragestellungen stehen, sondern führt diese zurück auf jene brennenden existenziellen Fragen, die sich letztlich jedem – und ganz besonders im Jugendalter – stellen. *Wer bin ich? Wo kommen wir her? Wohin führt unsere Reise?* Gaarder hat in Norwegen viele Jahre Jugendliche in Philosophie unterrichtet, daher wohl seine Fähigkeit, dieses hochgeistige Geschäft auf die Lebenserfahrung von Heranwachsenden zu beziehen. Nicht zuletzt hat er bei der Wahl der Form eine glückliche Hand bewiesen: Der verrätselte Aufbau der Geschichte beschert dem Leser nämlich nicht nur oberflächliche Spannung, sondern schafft genau jene Atmosphäre einer universellen Fragwürdigkeit, die dem philosophischen Bemühen einzig angemessen ist.

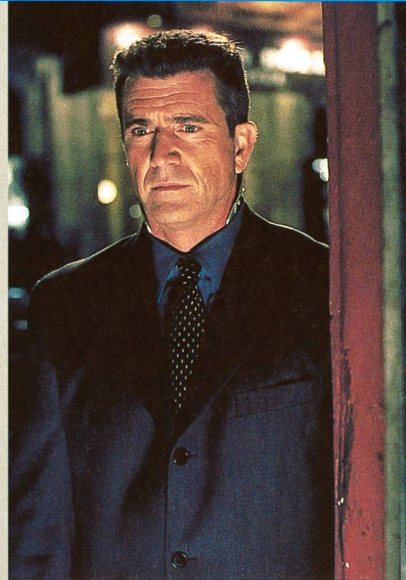
Von dieser geglückten Synthese bleibt in der Verfilmung nun allerdings nicht viel übrig. Herüber kommt immerhin die platonische Pointe, dass die fiktiven Figuren aus Sofies Welt gewissermaßen realer sind als die bloss materiell gegebenen auf der Ebene von Hilde. Zum Schluss sieht Sofie sich aufgenommen in die Gemeinschaft der Kunstfiguren; zusammen mit Pinocchio, den drei Musketieren und vielen andern findet sie sich in der Virtualität des Gestalteten und damit gerade der Vergänglichkeit entrückt. Da bleibt der Film der Vorlage tatsächlich treu, denn Gaarder versteht den Menschen primär als ein sprachliches Wesen, das erst zu sich selbst kommt, indem es sich artikuliert. Erst die Sprache hebt uns aus dem trüben Fluss des

Wirklichen heraus, weil nur sie Erinnerung und dadurch Dauer schafft. Es ist die Sprache, die menschliche Selbstentwürfe aus drei Jahrtausenden aufbewahrt und uns so ermöglicht, im Rahmen einer Philosophiegeschichte mit längst Verstorbenen zu kommunizieren.

Weil philosophische Fragestellungen jedoch durchwegs über das Sichtbare hinauszielen, lassen sie sich auch kaum ins Bild setzen. Entsprechend bleibt in Gustavsons Film von der Philosophiegeschichte nurmehr belanglos Anekdotisches: Wir erfahren etwa, dass Sokrates den Schierlingsbecher nehmen musste oder sehen barocke Gestalten, die bedeutungsschwanger «Sein oder nicht sein» murmeln. Wir hüpfen in einer Art Zeitreise durch die Epochen, deren Darstellung aber kaum je über das Kulissenhafte hinausführt. So bleibt gerade die Substanz der Vorlage bei der Verfilmung auf der Strecke; statt Philosophie liefert sie bloss Sofie im Wunderland.

Interessant übrigens, dass die CD-ROM, die 1997 erschien, quasi in komplementärer Weise scheitert: Sie bietet wohl ein ansprechendes Nachschlagewerk für interessierte Philosophieeinsteiger; doch vermag dafür die Spielhandlung den Link zur realen Selbstfindung nicht herzustellen. Das Medium ist bekanntlich die Botenschaft – und bei der multimedialen Ausschachtung von Sofies virtueller Welt macht es ganz den Anschein, als ob die spielerisch-unterhaltsame Form existenziellen Sinnfragen nicht wirklich gerecht zu werden vermag. ■

Die Substanz der Vorlage bleibt bei der Verfilmung auf der Strecke; statt Philosophie liefert sie bloss Sofie im Wunderland



Milla Jovovich
Jeremy Davies
Mel Gibson

The Million Dollar Hotel

Regie: Wim Wenders
USA/Deutschland 2000

Nachdem Wim Wenders' Spielfilme zeitweilig in esoterischer Mataphorik zu ertrinken drohten, ist jetzt Land in Sicht: Hier ermittelt ein FBI-Agent in einem heruntergekommenen Hotel, trifft unter anderem auf einen grossherzigen Liebenden und eine seltsame Frau.

Judith Waldner

Das Hotel hat eindeutig bessere Zeiten gesehen. Es steht in *downtown* Los Angeles und beherbergt eine kunterbunte Gästeschar, die sich hier längerfristig eingerichtet hat. Vielleicht auch für immer. Einer der Bewohner ist kürzlich vom Dach des rund zehnstöckigen Hauses gestürzt – oder etwa gestürzt worden? Ein FBI-Agent soll den Fall untersuchen.

Zugegeben, diese Ausgangslage scheint nicht eben originell, doch Wim Wenders und seine Mitautoren haben daraus eine intelligente, reizvolle Geschichte mit unerwarteten Wendungen gebaut. «The Million Dollar Hotel» pendelt zwischen verschiedenen Genres und stellt nicht kriminalistische Elemente, sondern die Beziehungen der Filmfiguren in den Vordergrund. Tom Tom (Jeremy Davies) war ein Freund des Toten und wohnt ebenso im Hotel wie die von ihm angebetete Eloise (Milla Jovovich). Er ist ein wenig zurückgeblieben und durchwegs kindlich – im positiven Sinn. Sie hat etwas Ätherisches an sich, behauptet nie zu ster-

ben, weil sie gar nicht existiere. Die dritte Hauptperson heisst Skinner (Mel Gibson), er kommt als FBI-Agent ins Haus. Rund um diese Figuren sind verschiedene andere Charaktere gruppiert, etwa der undurchsichtige Geronimo (Jimmy Smits) oder Dixie (Peter Stormare), der mit Vorliebe philosophiert, Gitarre spielt und behauptet, ein der Öffentlichkeit stets vorenthaltenes Mitglied der Beatles gewesen zu sein.

So verschieden die Bewohner des Hotels sind, eines haben alle gemeinsam: Sie sind Freaks, leben – aus welchen Gründen auch immer – am Rand der sogenannten normalen Gesellschaft. Und sie sind trotz ihres abgerissenen Äusseren mehrheitlich sympathisch, wecken keine Abscheu und schon gar kein Mitleid. Der positive Eindruck entsteht primär, weil Wenders mit warmen Farben – Rot und Gelb – und mit sanftem Licht arbeitet. Er setzt das anfangs des letzten Jahrhunderts erbaute und jetzt mit Gegenständen jeglichen Stils voll gestopfte Hotel so ins Bild, dass es trotz Hässlichkeit und Chaos Gemütlichkeit ausstrahlt.

In diese Atmosphäre dringt also der FBI-Mann Skinner ein, proper, zielstrebig, das ist seine Art. Er ist das pure Gegenteil des völlig offenherzigen und sensitiven Tom Tom. Doch bald wird deutlich, dass Skinners Existenz zwar durchwegs wohlgeordnet ist, ergenau besehen jedoch emotionale Defizite hat, von den wesentlichen Dingen des Lebens «abgeschnitten» scheint. Kommt dazu, dass der FBI-Agent äusserlich gepflegt daherkommt, allerdings körperlich alles andere als intakt ist. Wenders Film dreht sich nun in erster Linie um die Beziehungen zwischen Tom Tom, Eloise und Skinner, er erzählt – unter anderem – von den Schwierigkeiten zu lieben und von Verrat. Daneben reflektiert «The Million Dollar Hotel» Themen wie beispielsweise den Um-

gang mit dem Fernsehen und dessen Selbstverständnis: Weil der Vater des Toten ein bedeutender Medienmogul ist, stürzen sich verschiedene Sender auf den Fall. Und die Hotelbewohner haben nichts dagegen, sich vor der Kamera in Szene zu setzen.

Die Idee zur Geschichte stammt von Bono, dem Frontmann der Rockband U2, der auch am Drehbuch mitgearbeitet hat. Ursprünglich hätte «The Million Dollar Hotel» Mitte des 21. Jahrhunderts spielen sollen, doch dann erwies sich die Finanzierung der dafür nötigen *special effects* als illusorisch. So wurde die Handlung ins Jahr 2001 verlegt. In Breitleinwand aufgenommen, wirkt das Geschehen realistisch und – von der Art der Inszenierung her – gleichzeitig stilisiert. Letzteres schafft eine Art Distanz, will heissen: «The Million Dollar Hotel» ist kein Film, der in erster Linie via Identifikation mit den Figuren funktioniert.

Achtung, Symbol! Das haben verschiedene Spielfilme von Wim Wenders wie etwa «The End of Violence» (1997) oder «In weiter Ferne, so nah» (1993) dem Publikum da und dort geradezu entgegengeschrien; ihr metaphorischer Gehalt war streckenweise am Limit des Erträglichen. «The Million Dollar Hotel» ist in dieser Hinsicht erfreulich anders. Doch Wenders wäre natürlich – und zum Glück – nicht Wenders, erzählte er eine platte Geschichte ohne Metaphern. So tun sich in seinem neuen Werk unter der Oberfläche der Story Bedeutungsebenen auf, die es zu entdecken gilt und die Freiraum zu Interpretationen lassen.

Mehrheitlich gut gespielt, überzeugt Wenders Film sowohl inhaltlich wie formal und besticht unter anderem auch durch leise Komik. Insgesamt allenfalls ein wenig zu lang geraten, bietet «The Million Dollar Hotel» viel fürs Auge, für die grauen Zellen und auch fürs Herz. ■



Chronique vigneronne

Regie: Jacqueline Veuve
Schweiz 1999

Die Solothurner Filmtage präsentieren eine Auswahl aus dem umfangreichen Schaffen von Jacqueline Veuve, eine Werkschau wird im Februar auch vom Filmpodium Zürich gezeigt. Veuves bisher letzter Dokumentarfilm ist den Winzern vom Genfersee gewidmet.

Franz Ulrich

Ruhig fährt ein Dampfer am Waadtländer Ufer des Genfersees entlang. So weit das Auge reicht, ziehen sich Rebberge die steilen, terrassierten Hänge hinauf und bilden eine grandiose Kulturlandschaft. «Die schönste Kathedrale, die es gibt!», sagt der Mann, der mit Jacqueline Veuve und dem Filmteam auf dem Schiff mitfährt, und seine Passion für den Rebbau in Worte zu fassen sucht. Er bewundert die Menschen, die im Mittelalter den *courage fou* hatten, die Wälder, welche die Hügel bis zum Seeufer bedeckten, zu roden und Rebstöcke zu pflanzen, um Messwein zu gewinnen.

Wie sehr der Rebbau seit Jahrhunderten die Landschaft am Genfersee und die Menschen dieser Region geprägt hat, zeigt Jacqueline Veuves Dokumentarfilm auf eindrückliche Weise (und nicht zuletzt dank der hervorragenden Kameraarbeit von Hugues Ryffel). «Chronique vigneronne» ist eine Hommage an das alte Handwerk des Rebbaus. Im Mittelpunkt steht die Winzerfamilie Potterat in Cully, die seit Generationen Rebberge im Lavaux besitzt. Der

Zyklus der Jahreszeiten bestimmt Struktur und Ablauf des Films. Gegen Ende des Winters, wenn die braunen und ockerfarbenen Töne die Landschaft dominieren, beginnen die Arbeiten in den Rebbergen mit dem Ersetzen alter Rebstöcke, setzen sich fort mit der aufwändigen Pflege der Reben im Frühling und Sommer, begleitet von der Überwachung des in den Kellern reifenden Weins vom Vorjahr, und finden schliesslich im Herbst ihren Höhepunkt in der Lese und im Keltern des Weins.

Detailgenau und anschaulich bekommt man einen Einblick in das traditionsreiche, anspruchsvolle Gewerbe der Winzerfamilie und ihrer Helfer, aber auch in Bräuche, Rituale und Feste, die sich um das Winzerjahr ranken. Unaufdringlich sind Szenen aus dem familiären und gesellschaftlichen Umfeld der Potterats eingefügt; der Sohn, der kürzlich den Betrieb vom Vater übernommen hat, ist Feuerwehrkommandant und seine Frau singt im gemischten Chor.

Jacqueline Veuve macht seit über 30 Jahren kurze und lange Filme, darunter einige wenige Spielfilme. Das Hauptinteresse bei der imponierenden Reihe ihrer Dokumentarfilme galt und gilt dem Aufzeichnen von Tätigkeiten und Berufen, die am Verschwinden sind oder deren Überleben ungewiss ist. Filme wie diese Winzerchronik, mit der sie Werke wie «Métiers du bois» (acht Filme, 1987–1992), «Chronique paysanne en Gruyère» (1989–ihr Meisterwerk) und andere fortsetzt, sind kostbare, ja einzigartige Zeugnisse des kulturellen Erbes unseres Landes. Auch «Chronique vigneronne» ist vom sachlichen und doch liebevollen Blick der ausgebildeten Ethnologin geprägt, der es darum geht, möglichst anschaulich zu zeigen, was ist, und weniger um eine kritische Darstellung eines Ge-

werbes am Übergang zwischen Tradition und den Anforderungen ökonomischer und technischer Zwänge.

Wenn ein Helikopter Schädlingsbekämpfungsgift über die Rebberge versprüht und dabei auf die Unschädlichkeit des Vorgangs hingewiesen wird, oder wenn bei einer Feuerwehrübung dicke Schaumteppiche die Wiesen bedecken, enthält sich der Film jeden Kommentars. Das kann man als Mangel empfinden; aber vielleicht vertraut Jacqueline Veuve einfach auf die Mündigkeit und Intelligenz der Zuschauer, die sich selber einen Reim auf solche Ungereimtheiten zu machen wissen.

Unbestreitbar ist die Meisterschaft Jacqueline Veuves, in ihre realitätsnahen Berichte Schönheit und Poesie einfließen zu lassen. Da gibt es viele kleine Szenen und Episoden, die einem das Leben der Winzer, ihren Alltag und ihre Probleme, aber auch ihren Stolz, ihr Berufsethos und ihre Freude an der Winzerei und deren Naturnähe näher bringt und verständlich machen. Da lässt etwa der alte Potterat während einer längeren Abwesenheit seiner Frau die 300-jährige Glyzinie vor dem Haus durchs Fenster ins Schlafzimmer bis zu ihrem Bett wachsen, um ihr eine Freude zu machen, ohne zu bedenken, dass er damit auch lästigem Ungeziefer Einlass gewährt ...

«Chronique vigneronne» ist kein trockener Lehrfilm, sondern eine Laudatio auf ein kulturelles Gewerbe, das im Spannungsfeld zwischen einer 100-jährigen Trotte und modernen Maschinen und Aluminiumtanks steht. Trotz aller Bedrohungen der Kleinbetriebe durch Rationalisierungsdruck und Globalisierung glauben die Winzer an ihre Zukunft, lassen sich ihr Selbstverständnis nicht zerstören: «Wir sind wie Geburtshelfer: Wir sind dabei, wenn die Traube zu Wein wird.» ■



The Talented Mr. Ripley

Regie: Anthony Minghella
USA 1999

In Anthony Minghellas langem Film über das Lügen geht es um Tom Ripley, der ein lustvolles, beängstigendes, schliesslich auch etwas tödliches Spiel mit seiner Identität beginnt.

Mathias Heybrock

Wer von einer Literaturverfilmung erwartet, das sie mit dem eigenen Lektüreeindruck korrespondiert, wird nicht selten enttäuscht. Oft (und eigentlich ganz zu Recht) dient das zu Grunde liegende Werk dem Regisseur lediglich als lose Materialbasis für seine Visionen. Anthony Minghella freilich hat sich mit «The English Patient» (1996) den Ruf eines stilvollen Adepten von Literaturvorlagen erworben. Obwohl er Michael Ondaatjes dicken Wälzer kräftig entschlackte, sah die halbe Welt darin eine der adäquatesten Literaturverfilmungen seit langem; auch in Stil und Methode ganz dem epischen, romanhaften Erzählen geschuldet.

Seine Prinzipien hat Minghella nun auf «The Talented Mr. Ripley» angewandt, die Verfilmung des gleichnamigen Patricia-Highsmith-Romans. Souverän inszeniert und schön fotografiert, steckt der Film voller erlesener Details, um die freilich kein grosses Aufheben gemacht wird. *Production values* stellen sich selbstverständ-

lich, nicht aufdringlich zur Schau.

Hervorragend sind die Akteure. Gwyneth Paltrow und Cate Blanchett, Matt Damon, Jude Law und Philip Seymour Hoffman verkörpern die jüngste Starriege von Hollywood, zeigen hier aber allesamt, dass Jugend sie zu mehr prädestiniert als zu perfekten Protagonisten von Zeitgeistfilmen. Ihr Spiel ist zu gleichen Teilen *sophisticated* und gediegen und genauso klassisch wie der Rest des Films. Das ist durchaus nicht im Sinne eines überflüssigen Anachronismus gemeint. In den Epochen der Filmgeschichte gab es oft genug Brüche, an denen sich Ästhetik und Produktionsweisen radikal änderten. Plötzlich, schien es, konnte kein Mensch sich mehr daran erinnern, wie noch einige Jahre zuvor gearbeitet wurde. Minghella gehört zu den wenigen Regisseuren, die es irgendwie geschafft haben, an längst verschüttet geglaubte Hollywoodtraditionen anzuknüpfen.

Oh, er sei auch in Harvard gewesen?, wird Tom Ripley (Matt Damon) erfreut von einem älteren Herrn angesprochen, dem das Universitätsabzeichen auf seinem Jackett auffällt: «Dann kennen Sie meinen Sohn Dickie?». Ripley, ein mittel- und perspektivloser Mittzwanziger, hat die edle Anzugjacke nur geliehen, gibt es aber nicht zu. Klarkeenne er den. Seine Notlüge, für die Scham, Bequemlichkeit, vielleicht sogar Höflichkeit der Grund gewesen sein mag, verschafft ihm unversehens den Auftrag, Dickie Greenleaf (Jude Law) zu suchen.

Der verprasst gemeinsam mit seiner Geliebten Marge (Gwyneth Paltrow) in Italien das Geld seines schwerreichen Vaters. Tausend Dollar Belohnung und eine kostenlose Europareise winken Ripley, wenn er es schafft, den verlorenen Sohn zurückzuholen. Ripley fährt los, lernt Dickie und Marge kennen und gesteht ihnen schnell, dass Dickies Vater ihn geschickt hat. Man ist sich sympathisch und beschliesst folgende Taktik: Ripley solle weiterhin so tun, als sei er fleissig auf der Suche. Über sein grosszügiges Spesenkonto aber wolle man in Zukunft zu dritt verfügen. «Jetzt bist du ein Doppelagent», freut Dick sich über diesen Coup.

Die Analogie aus dem Bereich der Geheimdienste trifft es besser, als Dickie zu ahnen vermag. Freilich auf etwas andere Art. Wenn es Dickie scheint, Tom spiele gemeinsam mit ihm gegen seinen Vater, der annimmt, er spiele gemeinsam mit ihm gegen seinen Sohn, dann arbeitet Ripley letztlich doch nur für einen. Er ist ein talentierter Tripleagent im eigenen Auftrag, ein glänzender Imitator und Meister der Maske.

Sein Wunsch, geliebt zu werden, macht Ripley zum Schmeichler und Schleimer, der vorgibt, den Geschmack seiner Freunde zu teilen, auch wenn das Gegenteil der Fall ist. Sein Liebesbedürfnis macht ihn auch zu einem Parasiten, der an den begehrten Objekten förmlich klebt und sie bis aufs Blut aufsaugt. Die Angst, alles wieder zu verlieren, was ihm in Italien an Schö- ▶

Wie Horrorfilm eigentlich die falsche Kategorie für den brillanten Vergangenheitsbewältigungsfilm «The Sixth Sense» war, ist Thriller kaum der adäquate Begriff für «The Talented Mr. Ripley»

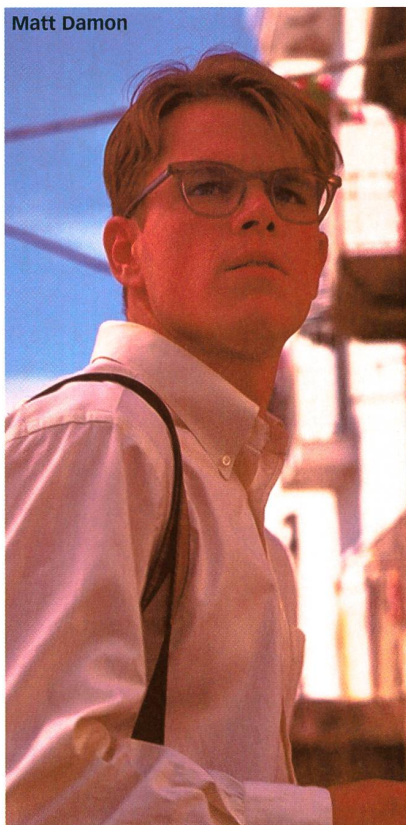


► nem widerfuhr, macht ihn schliesslich und eher versehentlich zum Mörder. Als Dick seinen verklemmten Bekannten loswerden will, bringt Ripley ihn um. Nun beginnt er ein manchmal lustvolles, oft beängstigendes und immer wieder auch etwas tödliches Spiel mit seiner Identität. Ripley eignet sich Greenleafs Namen und Reichtum an, auch dessen Eloquenz und unglaublichen Erfolg als Liebhaber. Gegenüber Dickies Freunden aber spielt er weiterhin den linkischen Ripley. Er entwickelt eine unglaubliche Eleganz im Vorspiegeln falscher Tatsachen. Doch ein fixes Urteil über diesen hoch ambivalenten Charakter ist dennoch kaum möglich. Das Schlimmste ist, dass Ripley nicht berechnend agiert. Er selbst scheint nicht zu wissen, wann er was aus welchen Gründen tut. Nur dass es jeweils mit schlafwandlerischer Sicherheit geschieht, steht fest.

Wie Horrorfilm eigentlich die falsche Kategorie für den brillanten Vergangenheitsbewältigungsfilm «The Sixth Sense» (FILM 1/2000) war, ist Thriller kaum der adäquate Begriff für «The Talented Mr. Ripley». Ganz wie Patricia Highsmith stellt Minghella die Psychologie in den Vordergrund. Den Anstrengungen eines Mannes zu folgen, dessen Leben auf Lügen basiert, macht die Spannung aus. Ripleys Gesicht ist ein Schlachtfeld. Immer wieder drohen die auch vor ihm selbst gut verborgenen Geheimnisse ans Tageslicht zu kommen – etwa in einer deutlich homosexuell konnotierten Szene, in der Ripley sich in Dickies prachtvollen Morgenmantel schmiegt und dabei ertappt wird. Immer wieder windet er sich unter den misstrauischen, wütenden oder entsetzten Blicken seiner Bekannten. Immer wieder steht er kurz vor der Enttarnung.

Im Italien der späten Fünfzigerjahre, in

dem der Film angesiedelt ist, schreibt Minghella in einem Begleittext zu seinem Film, wimmelte es von jungen Amerikanern, die dort ihre Identitäts- und Sexualprobleme ausloten wollten. Ripleys Methode ist dabei sicherlich eine besonders sinistre. Kein Sexualverbrecher im klassischen Sinn, tut er doch, was er tut, weil er sich unwohl fühlt in seiner Haut – weil er sich häuten und verwandeln will. Auch wenn das im Namen der Liebe und nicht der Politik geschieht, teilt Ripley letztlich das Schicksal der Agenten; ein *twisted faith*. Als er seine Liebe gefunden hat, als jede weitere Lüge, jede weitere Verpuppung überflüssig zu werden scheint, holt die Geschichte Ripley ein. ■



Matt Damon

Boys Don't Cry

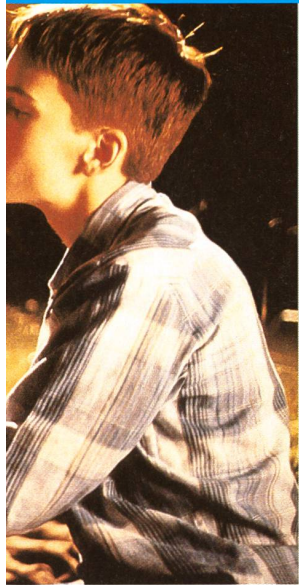
Regie: Kimberly Peirce
USA 1999

Niemand ist perfekt. Aber die Frage darf für einmal gestellt werden: Sind Frauen eigentlich die besseren Männer?

Vinzenz Hediger

Falls City, Nebraska, ist ein gottverlassenes Bauernkaff mitten in den endlosen Weiten des amerikanischen Mittleren Westens. Los ist hier nichts, Arbeit gibts nur in zwei, drei Fabriken. Die jungen Leute vertreiben sich die Zeit mit Drogen, Schusswaffen und Autowettfahrten. In diesem Hinterwäldlernest taucht eines Tages der knapp 20-jährige Brandon Teena (Hilary Swank) auf. Der gut aussehende junge Mann avanciert umgehend zum Liebling der Einheimischen. Die Frauen himmeln ihn an, die Männer mögen sein unkompliziertes Auftreten. Das geht alles gut, bis Brandon sich ernsthaft in die junge Lana (Chloë Sevigny) verliebt, und deren gewalttätiger Freund John (Peter Sarsgaard) herausfindet, dass der knackige Jüngling gar kein Mann ist.

«Boys Don't Cry», das Regiedebüt der studierten Japanologin Kimberly Peirce, basiert auf einem authentischen Fall. 1993 war eine junge Frau aus Lincoln, Nebraska, ausgezogen, um in einem anderen Teil des Bundesstaates ein anderes Leben anzufangen, ein Leben als Mann. Ihr kühner Lebensentwurf, ihre perfekte Täuschung und das tragische Ende, das ihre existenzielle Travestie schliesslich nahm, beschäftigten für eine Zeit die amerikanischen Medien,



◀ Gwyneth Patrow
Jude Law

Chloë Sevigny
Hillary Swank

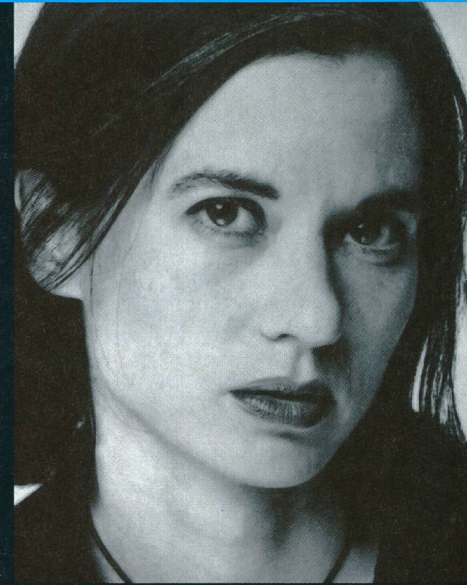
von den Boulevardmagazinen bis zur Village Voice.

Kimberly Peirce arbeitete den Stoff schliesslich zu einem Drehbuch um, und die kontroverse New Yorker Produzentin Christine Vachon («Kids» von 1995, «Velvet Goldmine» von 1998) produzierte den Film in Zusammenarbeit mit den Fox-Studios. Ein reisserisches Dokudrama ist aus der Geschichte dennoch nicht geworden und noch nicht einmal jener Reportageroman im Stil von Truman Capotes «In Cold Blood» (1967), den man daraus auch hätte machen können, einer jener gruseligen kulturtouristischen Ausflüge in die Abgründe der Provinz. Dafür bringt Kimberly Peirce ihren Figuren zuviel Respekt entgegen. Es interessiert sie weniger die Frage, wie Brandon es rein technisch gesehen schaffen konnte, ihre Umgebung zu narren, obwohl sie dieses Thema mit der Besetzung der brillanten Hilary Swank in der Hauptrolle mehr als nur zufrieden stellend dramaturgisch umsetzt.

Es interessiert sie vielmehr, was Brandon zu ihrem gefährlichen Geschlechterwechsel antrieb, und es interessiert sie, welche tiefen Sehnsüchte sie/er bei den Kleinstädtern weckte, dass diese ihr/ihm so lange auf den Leim gehen konnten und, im Fall von Lana, noch über die Demaskierung hinaus an ihrer Verliebtheit festhielten. «Nobody is perfect», tröstet der verliebte alternde Millionär am Ende von «Some Like it Hot» (1959) einen verzweiferten Jack Lemmon in Frauenkleidern, als der ihm enthüllt, dass er eigentlich ein Mann sei. Kimberly Peirce gelingt, so könnte man sagen, mit «Boys Don't Cry» nicht zuletzt eine atmosphärisch dichte Auslotung dessen, was in diesem sublimen und nur vermeintlich absurden Witz Billy Wilders an Einsicht in die Mechanismen des Begehrens steckt. ■

«Bereits die Empfangsdame hielt Hilary für einen Mann»

Einst gab sie Yakuza-Gangstern in Japan Englischunterricht, nun sorgt die Amerikanerin **Kimberly Peirce** für Furore mit einem Film über eine junge Frau, die sich in einen Mann verwandelt. **FILM** trifft die stilichere Regiedebütantin zu einem Gespräch.



Vinzenz Hediger Die Geschichte von **Brandon Teena ist kein alltäglicher und auch kein einfacher Stoff. Was ist Ihr persönlicher Bezug zur Story?** Es gibt einen emotionalen Kern und eine Wahrheit in ihrem Schicksal, die mich ansprachen. Ich war als Kind immer ein Wildfang, spielte Baseball, gab mich viel mit Jungs ab und trug auch nie Mädchenkleider. In der Schule forderten mich die Lehrer dann manchmal auf, mich doch gefälliger wie ein Mädchen zu verhalten, und ich verstand gar nicht, was das heissen sollte. Für mich war immer klar, dass ich mir meine Identität selber schaffen wollte, unabhängig von Geschlechterrollen, und etwas von diesem Drang und dieser Freiheit fand ich auch in der Figur von Brandon Teena wieder.

Ein Projekt dieser Art dürfte in den USA nach wie vor schwierig zu finanzieren sein. Anfänglich sah es gar nicht so schlecht aus. Als ich mein Drehbuch schrieb, war die Geschichte in der Öffentlichkeit noch präsent, dank der grossen Beachtung durch die Medien. Unter anderem wohl deshalb erklärte sich rasch einmal ein grosses Studio bereit, den Film zu produzieren. Ich hatte eine formelle Zusage, doch dann hörte ich einfach nichts mehr von den Leuten, und irgendwann war das Projekt gestorben. Sie hatten wohl doch noch kalte Füsse bekommen. Ich realisierte daraufhin eine Kurzfilmfassung, und Produzentin Christine Vachon war davon

so angetan, dass sie mir bei der Finanzierung des Restfilms helfen wollte. Es zeigte sich dann aber, dass die Besetzung der Hauptrolle für einen Langfilm nicht gut genug war, und wir mussten noch einmal von vorne anfangen. Schliesslich stieg dann die Arthouse-Abteilung von Fox ein, und wir konnten ein richtiges Casting durchführen. Wir fanden Hilary Swank für die Rolle des Brandon und realisierten daraufhin den Film in grösserem Umfang.

Mit Hilary Swank steht und fällt Ihr Film. Dass sie androgyn wirkt, zugleich aber auch einen überzeugenden Mann abgibt, verleiht «Boys Don't Cry» seine Kohärenz. Wie haben Sie die Rolle mit ihr erarbeitet? Hilary brachte alle Anlagen mit, die es brauchte. Sie kam zum Casting in einem Cowboy-Outfit, und die Empfangsdame hielt sie glatt für einen Mann. Das war schon einmal ein gutes Zeichen. Als wir sie ausgewählt hatten, beauftragte ich sie zur Vorbereitung für die Rolle ganz alltägliche Dinge zu tun, die sie als Mann tun würde: einkaufen zu gehen, in Sportbars herumzuhängen, die U-Bahn benützen. Mitunter fiel sie aus der Rolle und wurde von Passanten demaskiert. Das war bisweilen nicht ganz ungefährlich, doch das Risiko zahlte sich aus. Nur unter diesen Umständen konnte sie alle Facetten der Gefühlswelt einer Person kennenlernen, die sich auf einmal eine neue Geschlechtsidentität gibt.

«Für mich war immer klar, dass ich mir meine Identität selber schaffen wollte, unabhängig von Geschlechterrollen»