

Malá, Jiřina

Anhang

In: Malá, Jiřina. *Texte über Filme : Stilanalysen anhand von Filmrezensionen und filmbezogenen Texten*. Erste Ausgabe Brno: Filozofická fakulta, Masarykova univerzita, 2016, pp. [193]-218

ISBN 978-80-210-8353-0

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/137077>

Access Date: 28. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

ANHANG

KINO

Slapstick in der Warteschleife

In Steven Spielbergs neuem Film „Terminal“ spielt Tom Hanks einen staatenlosen Osteuropäer, der den New Yorker Flughafen JFK nicht verlassen darf.

Viktor Navorski kommt vom Land, und da lernt man schon als Kind, dass Kleinvieh ganz besonders viel Mist macht. So stromert er rund um die Uhr über den New Yorker Flughafen JFK, sammelt verlassene Kofferkulis ein, bringt sie zurück und steckt das Pfand, das er hierfür erhält, in die eigene Tasche. Schon wenige Wochen später läuft Viktor im Designeranzug durch die Gegend.

Steven Spielbergs Film „Terminal“ erzählt also eine typisch amerikanische Erfolgsgeschichte. Dabei ist weder Viktor Navorski ein Amerikaner, auch wenn er von Tom Hanks verkörpert wird, noch spielt der Film in den USA. „Terminal“ erzählt von einem staatenlosen Osteuropäer, der keine Einreiseerlaubnis in die USA erhält und sich monatelang im Niemandsland des Flughafens JFK durchschlagen muss.

Der Film „Terminal“ beruht auf der wahren Geschichte des iranischen Flüchtlings Merhan Karimi Nassiri, der seit 16 Jahren auf dem Pariser Flughafen Charles de Gaulle lebt, weil ihm kein europäisches Land eine Aufenthaltserlaubnis erteilen wollte. Spielberg machte Nassiri zum

Medienstar – und wurstelte dessen Story komplett um.

Auf dem Flughafen ist der Boden der Tatsachen nur dazu da, schnell von ihm abzuheben, sagte sich Spielberg. Wer einmal mit Dreitagebart in die USA eingereist ist und bei der Passkontrolle fixiert wurde, als hätte er die Bauanleitung für einen Atomsprengsatz im Gepäck, ist beglückt über die ausgesuchte Höflichkeit, die Viktor auf dem Airport zuteil wird. Mag sein, dass die Wirklichkeit die Mutter aller Storys ist; doch hier wurde das Wunschenken zum Vater der Geschichte.



„Terminal“-Star Hanks: Abheben vom Boden der Tatsachen

„Terminal“ ist ein Gegenstück zu Spielbergs brillanter Hochstaplerkomödie „Catch Me If You Can“ (2002). Erklärt sich dort ein Betrüger durch gefälschte Papiere selbst zum Flugkapitän, so wird hier eine ehrliche Haut ohne gültigen Pass zur Warteschleife auf dem Boden verurteilt. In beiden Filmen feiert Spielberg vor allem

den Einfallsreichtum und die Gewitztheit seiner Helden.

Wenn Viktor am Anfang aus mehreren Schichten kostenloser Cracker, aus Ketchup und Senf einen Mini-Burger für den gänzlich leeren Geldbeutel bastelt, zeigt sich darin genau jener Erfindergeist, aus dem Amerika gemacht ist. Und wenn der Held später zur Kelle greift, um noch nicht fertig gestellte Sanitäranlagen in Kunst am Bau zu verwandeln, gesellt sich die Tatkraft hinzu.

Der Film ist wie sein Held: Pfiffig und phantasievoll greift er noch das scheinbar banalste Detail auf und verwandelt es in ein kleines Kunststück. Spielberg nutzt den Flughafen als filmischen Ort bis in den letzten Winkel und lässt für die Regisseure nach ihm kaum noch was übrig.

Gut gelaunt nimmt sich der Film alle Freiheiten, baut lustvoll Slapstick-Einlagen ein und lässt eine kapriziöse Stewardess (gespielt von Catherine Zeta-Jones) Viktors schlichtem Charme verfallen. Wenn eine Schönheit wie sie plötzlich auf einen Kerl wie ihn fliegt, gibt es keinen Zweifel mehr: Der Flughafen ist das wahre Land der unbegrenzten Möglichkeiten.

„So nah an den Vereinigten Staaten, so fern von Gott“ lautet ein mexikanisches Sprichwort. Spielberg dagegen, der seinen Helden in „Terminal“ immer wieder durch Fenster und Glastüren auf das schier unerreichbare Land seiner Träume blicken lässt, ist anderer Ansicht: Viktor befindet sich im Vorhof des Himmels.

LARS-OLAV BEIER

Julia Roberts in "Duplicity"

Unpretty Woman

Von Daniel Haas

So hat man Julia Roberts noch nicht gesehen: öd, stumpf, langweilig. Dabei soll sie in Tony Gilroy's Spionage-Komödie "Duplicity" eine verführerische Agentin darstellen. Der wirre Film lässt sie aber nicht. Und auch ihr Co-Star Clive Owen bleibt blass.

Das also soll er sein: der Film mit der tollen Chemie zwischen Julia Roberts und Clive Owen. Die Romanze, die es locker mit den Screwball-Komödien der Vierziger aufnehmen kann. Der Thriller, der mit seiner komplexen Erzählweise das Wesen der Paranoia auf den Punkt bringt: ein sich selbst austricksendes System von Fehleinschätzungen.

So jedenfalls sieht es die globale Filmkritik, die Roberts wohl auch die Darstellung eines Brückenpfostens nachsehen würde und Owen ein auf 90 Minuten ausgedehntes Nasebohren.

Vielleicht hat sich eine vorausseilende Glückserwartung derart massiv vor die tatsächliche Kinoerfahrung geschoben, dass auf der Netzhaut nur noch das ankam, was man schon lange mal wieder sehen wollte: eine intelligente, romantische Komödie mit Thrill und kulturkritischem Biss. Mit zwei der zugegeben charismatischsten Darsteller ihrer Generation.

Da fängt das Problem allerdings schon an: Regisseur Tony Gilroy hat kein Gespür für die psychologische Statur von 40-Jährigen. Er kann, wie im Anwaltsthiller "Michael Clayton", den er inszenierte, vielleicht die Komplexität von Machtstrukturen auffächern, oder - wie in der "Bourne"-Trilogie, deren Drehbücher er schrieb - die Selbstfindung eines Mannes mittels Gewalt durchspielen. Aber zwei erwachsene, smarte Kriminelle in ein erotisch knisterndes Verwirrspiel um Geld und Know-how verwickeln kann er nicht.

Julia Roberts spielt eine Ex-CIA-Agentin, Clive Owen einen ehemaligen britischen Geheimdienstmann. Vor Jahren hatte sie ihm nach einer Liebesnacht ein paar Geheimnisse abgeluchst, jetzt sind sie beide Industriespione für verfeindete Großkonzerne.

Objekt der Begierde ist ausgerechnet ein magisches Haarwuchsmittel, das dem betreffenden Unternehmen Traumgewinne bescheren soll.

Roberts und Owen verlieben sich, machen gemeinsame Sache - oder eben nicht, das soll der Kniff des Films sein. Hauen sie sich gegenseitig übers Ohr beim pausenlosen Abluchsen von Informationen und Pseudoinformationen, beim Legen falscher und nicht ganz so falscher Fährten?

Am Ende gibt es eine ernüchternde Pointe für die Helden und die Gewissheit beim Zuschauer, dass Wirtschaftsbosse mindestens so hinterhältig sind wie Geheimdienste, deren Methoden sie auf die Spitze treiben. Bevor dieser bei allem Betrugswirrwarr sehr vorhersagbare Showdown über die Bühne geht, müht man sich anstrengende zwei Stunden durch einen Film, der sein Sujet erzählerisch verklausuliert.

Zahllose Rückblenden werden ineinander geschachtelt, Zeitsprünge inszeniert - immer natürlich, um das Prekäre der Wahrnehmung deutlich zu machen. Doch das Stilprinzip verwechselt Raffinesse mit Desorientierung.

Nach dem x-ten Treffen der Helden irgendwo zwischen Dubai, Rom und New York, nach dem soundsovielten Flashback, der das Subjektive von Erinnerung und Erkenntnis verdeutlichen soll, macht sich Ermüdung breit: Wer den heiligen Gral der Kosmetik ergattert, ist einem letztlich ebenso egal wie das Gelingen dieser Romanze, die nie wirklich eine ist.

Viel eher wirken Roberts und Owen wie zwei gestresste Arbeitnehmer, die Gaunereien am Arbeitsplatz vertuschen. Die Erotik der beiden erschöpft sich in ein paar zickigen Dialogen, die vom Charme klassischer Screwball Comedys soweit entfernt sind wie eine Opel-Aktionärsversammlung.

Selten hat man zwei Weltstars außerdem so lieblos fotografiert gesehen: Julia Roberts wird man nach diesem Film vor allem als Frau mit zu großer Nase und schlechter Haut erinnern, Owen als tumben Cary-Grant-Verschchnitt.

Erotik kommt in diesem Film nur bei einer Figur zustande: Der Firmenchef Dick Garsik virtuos gespielt von Paul Giamatti, pflegt ein narzisstisches Verhältnis zur Macht, die Macchiavelli erblassen ließe. Dieser Bonze badet im Applaus seiner Aktionäre, die er in seinen Reden aufteilt wie die Hure den Freier; sein Sex Appeal ist

autonom in dem Sinne, dass er sich, mit immer neuen Intrigen und Machspielchen, selbst die größte Lust bereitet.

Sein Gegenspieler wird von Tom Wilkinson ("Michael Clayton") dargestellt, auch er ein Machtmensch und Zocker. Wenn es überhaupt ein Liebespaar gibt in diesem Film, dann sind es diese beiden Falschspieler im großen Wirtschaftsmonopoly. Gierig wühlen sie zwar nicht in der Unterwäsche, dafür in den Datenbanken des anderen, noch die kleinste geschäftliche Regung des anderen mit Spionage-Technik ertastend.

Ihre Story ist sexy, der Rest lässt kalt. Was Gilroy mit Owen und Roberts wirklich im Schilde führte? Es bleibt ein Industriegeheimnis.

URL:

<http://www.spiegel.de/kultur/kino/julia-roberts-in-duplicity-unpretty-woman-a-621706.html>

© SPIEGEL ONLINE 2009

Alle Rechte vorbehalten

Vervielfältigung nur mit Genehmigung der SPIEGELnet GmbH

KINO

Eine Liebe in Tokio

Die Regisseurin Sofia Coppola tritt mit ihrem suggestiven Film „Lost in Translation“ aus dem Schatten ihres berühmten Vaters.

Lautilus gleitet der Aufzug eines Tokioter Hotels nach oben, dicht an dicht stehen die Gäste – und das Einzige, was sich breit machen kann, ist das Gefühl der Enge. Einer von ihnen ragt heraus, er ist größer als die anderen, und eine fällt auf, weil sie blond ist: Für einen kurzen Moment treffen sich die Blicke von Bob (Bill Murray) und Charlotte (Scarlett Johansson), den einzigen Amerikanern unter lauter Japanern. Für beide wird bald nichts mehr so sein wie zuvor.

„Wer aus dem Westen kommt, erlebt Tokio oft als eine überaus verwirrende und fremdartige Stadt“, erzählt die Regisseurin Sofia Coppola, 32, über ihren neuen Film „Lost in Translation“. „Man kann sich dort so verloren vorkommen, dass man sich zu allem, was einem auch nur entfernt vertraut ist, automatisch hingezogen fühlt.“ So handelt ihr Film von zwei Menschen, die sich zunächst aneinander klammern wie Gestrandete fern der Heimat und dann die Wärme, die sie einander geben, lieben lernen.

Bob ist ein in die Jahre gekommener Filmstar, der seinen verblicheneren Ruhm mit einem Werbespot für eine japanische Whiskysorte noch einmal zu Geld machen will. Charlotte ist frisch verheiratet, fühlt sich aber von ihrem Mann, einem viel beschäftigten Fotografen (Giovanni Ribisi), bereits allein gelassen. So kommen sich Bob und Charlotte zwischen Aufzug, Bar und Pool langsam näher.

„Die Hotelwelt ähnelt einem Filmdreh“, beschreibt Coppola den Hauptschauplatz ihres Films. „Man ist von zu Hause weg, bunt zusammengewürfelt und bereit, eine Terra incognita zu erkunden.“ Mit Hotels und mit Filmdrehs kennt sie sich aus: Die einzige Tochter des US-Regisseurs Francis Ford Coppola („Apocalypse Now“) verbrachte ihre Kindheit meist bei Dreharbeiten rund um den Globus.

Kaum hatte sie das Licht der Welt erblickt, sah sie schon in gleißende Scheinwerfer: Ihr Vater holte sie als Baby vor die Kamera und ließ sie in „Der Pate“ (1972) den neugeborenen männlichen Statthalter eines Mafiabosses spielen. Doch wer sieht, wer verlegen sie bei der Präsentation ihres Films auf die Bühne tritt, der ahnt, dass sie sich im Verborgenen wohler fühlt.

„Ich bin auf Filmsets aufgewachsen“, erzählt sie. „Dass Menschen sich verkleiden, war für mich ganz normal. Ich habe mit den Entwürfen für die Dekors gespielt – kleine Modelle, die aufregender sind als jedes Puppenhaus. Erst nach und nach wurde mir klar, wofür die Spielplätze, auf denen ich herumtollte, eigentlich gebaut worden waren.“

Sofia Coppolas kindliche Unbeschwertheit im Grenzbereich zwischen Schein und Wirklichkeit fand ein jähres Ende, als der Vater ihr 1990 im letzten Teil seiner „Paten“-Saga eine Nebenrolle aufdrängte – und sie für ihre Darstellung von der Kritik und vom Publikum verhöhnt wurde. „Diese Attacken haben mein Gespür dafür geschärft, wie verletzlich Schauspieler sein können“, bekennt Coppola, die ins Regiefach wechselte und 1999 mit der Verfilmung von Jeffrey Eugenides' Roman „The Virgin Suicides“ debütierte.

Zwar richtet Coppola gleich zu Beginn von „Lost in Translation“ den Kamerablick auf den Po ihrer Heldin, doch die halb

durchsichtige Unterwäsche wirkt wie ein Vorhang, der den Körper vor fremden Blicken schützt, statt ihn zu entblößen. Bei Coppola erscheint die Kamera auch in intimen Momenten nie wie ein Voyeur. „Viele Einstellungen sollen wie Schnappschüsse wirken“, erklärt sie. „Als würde man Menschen, die man gut kennt und sehr mag, aus nächster Nähe beobachten.“

So scheint der Film eher seinen Figuren zu folgen, statt ihnen den Weg zu weisen; sich ihren Gefühlsschwankungen zu unterwerfen, statt sie heraufzubeschwören. Da geht sogar die Schärfe des Bildes verloren, wenn Bob und Charlotte, vom Jetlag geplagt, wie in Trance taumeln.

„Ich habe Tokio selbst oft in diesem Zustand erlebt“, erzählt Coppola, die für das von ihr gegründete Mode-Label „Milk Fed“ oft in die japanische Metropole reiste und „Lost in Translation“ in ihrem bevorzugten Hotel drehte. „Man fühlt sich wie betäubt, und zugleich ist es sehr erhebend, wach zu sein, während eine Millionenmetropole im Schlaf liegt. Man ist dem urbanen Kreislauf nicht unterworfen, kommt sich auf einmal völlig befreit vor.“

So lässt der Film auch die Zuschauer in einen Schwebzustand geraten, nimmt sie mit in die seltsamen Zwischenreiche, durch die sich Bob und Charlotte halb wach, halb schlafend, halb befreundet, halb verliebt bewegen: durch das Hotel, das wie eine Schleuse zwischen Heimat und Fremde wirkt; durch Tokio, diese gewaltige Stadt des Lichts, in der die Grenze zwischen Sein und Schein verfließt.

Einmal zeigt Coppola in einer langen, suggestiven Einstellung das nächtliche Tokio durch ein Panoramafenster, während sich Bob und Charlotte in der Scheibe spiegeln. Da wird klar, dass „Lost in Translation“ eine Dreiecksgeschichte erzählt – der Dritte im Bund ist eine Weltstadt.

LARS-OLAV BEIER



Darsteller Johansson, Murray: Der Dritte im Bund ist die Stadt



Regisseur Coppola, Tochter Sofia „Man fühlt sich wie betäubt“

Abschied von der Filmkritik

Vom Leser zum User – die Tageszeitung verzichtet zunehmend auf eines ihrer klassischen Gefässe

Kritik, das ist im Bereich des Ästhetischen eine Auseinandersetzung, in der die ästhetische Öffentlichkeit reflektiert wird. Zugleich verdinglicht sich, über diese Form von Kritik, eine Öffentlichkeit über sich selbst, ihre Prämissen und Interessen. Ort dieser Kritik ist zuallererst die Tageszeitung, auch beim Film. Bereits in der Ära des Stummfilms gab es Fachzeitschriften, Branchenorgane, Filmillustrierte. deren publizistisches Konzept und deren Leserschaft haben sich seither insofern verändert, als die einzeilige Filmliterschrift kaum mehr Leser findet und die von den Filmillustrierten kolportierten Nachrichten aus der Welt der Stars und zu kommenden Kinoereignissen von Frauenzeitschriften und Jugendmagazinen absorbiert worden sind. Eine Konkurrenz der Tageszeitung waren diese Special-Interest-Publikationen nie, ebenso wenig wie die Film und Kino gewidmeten redaktionellen Gefässe bei Radio und Fernsehen.

Ersatz der Kritik

Seit einigen Jahren ist nun allerdings eine Entwicklung im Gang, die zu signalisieren scheint, dass die «klassische», mit der Tageszeitung verbundene Filmkritik, wie sie sich im Verlauf eines knappen Jahrhunderts etabliert hat, an ein Ende gekommen ist. Die gegenwärtige Wirtschaftskrise, die sich als konjunkturelle mit der durch das Internet repräsentierten Strukturkrise verbindet, um so den (Tages-)Zeitschriften die Anzeigenerlöse gleich doppelt wegnehmen zu lassen, hat bisher vor allem in den USA zu einem «Kritikersterben» unter den Redaktionsmitgliefern geführt.

Bereits vor einem Jahr hatte David Carr in der «New York Times» Printjournalisten im Bereich Filmkritik auf die Liste der naheliegendsten Arten gesetzt. Und nicht von ungefähr hat der amerikanische Kritiker Gerald Peary eben jetzt rund dreissig Kollegen und Kollegen, darunter ein Dutzend der klangvollsten Namen, zu einem Dokumentarfilm mit dem Titel «The Low of Movies» versammelt, der sich mit dem amerikanischen Film Criticisms» reflektiert. In Cannes war diese Jahr von einer Aufstellung zu lesen, die 53 seit 2006 «abhängigengewordene amerikanische Kritiker» verzeiche und keineswegs als abgeschlossen zu betrachten sei. Nicht wenige von ihnen sind solches volens zu Autoren eines eigenen Blogs geworden.

Doch auch in Europa ist ein auffälliger Rückgang jener Filmkritik beobachtbar, die hier weiterhin die klassische nennen wollen. Das bedeutet nun allerdings keineswegs schon eine Abnahme der Filmberichterstattung. Interviews, Porträts, gelegentlich auch der Drehbericht sind als beliebte Textsorten weit verbreitet, dienen jedoch zunehmend dazu, die Kritik zu ersetzen. Am offensichtlichsten ist aber die Konkurrenz aller der Ausgab- und Stadtmagazine, deren zentrales Verbal der Typ ist kurz, knapp und gesättigt mit Stereichen versehen. Seine Funktion ist klar, es ist die Empfehlung; durchaus auch diejenige, nicht hinzugehen. Dort, wo die Tageszeitung diese Textsorte als ein *pro memoria* verwendet, das die Essenz einer ausführlicheren Besprechung mit dem jeweiligen Film ist, hat das seinen guten Sinn. Und auch bei so vielen der Masse des produzierenden Durchschnitts.

Tod durch Umarmung

Doch nicht nur von «unten», durch Reduktion und Verkürzung, immer stärker die fachlich fundierte Kritik bedroht. Immer stärker wird der Film, gerade in akademischen Kontexten, nicht mehr als *er selbst*, sondern als *Beleg für etwas* genommen. Da ist zum einen eine «Kulturwissenschaft», die der Welt auch diltierende Philosophen zu rechnen sind, die sich die Überwindung der Fachgrenzen zugutehält und dabei den Film als Illustration für so ungefähr jedes historische, ideologische oder soziale Phänomen herbeizieht, meist unter grosszügiger Vernachlässigung produktionsgeschichtlicher Kontingenzen und Widersprüche. Eine Art Metakritik muss sich wiederum jene psychologisch argumentierende Filmwissenschaft vorwerfen lassen, die mit ihrem Freud-Lacan-Bestock so lang im Film herumstochert, bis der Braten, unter der ganzen Tunke aus Hermetik und Trivialem, kalt geworden ist.

Auch im Bereich des anspruchsvollen Feuilletons dient «der Film» zunehmend der Illustration. Etwas in jenem angesehenen deutschen Blatt, das unlängst rechtswissenschaftliche Überlegungen zu Kriminalfiktiv und Täuschungsverbot am besten mit einer Verlesene aus Preminger's «Laura» zu illustrieren glaubte, wobel der Polizist als Gene Tierney identifiziert wurde, die im Lichtkegel der Lampe sitzende Verhörte als Dana Andrews. Das Problem? Der Herr heisst Dana, die Dame Gene mit Vornamen. Anderswo war ein Artikel zu Roy Bradney mit einem Bild aus dem Film «Fahrenheit 451» illustriert, dessen Legende von «Fahrenheit 451» sprach und wozu den Regisseur François Truffaut, noch das Produktionsjahr, noch den (im Bild sichtbaren) Hauptdarsteller, Oskar Werner, nannte. In beiden Fällen – es liessen sich weitere nennen – war im Haus vorhandener filmischer Fachverstand nicht angezapft worden. Es scheint nicht mehr darauf anzukommen.

So erfährt die Kritik im Bereich von Film und Kino paradoxerweise vielfach einen Tod durch



Anton Ego, Inbegriff des gelangweilt-arroganten, dann aber durch wutere Kunst geläuterten Kritikers, in Brad Birds köstlich-klugem Animationsfilm «Karatouille».

Umarmung. Was aber wäre denn ihre Aufgabe? Verheerend zumal für die deutschsprachige Filmkritik hat sich das Diktum ausgewirkt, das da lautet: «Kurzum, der Filmkritiker von Rang ist nur als Geistescharakteriker denkbar». Siegfried Krause hat es 1932 geäussert. Aus seinem historischen Argumentationszusammenhang heraus leicht nachzuvollziehen, hat es die von «1986» enthausumerte Kritik auf Jahre hinaus unlesbar gemacht. Schliesslich wollte jeder ein Kritiker «von Range» sein.

Was hat der Filmkritiker zu tun? Was ist er? Anwalt des Publikums, wie manche meinen?

Zirkulationsagenten, der zwischen Branche und Publikum vermittelt, indem er Letzteres in die Kinos treibt? Oder vielleicht doch, mit einem eher aus der Mode gekommen Begriff, Kunstcritiker? Wobei beim Film, unglücklicherweise als in sämtlichen anderen Kunstgattungen, selbst der Oper, das wirtschaftliche Element immer mitgedenken wäre. Was er gewiss nicht ist und nicht sein kann, auch wenn er selber ständig diesem Missverständnis zu erliegen droht: Sachverständiger in den Themenkomplexen, Sachverhalten, Lebensumständen aus allen Kulturen und Zeiten, die ihm das Welkinno mehr oder weniger tuglich vorsetzt. (Krause, um noch einmal auf ihn zurückzukommen, hatte für seine Analyse die Weimarer Republik und ihr Kino im Auge.) Dort, wo fundiertes Wissen zu einem Thema vorhanden ist, gleichgültig ob in einem Spielfilm oder einem Dokumentarfilm, wird es selbstverständlich einfließen.

Grotosk wird es jedoch dann, wenn, wie 1985 hundertfach geschehen, die europäische Filmkritik plötzlich zu Experten amerikanischer Agrarpolitik mit Farmsterben und Landflucht mutiert, bloss weil im Vorjahr innerhalb dreier Monate gleich drei grosse amerikanische Produktionen mit Starbesetzung zum Thema herausgekommen waren: «Places in the Heart» von Robert Benton, «Country» von Richard Pierce und «The River» von Mark Rydell.

Die filmische Realität

Bezaht wird der Kritiker jedenfalls für etwas anderes. Nicht für Kolportage von Informationen aus dem Pressefach, das die allenfalls interessengesteuerte Perspektive von Produktion und Regie wiedergibt (die aufzudecken unter Umständen wiederum sinnvoll sein kann). Sondern für die Beurteilung der künstlerischen Umsetzung all dieser politischen, sozialen, wirtschaftlichen, ideologischen oder was auch immer Aspekte. Er sollte für eine saubere, trennscharfe Begrifflichkeit bei der Genrezuschreibung sorgen und, beispielsweise, nicht einfach alles als Melodrama bezeichnen, bei dem es sich um «gros Gefühle» geht. Er sollte begriffen haben, dass Kamera und Montage einen Film «erzählen» und nicht die «Geschichte», die gern so wiedergegeben wird, wie Robert Benton, «Country» von Richard Pierce und «The River» von Mark Rydell.

Kurz, der Kritiker sollte darzustellen suchen, das im Kino eine filmische Realität zu sehen ist, die mit der «Wirklichkeit» allenfalls Berührungspunkte teilt. Was aber auch bedeutet, dass er mit ausserer Aufmerksamkeit Einbrüche des Authentischen im Künstlichen registriert – ich denke etwa an die unwillkürliche, nicht kontrollierte Mimik einer Schauspielerin, die ein Hausier in Empfang zu nehmen hat, von dessen Ungewöhnlichkeit sie offensichtlich nicht recht überzeugt ist. An seine Grenzen stösst er heute, im Zeitalter der Virtualität, wo es fast nicht mehr möglich ist, den «Wahrheitsgehalt» eines Bildes zu beurteilen. Die digitale «simulation of life», die zugleich eine unerbittliche «extension» ist, wirft uns andererseits, nachdrücklicher als je zuvor, auf die essenzielle Artifizialität des Films zurück.

Gelegentlich wird der Kritiker selbst zum Thema des Films so kürzlich, mit bescheidenem Erkenntnisgewinn, in Lionel Baiera anderweitig überzeugendem «In autre homme», so in James Welby hierzulande als großem «Film Geeks» (2005), wo der entlassene filmbegeisterte Videokritiker zum erfolgreichen Online-Filmkritiker wird, oder in der Sitcom «The Critic» (1994/95). Wohl in keinem andern Film hat jedoch «der Kritiker» als Exemplar so genuin zu einer grossartigen Darstellung gefunden als in Brad Birds für Pixar gefertigtem unverwundenem Animationsfilm «Karatouille» von 2007, ebenso längst überfällige Wiedergutmachung der unzähligen Schandentaten, deren sich das Kino am Bild der Ratte schuldig gemacht hat, wie Apothose der Kritik.

Leidenschaftlicher Gastkritiker, repräsentiert durch Anton Ego (mit der Stimme von Peter O'Toole) Eiland und Gilan seiner Professur auf interessante Weise. Wie Noferats sitzt er zu Beginn in ämönischer Beleuchtung am Tisch und wartet darauf, Blut wenn nicht trinkt, so jedenfalls vergessen zu können. «Eine kleine Perspektive» bestellt er bösartig beim verzweifelt-rationalen Chef de Service. Am wichtigsten aber: Überraschen Sie mich! Die Ladebewegung am Kugelschreiber ist aufgeführt, die Exekution kann beginnen, als ihm das von Rémy, der ungenügsen Ratte, konzipierte Rattouille vorgesetzt – und er mit Lichtgeschwindigkeit in seine Kindheit zurückgebeamt wird, also ihm die Mutter dieses Gericht zubereiten pflegte. Seliges Vergehen im Angesicht grossen Kinst.

Am nächsten Tag erscheint die Kritik. In der Tageszeitung! Mit wenig eigenem Risiko, heisst es da, urteilen wir über andere und ihr Werk, wir bilden und geloben bei Verlesen, die ebenso vergänglich zu schreiben wie zu lesen sind. Doch dann könne es geschehen, dass der Kritiker wahrhaftig etwas riskiere, und das sei bei der Entdeckung und Verteidigung des Neuen. Gestern Abend habe er etwas Neues erdacht, sagt Ego, was, das ihn bis ins Innerste erschüttert habe.

Surprise me!

Um Erschütterung in geradezu aristotelischem Sinn geht es also. Und so ist denn auch die Verwechslung von Kritik (auch der «positiven») mit Empfehlung (selbst in der Gastronomie) ein fundamentales Missverständnis. Ich kann einen Film nicht jemandem «empfehlen» mit der Garantie, dass er ihm ebenso wie mir «gefallen» wird, dass sich der Kinobesuch also «gelohnt» haben wird. Ebenso wenig, was das Ungelückte gilt. Diese Art von Ratgeberliteratur ist für den bloss an Minimalinformation interessierten User bestimmt, mit Kritik hat das nichts zu tun. Daren Geschäft ist ein mühsames, zumindest für denjenigen, der ihm obliegt. Das Blog im Internet braucht an gedanklicher Schärfe nicht hinter der Rezension in der Tageszeitung zurückzustehen, an Umfang und damit möglicher Vertiefung ebenso wie in der radikalen Subjektivität ist es, zumindest auf absehbare Zeit, mit deren eingangs geschickelter Funktion als Forum öffentlicher Auseinandersetzung und Bewusstseinsbildung.

Was nun den Kritiker anbelangt, so hat er stets denselben Wunsch: Überraschen Sie mich! «toute», Gefragt, ob er und was für ein Dessert er wollte, antwortet der fast wunschlos glückliche Anton Ego mit dem Wahlspruch des Kritikers: Surprise me!

Christoph Egger

IV. Abschied von der Filmkritik. In: Neue Zürcher Zeitung 2009/06/11, Nr. 132, S. 25, von Christoph Egger

sueddeutsche.de

Ressort: Kultur
URL: /kultur/517470068/text/
Datum und Zeit: 04.03.2010 - 11:54

27.05.2009 17:06 Uhr

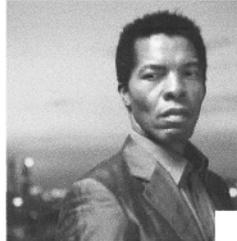
Im Kino: The Limits of Control

Zur Sache, Schätzchen

Jim Jarmuschs Film "The Limits of Control" ist ein langes Vorspiel, bei dem ausdrücklich niemand zur Tat schreiten soll.

Von Tobias Kniebe

Um eine Ahnung von diesem Film zu bekommen, sollte man vielleicht mit einer Art Meditationsübung beginnen. Also bitte, konzentrieren Sie sich! Stellen Sie sich Ihr eigenes Gehirn vor, ganz intensiv, und spüren Sie, wie es langsam immer leerer wird. Zuerst verschwinden Ihre Termine und Ihre Verpflichtungen. Dann verschwinden Ihre Ambitionen, Ihre Begierden, Ihre Meinungen. Danach, jetzt bitte nicht nachlassen, verblassen alle Gedanken an Familie und Freunde - bis schließlich auch Ihre Vergangenheit ausgelöscht ist ...Ihr Körper



Stoischer Auftragskiller: Isaaq De Bankolé ist der Lone Man.
(Foto: Tobis)

fühlt sich nun sehr leicht an. Sie sind bereit. Jetzt stellen Sie sich vor, wie Sie am Flughafen von Madrid ankommen. Dort ziehen Sie einen schönen, grauglänzenden Maßanzug an. Dann treffen Sie Ihre Auftraggeber, die allerdings nicht wirklich mit einem Auftrag herausrücken. "Gehen Sie zu den Türmen. Gehen Sie in das Café. Warten Sie dort ein paar Tage. Und achten Sie auf die Violine." So lauten Ihre Anweisungen. Und: "Alle Realität ist willkürlich." Nun sind Sie: Lone Man.

Lone Man ist die Hauptfigur von Jim Jarmuschs neuem Film "The Limits of Control". Er wird von Isaaq De Bankolé gespielt, der sehr stoisch zwischen seinen wunderschönen schwarzen Backenknochen hervorschaut. Ein weiterer von Jarmuschs Männern mit Mission, wie zuletzt auch Bill Murray einer war, in "Broken Flowers". Diesmal ist die Mission allerdings so rätselhaft wie noch nie, und Jarmusch denkt gar nicht daran, schnelle Aufklärung zu betreiben - hier geht es um tiefere Erkenntnisse, vielleicht auch nur um Rituale, um die Exerzitien der reinen Form. Man tut also wirklich gut daran, vorher ein wenig zu meditieren, denn nur so kann man in der folgenden Monotonie, in der ewigen Wiederkehr der gleichen Motive auch verborgene Schönheit entdecken. Minimal Cinema könnte man das nennen, nach dem Vorbild der Minimal Music.

Lone Man reist durch Spanien, lernt verschiedene Gegenden kennen und wohnt in Wohnungen, die irgendwer für ihn vorbereitet hat. Man lebt da sehr schön, in der Altstadt von Sevilla oder in den "Torres Blancas" in Madrid, mit ihrem kreisrunden Seventies-Bubblegum-Stil und ihren leuchtenden Farben. Lone Man setzt sich in Cafés, die seine Auftraggeber ihm genannt haben. Er ordert immer zwei Espressi, in zwei getrennten Tassen, was manche Kellner nicht sofort verstehen. Nach langer Wartezeit setzt sich dann ein Fremder oder eine Fremde zu ihm, die er nur als "der Kreole", "die Blondine", "die Violine"

oder "den Mexikaner" kennenlernt. "Sie sprechen wohl kein Spanisch?", lautet die Kontaktfrage. "Nein", antwortet Lone Man.

Daraufhin muss er dem Fremden eine Streichholzschachtel geben und erhält im Gegenzug selbst eine. Dort ist ein Zettel mit einem Code drin, den er kurz betrachtet und dann aufisst. Die Kontaktpersonen, die von Schauspielern wie Tilda Swinton, Gael García Bernal oder John Hurt verkörpert werden, plaudern dann noch ein wenig über das Geigenspiel, das Kino oder darüber, ob das Wort "Bohème" wohl von dem Wort "Böhmen" abstammt. Lone Man hört ihnen unbewegt zu. Dann zieht er weiter. Zwischendurch macht er Tai Chi, um locker zu bleiben.

Niemals während der Arbeit

Einmal wird Lone Man, von dem wir irgendwann annehmen müssen, dass er ein Auftragskiller ist, der schließlich doch noch jemanden töten wird, von einem Mädchen besucht. Dieses Mädchen (Paz de la Huerta) ist wunderschön und die ganze Zeit über sehr nackt und bietet ihm Sex an. Auch da stecken wohl die Auftraggeber dahinter, aber das weiß man nicht. "Niemals während der Arbeit", sagt Lone Man. Das Mädchen fragt ihn gelangweilt, wie er das nur aushalte, bekommt aber keine Antwort mehr. Zwei Nächte liegt Lone Man nun angezogen neben einem sehr nackten Mädchen im Bett, einmal zertrümmert er ihr Mobiltelefon. Mobiltelefone mag er nicht. Dann geht seine einsame Reise weiter.

Ritual, Langsamkeit, Reduktion und Kodifizierung, das sind natürlich schon immer die Themen des Filmemachers Jarmusch, die er aber selten in aller Strenge verfolgt hat - schließlich ist er, wenn er will, auch ein großer Entertainer und sogar ein Crowdpleaser. Diesmal aber macht er Ernst mit der äußersten Verknappung seiner Mittel, bis hin zu einem fast vollständigen Verzicht auf Plot, Handlungslogik und Figurenentwicklung. Man folgt dem erst fasziniert und irgendwann dann doch etwas ungeduldig. Das Ganze soll offenbar wie ein endloses Vorspiel funktionieren, bei dem ausdrücklich niemand zur Tat schreiten darf. Jede Stimulation kann aber auch quälend werden, wenn zu lange nichts vorangeht, und schließlich dominiert ein doch recht prosaischer Gedanke: Zur Sache, Schätzchen.

Denn ja, Lone Man ist tatsächlich ein Killer, und zum Finale steht er seinem Opfer sogar gegenüber - aber statt des cineastischen Superorgasmus, mit dem er die ganze Zeit kokettiert hat, jener Mutter aller Bild - oder auch Gewaltentladungen, die nun kommen müsste, predigt Guru Jarmusch ganz überraschend eine neue Erkenntnis: Erleuchtung durch Verzicht. Das mag ein bedenkenswerter Anstoß sein - am Ende aber doch Beschiss, wenn man zuvor einen derart gewaltigen Anlauf genommen hat. Wenn wir auf diese Stufe der Weisheit vordringen wollen, versuchen wir es doch lieber mit richtiger Meditation.

THE LIMITS OF CONTROL, USA 2009 - Regie, Buch: Jim Jarmusch. Kamera: Christopher Doyle. Schnitt: Jay Rabinowitz. Ausstattung: Eugenio Caballero. Mit: Isaach De Bankolé, Bill Murray, Paz de la Huerta, Tilda Swinton, John Hurt, Gael García Bernal. Tobis, 117 Minuten.

(SZ vom 28.05.2009/bey)

[Artikel drucken](#) | [Fenster schließen](#)

Copyright © sueddeutsche.de GmbH / Süddeutsche Zeitung GmbH

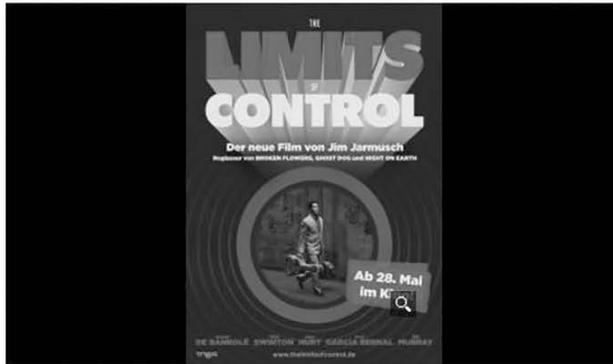
V. Zur Sache, Schätzchen. In: Sueddeutsche.de 2009/05/27, von Tobias Kniebe

The Limits of Control (2009)

Nach dem "Broken Flowers"- Erfolg kehrt Jim Jarmusch zu seinen Avantgarde-Wurzeln zurück

Bilder zu "The Limits of Control"

1 / 24  



Es ist der erste Film von Jim Jarmusch, seit er vor vier Jahren seine Fans mit dem melancholischen Roadmovie "Broken Flowers" begeisterte. Die sentimentale Liebesgeschichte war die kommerziell erfolgreichste Regiearbeit des King of Independent. Sein neues Werk "The Limits of Control" ist weit weniger zugänglich und strotzt wieder vor sämtlichen pseudopoetischen Manierismen

seiner Anfänge. Die diesmal aber unsäglich penetrant und gestelzt daherkommen. Der französisch-afrikanische Mime Isaach de

Bankolé spielt mit verschlossener Miene einen namenlosen Fremden, der nach Spanien reist, um dort einen offenbar illegalen Auftrag zu erledigen. Unterwegs trifft er auf allerlei mysteriöse Gestalten, die ihm Hinweise über den weiteren Verlauf der Operation geben, bis er am Ende seiner Zielperson gegenübersteht. Das klingt spannend, ist es aber nicht. Jarmusch zelebriert ein Kino der Bewegungslosigkeit, wenn nicht des Stillstands. Die vielen Metaphern über Sinneswahrnehmungen und gespiegelte oder veränderte

Sichtweisen führen zu nichts. Und wenn Jarmusch am Ende die "Kraft der Imagination" über die Rationalität siegen lässt, schließt sich

ein Kreis: Die Fantasie darf alles, lautet die Message des Thriller-Kammerspiels. Dumm nur, dass wir das alles schon wissen!

Fazit Sperrige und kopflastige Meditation über Sinneswahrnehmungen, Leben und Tod, die vom Zuschauer viel Sitzfleisch erfordert und schnell ermüdet.

VI. In Cinema.de: The Limits of Control

(<http://www.cinema.de/film/the-limits-of-control,3666556.html>)

FILM: Nový Jarmusch mučí diváky nudou

28.7.2009

Bezejmenný černý cizinec, patrně nájemný zabiják (Isaac De Bankolé), cestuje Španělskem a nad dvojicí káv, které ve všech navštívených kavárnách staví před sebe jako znamení, se polkává s podivnými "kontakty" - osobami, kteří jsou spíš záhadnými symboly než lidmi. Je mezi nimi brýlatá kráska, která se hrdinovi dodržujícímu interní slib cudnosti marně nabízí (Paz de la Huertaová), starý kytarista (John Hurt), mladý Mexičan (Gael Garcia Bernal) nebo fidič (Hiam Abbass). Hrdina si s nimi vyměňuje vzkyky na krabičkách od sirek a směhuje k cili, kterým není nic menšího než vražedná pomsta na arrogantním Američanovi (Bill Murray)...

Šestapadesátiletý Jim Jarmusch svým novým snímkem *Hranice ovládnání* dokazuje, že dokáže svoje diváky pořádně vytočit - a bůhví, co jeho filmu řeknou ti, kteří si na něj do kina vyrazí náhodou a nedokáží si ho vřadit ho režisérova originálního mikrosvěta.

Klasik amerických nezávislých netočí nové dílo každý rok a *Hranice ovládnání* jsou tak trochu mixem jeho dvou předchozích celovečerních snímků - lémalicky obdobného *Ghost Doga - Cesty samuraje* (1999) a epizodické road movie *Zlomené květiny* (2005). Nabízí ovšem především svěvolnou antitezi thrillerů o nájemných zabijácích, založených na akci, zaangažování diváka a dráždění jeho zvědavosti.

Hranice ovládnání zbavují příběh profesionálního vraha, směřujícího k pomstě, všech konkrétních informací, abstrahují od jakýchkoli faktů a vypravěčských ozdůbek, které od sebe odlišují jednotlivé žánrové snímky tohoto typu. Odděluje tak diváka od jeho vlastních případných emocí jako silná, neprůstředná skleněná stěna, a to způsobem natolik radikálním, že nám dává zapomenout na citové pouto, jež jsme si v poslední době zvykli s Jarmuschem navazovat. Režisér se tak vrací ke svým "neemocionálním" minimalistickým dílům z 80. let typu snímku *Podivnější než ráj*. Na rozdíl od nich má ovšem banalita hrdinova konání (možná) kontrastovat s jakýmsi těsně sousedícími zásadními významy. Jednotlivé epizody k sobě váže záhadná kauzalita, ale nejsem si jistá, kolik Jarmuschovým diváků bude ochotno pustit se do jejich případného dešifrování: film je totiž k ničemu nevybíjí.

V režisérových raných minimalistických dílech se vyskytoval svérázný bezúsměvný humor, který *Hranice ovládnání* zcela postrádá. Bezejmenný elegant se během svého ryze abstraktního dobrodružství divákovi nijak nepřibližuje a na jeho motivace nakonec přestáváme být zvědaví (obávám se, že na tom má podíl i nesympaticky pojatý hlavní představitel, který nevládně takovou melancholickou jemností výrazu jako Johnny Depp v *Mrtvém muži*, Forest Whitaker v *Ghost Dogovi* či Bill Murray ve *Zlomených květinách*).

Jarmusch se zvláštním obloukem vrací k epizodické "kámošské" struktuře *Noci na Zemi* a *Tajuplného vlaku*, takže film pomyslně drží pohromadě i herecké stalovými režisérovy oblíbených herců (Tilda Swintonová, Isaac De Bankolé) a hostujících hvězd (Gael Garcia Bernal) v "kostýmních" rolích, ve kterých vůbec nic nemusejí hrát. Naplnit svou miniroli živou lidskou zajímavostí dokázal jen Bill Murray, obávám se však, že tak očinní mimo intence režisérova záměru.

Obrázky kameramana Christophera Doylea jsou krásné, ale úplně vyprázdňené, a filmu, autisticky uzavřenému do sebe a vyprávěnému s metodičností unaveného hodináře, nedodává zvenčí energii ani odvolávka na evropské kriminální filmy 70. a 80. let. V těch totiž vždycky o něco šlo, i když nebyly tak sofistikované dokonalé. A nepokoušely se diváka ovládnout nudou.

Limits of Control

USA/Španělsko/Japonsko 2009, 116 min.

Scénář a režie: Jim Jarmusch

Kamera: Christopher Doyle

Hrají: Isaac De Bankolé, Tilda Swintonová, Paz de la Huertaová, Bill Murray, Gael Garcia Bernal, John Hurt, Alex Descas, Jean-Francois Stevenin

Premiéra: 16. 7. 2009

Další autorčiny poznámky k filmovému a politickému dění najdete na jejím blogu

AlenaProkopova.blogspot.com

[Alena Prokopová](http://AlenaProkopova.blogspot.com)

VII. Film: Nový Jarmusch mučí diváky nudou. In: Neviditelný pes (http://neviditelnypes.lidovky.cz) 2009/07/28, von Alena Prokopová

KINO

Mit blitzender Klinge

Die Waffe der Kinosaison ist das Schwert. In einer Welt der schmutzigen Kriege zelebrieren Filmhelden wie Uma Thurman und Tom Cruise die Lust am altmodisch-kunstvollen Nahkampf.

Was kann ein Kämpfer mit seinem Gewehr schon ausrichten, wenn seine letzte Patrone verschossen ist? Er kann es noch schützend vor sich halten, um den Angriff seines Gegners abzuwehren – aber das nützt nichts: Mit einem einzigen Hieb seines Schwerts zerteilt Titelheld Tom Cruise im neuen, am 8. Januar startenden Hollywood-Film „Last Samurai“ die Waffe seines Widersachers.

Was nutzt die größte Überzahl, wenn man im Kampf an einen festen Ehrenkodex gebunden ist? In „Kill Bill“, dem jüngsten Film von Quentin Tarantino, darf Hauptdarstellerin Uma Thurman ganze Heerscharen von Schwertkämpfern niedernetzen und verstümmeln – weil die ihr den Gefallen tun, brav nacheinander gegen sie anzutreten.

Es gibt derzeit für Kinozuschauer viel zu lernen über die Rituale und Vorzüge des Hauens und Stechens mit Schwertern, Degen und Säbeln: von „Der Herr der Ringe“ bis zu „Fluch der Karibik“, von „Kill Bill“ bis zu „Matrix Reloaded“ – in welchen Welten oder Zeiten die Filme auch spielen, so beherzt und zahlreich wie wohl noch nie in der Filmgeschichte kreuzen die Helden mit ihren Feinden die Klingen.

Der Gegensatz zu den Fernsehbildern von den Kriegsschauplätzen im Irak und in Afghanistan oder von Terroranschlägen wie zuletzt in Istanbul könnte kaum größer sein: Während die USA in einen hässlichen Krieg mit täglich steigenden Verlusten verwickelt sind, träumt sich Hollywood zurück in eine Welt, in der nur der ehrenhafte Zweikampf zählt.

Das Japan der Samurai, die vergangenen Welten mittelalterlicher Ritter und zähnefleischer Piraten dienen als ideale Projektionsfläche für die Sehnsucht nach Waffengängen, bei denen die Kontrahenten direkt und fair ihre Kräfte messen. In einer Zeit, in der Raketenangriffe mit Autobomben vergolten werden, in der sich die Gegner nie in die Augen sehen, sondern nur gegenseitig massenhaft vernichten, wirkt ein Stich in die Brust wie der Inbegriff des Edelmutts.

Schon der Fantasy-Boom der letzten Jahre hat den Mythos des magischen Schwertes neu belebt, dem geheimnisvoll-



Johnny Depp, Orlando Bloom in „Fluch der Karibik“



Cruise in „Last Samurai“

witterte Legierungen übernatürliche Fähigkeiten verleihen sollen. Die Helden der erfolgreichen „Highlander“-Filme stunden sich durch die Jahrhunderte und standen plötzlich mit dem Schwert in der Hand mitten in der Gegenwart.

Seit der Antike ist die Herstellung der blitzenden Waffe von Mythen umgeben: So bekam Hephaistos, der schwertschmiedende Feuergott der griechischen Antike, für seine Künste die schöne Aphrodite zur Frau. In der Nibelungensage fertigt der Held Siegfried seine Waffe mühsam von eigener Hand – und geschmiedet wird daraus ein Bund für die Ewigkeit.

Ein deutscher Film über Siegfried (Regie: Uli Edel) ist ebenso in Arbeit wie einer über die Ritter der Tafelrunde. Begonnen hat die große Säbelrasse ausgerechnet in Hollywood, wo man jahrzehntelang alle drängenden Probleme mit der Schusswaffe löste – und sich nun eleganterer Hilfsmittel bedient. In „Matrix Reloaded“ zum Beispiel schlitzt der von Laurence Fishburne gespielte Held einen schwarzen Wagen, der auf ihn zurast, mit einem Schwert der Länge nach auf und stoppt seine Fahrt.

Schon hat das Kino eine regelrechte Schwertermode ausgelöst. Eine Firma in Münster führt über 60 verschiedene Nachbauten aus Erfolgsfilmen im Angebot: vom Modell „Bloodbath“ aus der Comic-Adaption „Blade“ bis zum „Lichtschwert Jedi“ (leuchtende Klinge!) aus den „Krieg der Sterne“-Filmen.

Als das amerikanische Kino Ende der fünfziger Jahre erstmals entschlossen den Blick nach Osten wandte und den japanischen Samurai-Film entdeckte, hieß die Devise noch: Macht Schwerter zu Schießeszen. So wurden 1960 aus Akira Kurosawa

was „Sieben Samurai“ im US-Remake „Die glorreichen Sieben“ Revolverhelden.

Genau die umgekehrte Entwicklung macht nun Tom Cruise in Edward Zwick's „Last Samurai“ durch. Er spielt Captain Algren, einen hochdekorierten Veteranen des amerikanischen Bürgerkriegs, der nach Japan auszieht, um die Armee des Kaisers in moderner Kriegsführung zu unterrichten. Tatsächlich wird aus dem Lehrenden ein Lernender, der den Kampf- und Ehrenkodex der Samurai mehr und mehr verinnerlicht.

Zu Beginn des Films torkelt Algren volltrunken auf eine Bühne, um von seinen Heldentaten im Kampf gegen die Indianer zu erzählen. Plötzlich richtet er sein Gewehr auf das Publikum, zielt damit aber auch auf die Kinozuschauer und macht ihnen klar: Aus weiter Distanz zu töten, mit einer Schusswaffe, ist nicht heroisch, sondern feige. Erinnerungsbilder von Indianern, von Frauen und Kindern, die im Kugelhagel sterben, werden ihn fortan bis in den fernen Osten verfolgen.

Dort legt er die Feuerwaffe aus der Hand und lässt sich in der Kunst des Schwertkampfes unterrichten. Doch am Ende des Films werden er und seine japanischen Mitstreiter mit der neuesten waffentechnischen Errungenschaft der Amerikaner konfrontiert: Erhobenes Schwertes und Hauptes laufen sie in das Dauerfeuer von Maschinengewehren.

In seinem Roman „Timeline“, dessen Verfilmung soeben in den USA angelaufen ist, erzählt auch Bestsellerautor Michael Crichton („Jurassic Park“) von einer Konfrontation der Moderne mit dem Archaischen, die auf des Schwertes Schneide steht. Ein paar Amerikaner reisen mit



Szene aus „Kill Bill“



Szene aus „Master and Commander“ (mit Russell Crowe, M.)

Schwertkampf-Filme aus Hollywood

Nichts ist so edel wie ein Stich in die Brust

einer Zeitmaschine ins Frankreich des 14. Jahrhunderts. Waffen dürfen sie dabei nicht an Bord nehmen. Zu groß ist offenbar die Angst, moderne Technologie könnte in die Hände von Barbaren fallen.

So müssen die Helden den Schwertkampf lernen und machen dabei erstaunliche Erfahrungen. Die Ritter, auf die sie treffen, kämpfen „wild, schnell und ununterbrochen“. Ein großes Vorurteil sei es zu glauben, „die Männer der Vergangenheit

wären schwächer oder langsamer oder weniger einfallsreich gewesen als er, ein moderner Mann“, rätioniert einer der Helden.

Der moderne Mann steht also auf dem Spiel: Aller Erfindungen und Errungenschaften der Zivilisation beraubt, erfährt er, dass eine scharfe Klinge das Beste im Mann zum Vorschein bringt.

Doch gerade die Samurai richten das Schwert nicht nur gegen ihre Gegner, sondern auch gegen sich selbst – wenn die Situation im Kampf aussichtslos ist oder sie ihre Ehre retten müssen. In einer patheti-

schen Szene in „Last Samurai“ hilft Tom Cruise seinem japanischen Freund, Harakiri zu begehen.

Er nimmt die Hand des Freundes und stößt ihm mit dieser die Klinge in den Leib. So wird auf der Leinwand genau jene menschliche Tat zu einer mutigen und edlen Handlung umgewertet, vor der sich die Menschen rund um den Globus zurzeit am meisten fürchten – vor dem Selbstmord für eine Idee muss man in der Welt der Schwertkämpfer keine Angst haben, sondern Respekt.

LARS-OLAV BEIER

KINO

Ausstieg aus der Leere

Der fast vergessene US-Autor Richard Yates erreicht jetzt endlich ein Massenpublikum – mit der großartigen Verfilmung seines Debütromans „Zeiten des Aufruhrs“, eines Ehedramas aus der Wirtschaftswunderwelt der amerikanischen Mittelschicht.



Schriftsteller Yates (mit Ehefrau Sheila, um 1955): Spezialist für graue, kleine Tragödien

Männer, die Frauen etwas erklären. Ihre ernsthaften Gesichter, dabei die Lässigkeit in Haltung und Bewegung, ihr leicht nach unten gerichteter, geduldiger Blick und die unbekümmerte Gewissheit, dass, wenn man es nur richtig erklärt, sie es schließlich kapieren: Das sind die fünfziger Jahre, wie wir sie kennen und lieben. Die Männer sind aus dem Krieg zurück, sie haben einiges überstanden, die Frauen haben ihren Job, soweit erforderlich, ganz gut gemacht, und nun, Mutti, kannst du dich wieder um die Kinder kümmern und dir was Schönes zum Anziehen kaufen.

Auch alles andere passt: die großen, eiscremefarbenen Autos, die gepflegten neuen Häuser in den endlosen Vorstädten, die weichen Hüte der Herren, die adretten Frisuren der Damen. Der britische Regisseur Sam Mendes („American Beauty“) und sein Staraufgebot um Kate Winslet und Leonardo DiCaprio haben es an nichts fehlen lassen, um die guten Zeiten der USA – Wohlstand und Anstand und für jeden einen Kühlschrank mit Eisfach – auf die Leinwand zu bringen, so wie der amerikanische Autor Richard Yates (1926 bis 1992) sie in seinem Debüt „Zeiten des Auf-

ruhrs“ (1961) über die Erosion einer Ehe charakterisierte*.

Doch wäre die Romanverfilmung des Oscar-Preisträgers Mendes, die jetzt in die deutschen Kinos kommt, eben doch nur eine Ausstattungssorgie auf höchstem Niveau, gelänge dem Regisseur mit seinen Schauspielern nicht das Kunststück, sowohl aus dem Design der Augenbrauen wie auch aus der Art, sie hochzuziehen, ein Zeitalter zu rekonstruieren.

Der süß-kokette Augenaufschlag, mit dem die zauberhafte Tipsee Maureen Grube (Zoe Kazan) sich von Frank Wheeler (Leonardo DiCaprio) verführen lässt, und dann ihr waidwundes Schauen in sein Abschiedswinkeln hinein, das gehört in diese versunkene Epoche.

Und Wheelers Blicke auf seine Frau April (Kate Winslet) passen da hinein: Er probiert es herzlich-freundlich, männlich-tröstlich, mitfühlend-humorvoll, gelassen-ironisch, und immer stimmt der Ausdruck seiner Augen mit dem überein, was er sagt. (Denn Wheeler glaubt stets an das, was er spielt.) Bis sie vollkommen ausdruckslos an ihm vorbeisieht und ebenso tonlos sagt: „Würdest du jetzt bitte aufhören zu reden?“

Der leere Blick und dieser müde, endgültige Satz, das Flackern in seinen Augen, als er nicht mehr weiterweiß – damit sind die beiden ausgestiegen aus ihren Rollen, sie sind geworden, was sie werden wollten: eigenständige Persönlichkeiten. Das hat leider verheerende Folgen. Aber darum geht es ja schließlich auch.

Frank und April – es ist Kate Winslet und Leonardo DiCaprios erster gemeinsamer Filmauftritt seit „Titanic“ (1997) – waren ein junges, romantisches Paar. Schon der erste Blickwechsel zwischen ihnen, pfeilgerade und intensiv im Getümmel einer Party in New York, war ein narzisstisches Versprechen: sie aufregend stolz und kühl, er lässig und selbstbewusst. „Was machen Sie denn so?“ „Ich bin Hafenanarbeiter.“ „Ich meine, was interessiert Sie in Wirklichkeit?“ „Süße, wenn ich darauf eine Antwort hätte, dann würde ich uns beide in einer halben Stunde zu Tode langweilen.“

* Richard Yates: „Zeiten des Aufruhrs“. Aus dem amerikanischen Englisch von Hans Wolf. Deutsche Verlags-Anstalt, München; 368 Seiten; 14,95 Euro.

Stattdessen liegt sie eine Woche später in seinem Bett, und er ist der interessanteste Mensch, den sie jemals getroffen hat. Er kann sogar von Paris erzählen! Die kurze Zeit nach seinem Einsatz als Infanterist im Krieg, die er in Europa verbringen durfte, leuchtet noch immer nach.

Die junge Schauspielerin April würde die Welt auch gern sehen. Doch als sie schwanger wird, scheint die konventionelle Familiengründung die einzige, unausweichlich vernünftige Perspektive zu sein. Wheeler will Geld verdienen, aber sich

ist, an dem die beiden sich am liebsten aufhängen würden.

Denn es plagt sie jene Frage, die seit „Madame Bovary“, der berühmten Heldin Gustave Flauberts, das ambitionierte Bürgertum notorisch quält: Bin ich nicht eigentlich etwas Besonderes? Hätte ich nicht etwas anderes verdient?

Dafür gibt es eigentlich keinen Beweis – außer einem vagen Gefühl von Anderssein und Boheme. Die solide Verachtung für alle, die nicht mehr wollen vom Leben als einen gutbezahlten Job, ein Auto und

radschaft, weibliche Bewunderung und männliche Selbstherrlichkeit in einem gut erträglichen Verhältnis. Ein spießiges Leben zu führen und auf die Spießherabzusehen ist gar nicht so schlecht.

April wiederum bleibt wenig zu tun, während die Kinder in der Schule sind. Keine gnädig entfremdete Arbeit zwingt sie mit anderen zusammen. Sie kann ihre Träume ausbrüten, bis Schreckliches schlüpft: die Erinnerung an ihre Jugend. Das Gefühl, betrogen zu sein. Soll sie als Hausfrau enden? Wo bleibt die Erfüllung? Nach einem



Darsteller DiCaprio, Winslet in „Zeiten des Aufruhrs“: „Was machen Sie denn so?“

nicht überarbeiten. „Ich will eine große alte, aufgeblähte Firma, die sich seit hundert Jahren durchwurstelt und ihr Geld im Schlaf verdient und die für jeden Job acht Leute einstellt, von denen man nicht erwarten kann, dass sie sich für den faden Quark, den sie da machen sollen, auch wirklich interessieren.“

Im Wirtschaftswunderland der USA von damals gibt's für weiße College-Absolventen wie Frank ohne viel Mühe einen gut-bezahlten Job, ein Auto und ein Haus für die Familie, und alles klappt so am Schnürchen, dass daraus bald der Strick geworden

das Haus auf dem Land, nagt am Ehealltag. Darin regiert die Normalität, und die ist für Frank leichter zu ertragen als für seine Frau.

Ja, er sieht sich mit Tausenden, die aussehen wie er – heller Anzug, heller Hut, glattrasiertes Gesicht, Aktentasche unter dem Arm –, in der New Yorker Central Station umsteigen, bevor es ins Großraumbüro geht oder ins heimische Wohnzimmer. Ja, er hat sicher „schlummerndes Potential“. Doch andererseits stehen in der Abteilung Verkaufsförderung bei Knox Business Machines Langeweile und Konzentration, hierarchische Angst und Kame-

fiesen Streit in der schwelend kriselnden Ehe präsentiert sie Frank ihren Rettungsplan: alles verkaufen, ab nach Paris, sie jobbt erst mal als Sekretärin, und er hat Zeit, „sich zu finden“.

Die Französin Yasmina Reza hätte eine Komödie daraus gemacht. Hat sie auch beinahe. Ihr Kammerstück „Kunst“ handelt vom Bedürfnis des Bürgers, kein Spießbürger zu sein, von seinem Ehrgeiz, sich von den Nachbarn zu unterscheiden, wenigstens in seinem „Potential“: das ganze Drama, abzüglich der Ehe. Da lacht die ganze westliche Bürgerwelt im Theaterparkett. Bei

Yates dagegen kommt Beklommenheit auf. Komödien waren seine Sache nicht. Er war ein Spezialist für graue, kleine Tragödien. Es gibt kein Quantum Trost in den Lebensläufen seiner Figuren, die in seinen sieben Romanen und rund zwanzig Erzählungen den bitteren Kelch bis auf den letzten Tropfen leeren.

Ums Trinken geht es sowieso immer auch, denn Yates kommt aus einer Familie von Alkoholikern, war Alkoholiker und beschrieb den Alkoholismus in all seinen Phasen, wenn auch nicht in den Details. Das Ausmalen der Situationen, die drastische Beschreibung überlässt er den Kollegen vom literarischen Journalismus wie Tom Wolfe. Eher hält er sich an die Stationen der Trunksucht: der Aperitif zum Lösen der Zunge, der Whisky „zum Entspannen“, dann das gemeinsame Bechern der Paare, um sich nahe zu sein, und schließlich die rettende und zerstörende Gewohnheit, sich abwechselnd zu benebeln, zu beleben, zu besänftigen und zu vergessen.

Bereits im mittleren Alter wechselte Yates zwischen Schreibtisch und Klinik hin und her, im dichter werdenden Rhythmus von Arbeit und Zusammenbruch, von klarster Beschreibung und psychotischem Schub. Im Zweiten Weltkrieg hatte er sich eine Schädigung der Lunge zugezogen, gleichwohl rauchte er stark. In den letzten Jahren sog er abwechselnd an einem Sauerstoffgerät und einer Zigarette.

Aber er schrieb bis zum Schluss. Als man nach seinem Tod im Hospital sein kleines Apartment in Birmingham, Alabama, ausräumte, gab es nichts mehr von Wert als eine Olivetti auf dem Schreibtisch und das letzte Manuskript, am kostbarsten Ort der Wohnung verwahrt: im Eisfach.

Wirklich erfolgreich war Yates nie; eher ist sein Leben ein Beispiel für die traurige Einsicht der Dichterin Mascha Kaléko, die, wie Yates, fast eine große Karriere machte: „Beinahe ist oft schlimmer als Nein.“ 1962 schrammte er mit „Zeiten des Aufruhrs“ knapp am National Book Award vorbei (den dann Walker Percy erhielt). Immer mal wieder mit Lob der Kritik bedacht, konnte er von dem Rang, der ihm selbstverständlich gebührt – in einer Reihe mit John Updike und Philip Roth –, nur träumen. Er schlug sich als Werbetexter und Redenschreiber durch (kurzfristig unter anderem für Senator Robert Kennedy) und unterrichtete, obwohl er es für sinnlos hielt, „kreatives Schreiben“.

1999 erinnerte Stewart O’Nan, ein ebenso brillanter und klarer Autor wie Yates, in einem bewegenden Essay in der „Boston Review“ an den Kollegen, dessen Prosa zu diesem Zeitpunkt nicht einmal mehr antiquarisch erhältlich war: Sieben Jahre nach dessen Tod fotokopierte er Yates’ Bücher für Studenten und Freunde. Der Fall beschäftigte ihn, so O’Nan, denn ohne einen wie auch immer bescheidenen Glau-

ben daran, dass Meisterschaft, Genie, wahres Können nicht vollkommen in die Vergessenheit rutschen, könne ein Künstler eigentlich nicht arbeiten.

James Salter, William Maxwell, John Cheever, selbst William Faulkner waren vergessen, aussortiert, „nicht erhältlich“ und sind dann doch ins Bewusstsein der Leser zurückgekehrt. Warum nicht Richard Yates?

Und in der Tat gibt es nichts, das diese Vergessenheit rechtfertigte. Wie ist es möglich, dass stilistisch obsessive, programmatisch anstrengende und inhaltlich krude Autoren wie William Gaddis und Thomas Pynchon Kultstatus und zugleich hohe Verkaufszahlen haben, während Yates’ kühle, vollkommene Schlichtheit ein Geheimtipp geblieben ist?

Seine Themen – die amerikanische Lebenswelt der Mittelklasse, ihre Tragödien und Illusionen – sind von allgemeinem Interesse. Er ist psychologisch genau wie



„Titanic“ Stars DiCaprio, Winslet (1997)
Romantisches Liebespärchen

Tennessee Williams, lakonisch wie Ernest Hemingway, ein guter Erzähler wie Francis Scott Fitzgerald und von schöner Unerbittlichkeit wie Truman Capote.

Seit einigen Jahren erscheinen seine Bücher neu, weil Kritiker nicht müde wurden, sein Loblied zu singen. Deshalb konnte Kate Winslet ein Exemplar von „Zeiten des Aufruhrs“ in die Hände bekommen, so dass sie ihren Mann Sam Mendes überzeugen konnte, einen Film daraus zu machen und das romantische Liebespärchen aus „Titanic“ in ganz anderen tragischen Umständen wieder gemeinsam vorzuführen.

Möge es der Ehe gutgetan haben. Möge es ein Blockbuster werden. Möge, wer lesen kann, ein Buch von Richard Yates erwerben. Egal welches.

ELKE SCHMITTER

FILM

Liebe auf den ersten Silberblick

„My Big Fat Greek Wedding“ war in den USA der Überraschungshit der Saison. Nun läuft die von Tom Hanks produzierte Komödie in den deutschen Kinos an.

Wo nur hat man diese brutal komische Abfüll-Szene schon gesehen, in der die Eltern des Bräutigams gleich beim ersten Kennenlernen der Brauteltern irgendein grauenhaftes, aber sehr landestypisches Gesöff zu sich nehmen müssen? War's taiwanischer Reischnaps in „Das Hochzeitsbankett“? Oder Grappa in „Mondsüchtig“? Egal, in „My Big Fat Greek Wedding“, der nun in Deutschland mit dem Untertitel „Hochzeit auf Griechisch“ anläuft, handelt es sich jedenfalls um – na was? Ouzo.

Griechen saufen Anis-Fusel. Sie bauen mitten in Amerika Häuser, die der Akropolis nachempfunden sind. Und sie stopfen



„Hochzeit“-Stars Corbett, Vardalos: Milde Klischee-Parade

sich und ihre Gäste pausenlos mit Lammfleisch, Moussaka, Tsatsiki und noch mehr fettem Essen voll. Wie fast alle Filme, in denen sich Minderheiten über sich selbst lustig machen, also britische Inder über britische Inder („Kick It Like Beckham“), deutsche Türken über deutsche Türken („Kurz und schmerzlos“), schwedische Libanesen über schwedische Libanesen („Jalla! Jalla!“) oder amerikanische Juden über amerikanische Juden (Woody Allens Lebenswerk), funktioniert auch „My Big Fat Greek Wedding“ nach der goldenen Regel: Alle Vorurteile stimmen.

In diesem Fall hat die Hauptdarstellerin sich die Klischee-Parade selber auf den Leib geschrieben. Die in Kanada aufgewachsene griechischstämmige Schauspie-

lerin Nia Vardalos trat in Los Angeles mit einem Theaterprogramm auf, in dem sie von den Macken einer durchgeknallten Exilgriechen-Familie wie ihrer eigenen erzählte. Der Hollywood-Star Tom Hanks, selbst mit einer griechischstämmigen Gattin (sie trägt den trügerischen Namen Rita Wilson) gesegnet, begeisterte sich für den Stoff, spannte den Routinier Joel Zwick als Regisseur ein – und landete den Überraschungscoup der letztjährigen Kinosaision.

Die Story vom leicht schielenden hässlichen Entlein (Vardalos), das mit einer schauerlichen Hornbrille auf dem Zinken und 30 Jahren in den keineswegs zierlichen Knochen in Papas Restaurant „Dancing Zorbas“ bedient und von einem smarten Fremden (John Corbett, der Schönling aus der TV-Serie „Sex and the City“) wachgeküsst wird, begeisterte in den USA mehr als 20 Millionen Zuschauer. Obwohl zunächst nur in wenigen Kinos gestartet, spielte das für rund 5 Millionen Dollar produzierte Werk allein an den US-Kassen bislang 230 Millionen Dollar ein: Beim Zeus!

Dabei zeichnet sich „My Big Fat Greek Wedding“ nicht nur durch einen gewissen marmornen Charme aus, sondern auch durch konsequente Überraschungsvermeidung. Zwicks Film kann durchaus als Be-

weis dafür herhalten, dass man nicht nur im olympischen Mannschaftssport, sondern auch im Kino ohne jeden kreativen Luftsprung triumphal abräumen kann – wenn man sich konsequent darauf beschränkt, aus Standardsituationen optimalen Nutzen zu schlagen.

Zum Lachen ist dieser Film in seinen besten Momenten nicht durch kühne Wendungen zwischen der Liebe auf den ersten Silberblick und der pompösen Vermählung, sondern dank einer typengenaue Besetzung. Michael Constantine als griechischer Patriarch Gus etwa drückt seine Begeisterung für die neue Heimat Amerika dadurch aus, dass er kleine Wehwehen ebenso wie lebensbedrohliche Krankheiten durch Aufsprühen eines Fensterputzmittels zu heilen glaubt.

Dem Erfolg in den USA half es sicher auch, dass die wilde, fette, verrückte Zorbas-Bande sich in Wahrheit als die allerheilste amerikanische Vorzeigefamilie erweist – und das Land der Freien und Tapferen als mustergültige Integrationsmaschine. Richtig gespannt sein darf man aber auf die erste Ethno-Komödie nach dem September 2001, die aus dem Leben arabisch-muslimischer US-Einwanderer eine ähnlich versöhnliche Klamauk-Show macht.

WOLFGANG HÖBEL

FILM

Tief im Herzen des Feindes

Krieg, Terror, konspirativer Sex: Das Melodram „Gefahr und Begierde“ des US-Taiwaners Ang Lee erzählt von einer grausamen Liebe.

Ein Mann zum Träumen, so sanft und schön und scheu und berührt wie in der westlichen Welthälfte Johnny Depp – in Asien ist das Tony Leung, der Hongkong-Star mit dem seelenvollen Blick, der in rund 70 Filmen vielerlei gespielt hat, Schwertkämpfer und Herzensbrecher, Dichter und Desperados. Zum ersten Mal hat im Jahr 1989 ein Film mit Tony Leung in Venedig den Goldenen Löwen gewonnen, und nun vor sechs Wochen wieder: Ang Lees „Se Jie“ oder „Lust, Caution“, der in den deutschen Kinos „Gefahr und Begierde“ heißt.

Tony Leung lässt diesmal alles hinter sich, worauf seine Fans bisher vertrauen konnten. Der als stets untadelig eleganter Gentleman auftretende Herr Yi, den er in „Se Jie“ spielt, wird zwar, mit umflortem Blick, zu einem Liebessüchtigen, geradezu Liebeskranken. Aber zugleich ist er, im Shanghai der Jahre 1941/42, der kalte, unnahbare Chef-Fortler im Dienst des japanischen Besatzungsregimes.

Es erregt ihn, sagt er, wenn er sich bei seinem blutigen Handwerk seine Geliebte dazuphantasiert, und er malt das der Geliebten mit dem Wunsch aus, dass es auch sie erregt: Feuer und Eis.

Auf dem Brokeback Mountain in Ang Lees berühmtem vorigem Film war die Liebe ein Augenblick, gelebt im Paradies. In „Gefahr und Begierde“ ist der geheime Ort, wo die Liebenden voreinander ihre Masken fallen lassen, eine Lust-Hölle, aus der es nur einen Ausgang gibt, den Tod. Das erste Bild, mit dem der Film den Zuschauer konfrontiert, ist die Großaufnahme eines Schäferhunds, Auge in Auge – treuherzig, wölfisch, unergründlich.

Erzählt wird nicht die Geschichte des lustvoll grausamen Herrn Yi, sondern die einer Studentin ohne Familie namens Wang Jiazhi, die sich aber Herrn Yi gegenüber als verheiratete Frau Mak ausgibt: So ist ihre Bekanntschaft vom ersten Blick an ein Falschspiel. Ob zuerst er in ihren Bann

gerät und dann sie in seinen oder doch umgekehrt – davon handelt die Erzählung der in ihrer Heimat hochgeschätzten Autorin Eileen Chang (1920 bis 1995), die den Film inspiriert hat.

Ang Lee beginnt mit dem hochgespannten letzten Akt des Dramas und bricht vor dem Höhepunkt ab, um in einer weit ausholenden Rückblende auszumalen, wie im Jahr 1938 in Hongkong die einsame, scheue Wang in einer Studententheatergruppe Anschluss, Geborgenheit, ja Lebensinhalt findet. So ist sie auch begeistert dabei, als die patriotische Laienspielschar sich zu einer terroristischen Vereinigung mausert. In aller Naivität plant man einen Mordanschlag auf Yi, der in der britischen Kolonie Hongkong die Kollaborationsregierung des japanisch besetzten Südhina repräsentiert. Wang soll, herausgeputzt als gelangweilte Ehefrau eines Geschäftsmanns, den schönen Lockvogel spielen,

Diesmal beißt die gefürchtete Bestie an: Wang, die Schauspielerin als Falschspielerin auf Leben und Tod, entdeckt eine Art Liebe, die den Selbstverrat bis zur Selbstauslöschung treibt, sie bohrt sich dem Feind tief ins Herz hinein und erliegt ihm dann doch.

Für die Rolle dieser Wang, sagt James Schamus, Ang Lees Co-Autor und Co-Produzent seit eh und je, habe man als Gegenspielerin des Superstars Tony Leung bewusst eine Unbekannte gesucht, etwa wie Maria Schneider für „Der letzte Tango“. Die „unbekannte“ Tang Wei, eine lilienhaft sanfte, fragile Schönheit in den seidig schimmernden Etuikleidern der Epoche, meistert die Gratwanderung dieser Figur mit faszinierender Sicherheit: Sie lässt sich nichts schenken und siegt.

Die junge Schriftstellerin Eileen Chang, gleichen Alters wie ihre Heldin Wang, muss im Shanghai der Kriegsjahre, wo sie ihren ersten Erfolg hatte, eine glamouröse Erscheinung gewesen sein. Doch sie heiratete einen älteren Kollegen, der sich rasch als Weiberheld und Kollaborateur erwies – das war und blieb ihre Schande. Nach der Gründung der Volksrepublik setzte sie sich nach Hongkong ab, wo sie hauptsächlich Drehbücher schrieb, und ging dann in die USA. Die gefeierte Wiederentdeckung ihres Frühwerks in China seit den achtziger Jahren scheint sie wenig berührt zu haben; sie lebte zunehmend einsiedlerisch bis zu ihrem Tod im Jahr 1995 in Los Angeles.

WENNER BROS.



„Gefahr und Begierde“-Stars Leung, Tang: Die Masken fallen gelassen

der den scheuen, stets von Leibwächtern gedeckten Yi in eine Falle lotst.

Die studentische Wohngemeinschaftskonspiration, die im ersten Augenblick wie eine Kostümkomödie zwischen Schein und Sein aussah, bekommt Züge einer grimmigen Groteske, als Wang entjungfert werden muss, um glaubhaft als verheiratete Frau auftreten zu können. Sie wird zum Horrorstück, als man ziemlich bestialisch einen potentiellen Verräter in der eigenen Reihe abschlachtet.

Was Ang Lee in diesem ersten Teil in Hongkong kühl und genau erzählt, handelt vom Fiasco der besten Absichten, vom Verlust der Unschuld und der Entdeckung des Bösen, von Selbstkorrumpierung und Selbstverrat – und dem bösen Herrn Yi wird bei alledem kein Haar gekrümmt.

Drei Jahre später aber, in Shanghai, lässt Wang alias Frau Mak sich ein zweites Mal Herrn Yi, der dort inzwischen Geheimpolizeichef ist, als Köder zuspülen.

Ang Lee, der seit drei Jahrzehnten in den USA lebt, für das geheime Kernstück von Eileen Changs Werk: die Geschichte ihres eigenen Liebesunglücks, von der sie sich –, wie ein Opfer, das wieder und wieder sein Trauma neu durchleben muss“ – nicht durch Veröffentlichung trennen wollte. Lee hat „Se Jie“ als Wunschprojekt seit langem gehegt, und aus lauter Liebe ist ihm der Film (mit gut zweieinhalb Stunden Spieldauer) ein wenig zu groß geraten, denn er ist und bleibt bei aller Finesse und Opulenz der szenischen Rekonstruktion eine Zwei-Personen-Geschichte.

In seinem glühenden Kern aber, wo Liebe und Verbrechen als ein und dasselbe erscheinen, ist er grandios. Für die chinesische Literatur sei, wenn es um die Liebe geht, das Erzählen eine Kunst des Andeutens, Verbergens, Verschweigens, sagt Lee: „But movies are another animal.“ Da leckt der Schäferhund sich die Lezfen.

URS JENNY

FILM

Zur Sache, Kätzchen

Im bisher größten Flop des Jahres spielt Halle Berry „Catwoman“ – und sieht so toll aus, dass man bösen Kritiken keinesfalls glauben sollte.

Selten in der Geschichte des Kinos hat es so ein Schlachtfest gegeben wie bei diesem Film. Geradezu hysterisch wurde „Catwoman“, nach gigantischem Hype, zu Katzenklein verarbeitet, zunächst in den USA, dann in London vergangenen Donnerstag, am Tag seiner England-Premiere.

Mit stetig steigender Wut übrigens, denn im Kritikergeschäft müssen die Nachstolpernden jeweils die Vorangehenden an Niederträchtigkeit übertreffen. Toter als tot erreicht der Streifen die deutsche Kritik.

Und das bei einem Film, der die zauberhafte Halle Berry in Leder und Latex zeigt. Mit Peitsche. Ja, hat die Branche keinen Funken Ehre mehr im Leib?

Lauter Katzenkritiker mit sehr hohen Ansprüchen. Der der Londoner „Times“ nennt Halle Berry „oberflächlich“. Der von „USA Today“ fand vorher, dass Berry „nicht überzeugend schnurrt“. Die „Financial Times“ urteilt: „Lächerlich“.

Leute, es geht nicht um „King Lear“, sondern um einen Film, in dem eine Frau im Katzenkostüm steckt. Aber was für eine! Sie ist ein Darling mit großen dunklen Augen, die feucht schimmern können. Ihre Zähne sind makellos, vom Rest ganz zu schweigen.

Woher nur die Wut? Einen Anhaltspunkt gibt die „Washington Post“: „Der Film wurde von einem gewissen Pitof gedreht“, der erstens Franzose ist, zweitens aus der Werbebranche kommt und drittens nur diesen einen Namen hat, nämlich Pitof. Wahrscheinlich raucht er Filterlose.

Ein Franzose für „Catwoman“ – und das in den USA, wo man Pommes frites aus Verachtung für Franzosen, besonders für einnamige (Chirac!), in „Freedom Fries“ umbenannt hat! Eine krasse Fehlentscheidung. Vielleicht war sich das Studio auch plötzlich nicht mehr sicher: der Oscar-Liebhaber Halle Berry und Leder-BH? „Fuir so was Perverse brauchen wir einen Franzosen, Joe!“ „Wird gemacht, Boss.“ Wie auch immer: Im Film selbst entdecken wir neben Halle Berry, die unwahrscheinlich sexy ist, eine bizarre Geschichte über das Altern, über den Feminismus, die Frauenquote, die Schönheitsindustrie und Hollywood.

Dazu ein paar wirklich hübsche optische Einfälle, wie den, Halle Berry mit Leder-BH und Peitsche auszurüsten, oder sagten wir das schon?

Sie heißt Patience, Geduld, mit der üblichen Vorgeschichte zur feministischen Erweckung. Sie lässt sich herumtreten von ihrem Boss, dem Chef des Schönheitskonzerns Hedare-Beauty, der genau das auf den Markt wirft, was man seiner Frau immer aus Duty-Free-Shops mitbringen soll: eine Creme, die ewige Jugend verspricht.

Die hier allerdings verlangt besondere Markentreue. Wer sie absetzt, erleidet fürchterliche Entstellungen. Rabenschwarze Seelen im Geschäft um die schöne Schale also, Jugendsucht und die Großdealer dafür, was für ein Thema!

Patience kommt der Sache durch Zufall auf die Spur, wird von den Killern des Konzerns gejagt, fällt in Säure, wird bewusstlos an einen Felsen angespült – wie es eben im Kampf um Schönheitscremes so zugeht.

Patience wird (was für ein Bild auf diesem schlierigen Felsbrocken vor der nächtlichen Silbersilhouette Manhattans) von ei-

ruft: „Schlag zurück, heirate nie und trage einen Leder-BH, mein Kind!“

Ihr Hauptvergnügen an diesem Film, gestand Berry, habe darin bestanden, das sexy Outfit zu tragen. Unseres auch. Und los geht eine hirnrissige Trash-Orgie, in der sie Ganooven vermobelt, einen kleinen Jungen von der Kirmesschaukel rettet, geschmeidig an Wänden hochklettert und mit dem Hinterteil wackelt.

In einer knisternd choreografierten Basketball-Szene bringt sie einem jungen Detective in einem Ghetto-Hinterhof das Spiel der Spiele bei – sie bespringt ihn regelrecht. Schließlich trifft sie auf ihre wahre Gegenspielerin, auf Sharon Stone, die früher mal das Gesicht des Beauty-Konzerns war und jetzt jenseits der 40 ist.

Die Bißch der neunziger Jahre also trifft auf die nette Dunkle vom Dachfirst. Eine Auseinandersetzung zweier Frauengenerationen, bei der man besser nicht im Weg



„Catwoman“-Star Berry: Hirnrissiges Vergnügen mit Mut zum Leder-Feminismus

ner geheimnisvollen Katze wachgeküsst. So ist sie von Stund an, noch ohne es richtig zu wissen, Catwoman, die im Bücherbord schläft, und, absolut hinreißend, auf dem Weg zur Arbeit auf der StraÙe Hunde anaucht.

Schließlich dämmert ihr, dass das alles nicht normal ist, und sie sucht eine Katzenprofessorin auf.

Die sieht dann genauso aus, wie sich Frauen zufriedene allein stehende ältere Frauen vorstellen, mit Brille in einer gemächlich-knuffigen Wohnung aus tiefen Sesseln, Büchern mit Goldschnitt, Tiffany-Lampen und jeder Menge Katzen.

Sie hat ihren Job verloren, weil sie in der „männlich dominierten akademischen Welt“ ausgebootet wurde. Mit anderen Worten: Sie ist die Feminismus-Großmutter Gloria Steinem, die ihrer Enkelin zu-

steht. In einem furiosen Katzenzweikampf hoch oben in der gläsernen Kuppel der Konzernzentrale zieht Catwoman die Silberkralle über die marmorne Wange der weißblonden Tragödin.

Stone, im Splitterregen aus Glas und Spiegeln, sieht Sprünge und Risse in ihrem Gesicht, sieht ihr Alter wie Dorian Gray, sieht ihre Zukunft mit diesem Alter, und sie weiß, dass sie die nicht will. Lesebrille und tiefe Sessel und Katzenbücher? Nie!

Ein bösartiges, rabenschwarzes Finale, wie es sich nur ein Gauloises rauchender französischer Einnamiger ausdenken kann. Doch wenn Catwoman am Schluss über den Dachgiebel ins Mondlicht davonschleicht, mit schaukelndem Hinterteil, dann hat man sich auf alle Fälle hübscher amüsiert als beim Gros der diesjährigen Sommer-Blockbuster. Schnurrrrrrr!

MATTHIAS MATUSSEK



KINO

Ein Kopf und sein Körper

Ein Spanier erhielt den Oscar für den besten fremdsprachigen Film: Alejandro Amenábars „Das Meer in mir“ ist eines der bewegendsten Kinoerlebnisse der Saison.

Unbeirrt ist Ramón Sampedro von Beginn an bestimmt von dem Wunsch, sich den Tod zu geben, und am Ende wird es ihm gelingen sein: So viel hat wohl jeder schon über diese Geschichte gehört, wenn er sich für den Film „Das Meer in mir“ interessiert. Ramón, das ist ein freundlicher Kopf auf einem Kissen, der lebhaft denken und reden und lachen und weinen kann, aber die innere Wahrnehmung und die Herrschaft über seinen Körper verloren hat: querschnittgelähmt seit mehr als einem Vierteljahrhundert, seit einem leichtsinnigen Kopfsprung von einem felsigen Meer, bei dem er hart auf den Grund schlug.

Als junger Abenteurer war Ramón zu Schiff rund um die Welt unterwegs, und das Meer ist sein Lieblingselement geblieben: Es hat ihm die Freiheit gegeben, die er als sein Leben verstand, und es hat sie ihm wieder genommen; was ihm bleibt, ist der Kampf um die Freiheit zu sterben. Wenn er jetzt – in dem ärmlich engen galicischen Bauernhaus, wo Bruder und Schwägerin, Vater und Nefte den hilflos Umarmenden umsorgen – in der Kammer unter dem Dach aus dem Fenster schaut, sieht er einen bewaldeten Berghang. Wenn er aber schlaflos phantasiert, nimmt er mit Schwung durch den Korridor Anlauf und wirft sich zum Fenster hinaus – aber nein, nicht in den Tod:



Oscar-Gewinner Amenábar (r.)
Im Scheinwerflicht Hollywoods

Er kann fliegen, er fliegt auf den tosenden Wogen seiner geliebten Puccini-Musik und fliegt über Hügel und Wälder hinweg aufs Meer zu und einer Traumfrau entgegen, die ihn am Strand zu erwarten scheint.

Die Geschichte von Ramón Sampedro (1943 bis 1998) ist, was man einen authentischen Fall nennt: Gegen einen sich laizistisch nennenden Staat, der den Selbstmord nicht mehr unter Strafe stellt, hat der Querschnittgelähmte im Namen der Menschenwürde vor mehreren Gerichten erfolglos um sein Recht auf Beistand zum selbstgewählten Tod gekämpft. Erst danach hat er, entmutigt, die Nächstenliebe, die Gnade, die heimlich helfende Handreichung außerhalb der Legalität akzeptiert.

Der Filmemacher Alejandro Amenábar (verantwortlich für Buch, Regie, Schnitt und Musik) ist mit allem Respekt den Umständen treu geblieben. Und doch hat er auf magische Weise – weil er am Geist und nicht an den Fußnoten des Faktischen festhielt – dieses Unglücksleben in ein bewegend großes lyrisches Melodram verwandelt: Da ist, als leibhaftiges Skandalon und Fremdkörper in einer Gesellschaft, die den

* Mit Gwyneth Paltrow und Produzent Fernando Bovaira.

Kultur

Sampedro-Darsteller Bardem (M.) Traumflug in die Freiheit

Tod so sehr verdrängt hat, dass sie vor der bloßen Idee des Sterbenwollens wie vor einer ansteckenden Krankheit zurück-scheut, dieser Stigmatisierte, der den Tod als sein Prinzip Hoffnung hochhält. Er träumt, er spottet, er macht sich über sich selbst lustig, er ist ein Lyriker. Das Buch, in dem Sampedro zwei Jahre vor seinem Tod Manifeste, Hilferufe, Gedichte veröffentlicht hat, heißt „Briefe aus der Hölle“.

Dass Javier Bardem, 36, der größte spanische Schauspieler seiner Generation ist, braucht längst keinen Beweis mehr: Männlichkeit, strotzende Vitalität und Charme machen ihn zum geborenen Siegertyp aller Klassen. Doch Neugier und Leidenschaft treiben ihn Mal um Mal zu riskanten Alleingängen der Selbstverleugnung, und wie er nun, zum reglosen Menschenbündel zusammengeschnürt, den kahlen, schmalen und zwanzig Jahre älteren Sampedro darstellt, ist ein Balanceakt zartester Besetzung: wie er aufblüht und erlischt im Kommen und Gehen der vier Frauen, die sich in geradezu komödienthafter Rivalität um ihn bemühen, und wie, wenn sie alle wieder gegangen sind, in der Trauertiefe seines Blicks die Frage bleibt, ob wohl die eine oder die andere ihn so selbstlos liebt, dass sie ihm die Hand zum Sterben reicht.

Der 1972 in Chile geborene Regisseur Amenábar ist früh ins Scheinwerflicht Hollywoods geraten: Die Rechte an seinem zweiten Film „Öffne deine Augen“ hat Tom Cruise gekauft, um daraus ein amerikanisch gestyltes Remake (mit dem Titel „Vanilla Sky“) zu machen, und gleichzeitig hat Cruise dafür gesorgt, dass Amenábar seinen dritten Film „The Others“ auf Englisch mit Nicole Kidman als Star drehen konnte. Beides waren – mal futuristisch, mal nostalgisch aufgezaumt – Lebensentwurfstafeln, die ins Totenreich hinübergespensterten, und sie hätten ihrem Erfinder wohl eine amerikanische Zukunft im Geisterreich zwischen „Horror“ und „Fantasy“ öffnen können. Das aber scheint ihn (bislang) nicht interessiert zu haben.

Der Begriff, mit dem Sampedro für seine Freiheit durch Sterbehilfe plädiert, heißt Menschenwürde, und das Erstaunlichste an Amenábars Film ist vielleicht, wie streng er diese Würde selbst respektiert. Er zeigt Angst und Verzweiflung, doch das Elend des tagtäglichen demütigenden Auslieferungseins an einen Körper ohne Empfindung zeigt er nicht. Das mag sich jeder selbst vorstellen. Das Gedankenspielerische der frühen Amenábar-Filme ist fern.

Mit der Geschichte vom „Meer in mir“ hat er auf ganz andere Art in der Realität Fuß gefasst und zugleich einen neuen Weg gefunden, mit seiner Kamera so schwerelos, wie er es liebt, über die Schattenlinie zwischen Leben und Tod hinweg zu fliegen: so frei wie Sampedro.

URS JENNY

KINO

Karneval der Triebe

In seinem neuen Film „Hautnah“ erforscht Regisseur Mike Nichols den Stand der Dinge im Kampf der Geschlechter – und lässt Julia Roberts brillieren.

Langsam dreht sich die Stripperin im Séparée auf der Tanzfläche, spreizt die Beine, beugt sich vornüber und lässt ihren Kunden gierig glotzen. Immer mehr Geldscheine steckt er ihr zu, obwohl er schon lange alles gesehen hat. Doch er will ihren Namen wissen. Sie heißt Jane Jones, erwidert die Tänzerin. Da zückt er sein letztes Geld und wirft es ihr wütend entgegen – weil er zu wissen glaubt, dass es in dieser Umgebung keine Ehrlichkeit gibt.

Vom Lieben und Lügen erzählt Mike Nichols in seinem neuen Film „Hautnah“ und von Orten wie dem Stripclub, an denen man zwar alles sehen und sagen kann, aber nichts berühren darf. Über einen Zeitraum von mehreren Jahren hinweg beschreibt er den Beziehungsreigen und mehrmaligen Partnerwechsel zwischen zwei jungen Paaren im heutigen London: des Dermatologen Larry (Clive Owen) und der Fotografin Anna (Julia Roberts), des Journalisten Dan (Jude Law) und der Stripperin Alice (Natalie Portman), die tatsächlich Jane Jones heißt.

Der Film beruht auf dem 1997 in London uraufgeführten Theaterstück des britischen Dramatikers Patrick Marber (Originaltitel: „Closer“), einer in messerscharfe Dialoge gefasste Bestandsaufnahme des Sexualverhaltens paarungsbereiter Großstädter. „Wonach schmeckt deine Möse?“, fragt Larry im Stripclub. „Nach Himmel“, gibt Alice zurück. Marber macht seine Figuren zu Verbal-Erotikern, denen der eigene Körper oft fremd zu sein scheint. Ein sanftes Streicheln wirkt da schon wie ein Naturereignis.

Wie sein Held Larry, der sich als „medizinischer Beobachter des menschlichen Karnevalstreibens“ beschreibt, lässt sich Marber, 40, in seinem Stück vom verzweifelten, oft neurotischen Ringen seiner Figuren um Liebe und Begehren nur selten rühren. Der Film dagegen,

für den Marber selbst das Drehbuch schrieb, vertreibt diese zynische Kälte gleich von Beginn an: Bei ihrer ersten Begegnung entdeckt Alice den melancholisch dreinblickenden Dan auf dem Bürgersteig in der Menschenmenge, und ihre zur Schau getragene Selbstsicherheit weicht der Sehnsucht, er möge sie ansehen. Als dies dann passiert, gibt es keinen Zweifel mehr: Dieser Film glaubt noch an die Liebe auf den ersten Blick.

Bald lassen sich Dan und Alice zusammen durch London treiben, reden in knappen Sätzen über elementare Dinge, über die Liebe, das Leben und den Tod, und haben am Ende des Tages das Gefühl, sich schon seit Jahren zu kennen. Dann gehen sie zusammen ins Bett. Doch das zeigt der Film nicht. Er zeigt überhaupt keinen Sex. Ausgerechnet das, worum sich hier alles dreht, findet wie in Marbers Stück stets außerhalb des Bildes statt – und damit in der Phantasie des Zuschauers.

Doch gelingt es Nichols und seinen Darstellern immer wieder, diese Leerstellen zu füllen: Wenn Larry von einer Reise nach Hause kommt, dann lässt die großartige Julia Roberts den Zuschauer die Verwirrung spüren, von der Anna in diesem Moment ergriffen ist – denn sie hat sich erst kurz zuvor unter der Dusche den Schweiß eines anderen Mannes von ihrem Körper gespült.

Kurz darauf erzählt sie Larry, dass Dans Sperma besser schmecke als sein eigenes. In dieser gnadenlosen Offenheit findet Nichols, 73, der vor fast vier Jahrzehnten Edward Albees tragikomische Ehe-Schlacht „Wer hat Angst vor Virginia Woolf?“ für die Leinwand inszenierte, jedoch keine Obszönität, sondern tiefe Verletztheit: Aus enttäuschter Liebe sprechen die Figuren Sätze, die Schmerzhafter sind als der härteste Faustschlag.

Wenn in diesem Film jemand einen anderen schlägt wie Dan am Ende des Films



„Hautnah“-Darsteller Portman, Owen: Verzweifelte Glückssuche



Stars Roberts, Law in „Hautnah“: Bedürfnis nach Nähe

Alice, wird daraus mit Hilfe der Zeitlupe weniger ein brutaler Akt als vielmehr eine hilflose Geste, die dem Bedürfnis nach Nähe entspringt. Stets hebt Nichols die körperlichen Berührungen der Figuren hervor. Die Affäre zwischen Dan und Anna etwa beginnt mit einem Kuss. „Wir haben uns geküsst!“, ruft er, als sie ihn danach mit sanftem Erschrecken zurückstößt – und ihn liebevoll wie einen Teenager betrachtet.

So kann der Zuschauer miterleben, wie die anfangs jugendlich überschwängliche Liebe, in der alles möglich zu sein scheint, nach und nach dem Alltag weicht und die Gewohnheit immer mehr das Bedürfnis nach dem ganz anderen freisetzt. Doch weil der Film seinen Figuren auf Augenhöhe begegnet und nur dann auf sie herabblickt, wenn sie – wie im Stripclub – von einer Überwachungskamera beobachtet werden, zieht er den Zuschauer tief in das Drama dieser verzweifelten Glückssuche hinein.

Kurz vor Schluss liegen Dan und Alice wie frisch verliebt im Bett eines Hotels, lieblosen sich und wollen den Neuanfang wagen. Doch da will er auf einmal wissen, ob sie mit Larry geschlafen habe. Ob das denn so wichtig sei, fragt sie zurück. Er überlegt einen Moment – und erfährt kurz darauf, dass manchmal ein Geheimnis die Liebe am Leben erhält, während die Wahrheit ihr Tod sein kann.

LARS-OLAV BEIER

KINO

Citizen Hughes

Leonardo DiCaprio und Martin Scorsese porträtieren den geheimnisvollen US-Milliardär Howard Hughes: ein Leben für Filme, Flugzeuge und Frauen.



Rekordpilot Hughes (1938), „Aviator“-Star DiCaprio: „Jeder Mensch ist käuflich“

Platt gesagt: Große Männer haben große Macken. Etwas pathetischer: Wenn die Götter vernichten wollen, den schlagen sie mit Wahnsinn.

Falls es wahr ist, dass Howard Hughes, wie er später behauptete, schon als kleiner Junge beschloss, als Flieger, als Filmemacher und als Frauenheld der Größte und wenn möglich dazu auch der reichste Mann der Welt zu werden, so hat er es auf diesem Weg ziemlich weit gebracht. Mit 19 Jahren – nach dem Tod beider Eltern – ließ der Junge, der keinen High-School-Abschluss geschafft hatte, sich für volljährig erklären und wurde Herr über ein Vermögen von annähernd einer Milliarde Dollar. Er heiratete eine texanische Jugendliebe und ging mit ihr nach Hollywood, wo sie ihm aber bald abhanden kam, weil er sich mit unerwarteter Besessenheit in die Filmarbeit und auf andere Frauen stürzte.

Howard Hughes (1905 bis 1976) hat mit 25 Jahren als Produzent und Regisseur den bis dahin „teuersten Film aller Zeiten“ herausgebracht, den Kriegsfliederm „Hell's Angels“, und danach noch zwei Dutzend weiterer Filme produziert. Er hat mit 30 Jahren als tollkühner Pilot seinen ersten Weltrekord aufgestellt, dem noch etliche folgten, und ist später einer der dynamischsten Luftverkehrsunternehmer geworden. Und er hat als passionierter Frauensammler nicht nur die glamourösesten Hollywood-Stars – besonders ausdauernd Katharine Hepburn und Ava Gardner – umworben, sondern jahrzehntelang auch einen veritablen eigenen Harem vollbusiger Girls unterhalten.

Er war wohl nicht der reichste, doch einer der wirklich mächtigen Männer in den

USA seiner Zeit – nämlich, wenn es sein musste, einer der wirklich skrupellosen, einer, der mit der Mafia, mit dem Weißen Haus und mit der CIA kungelte, stets nach dem Grundsatz: „Jeder Mensch ist käuflich, sonst könnte es Typen wie mich nicht geben.“ Er war sehr groß, sehr gut aussehend und konnte unwiderstehlich charmant sein; doch hinter dem Lächeln lauerte eine monströse Egomane, und dahinter, noch tiefer, ein paranoider Wahnsinn, der Schritt um Schritt mit selbsterstörerischer Dynamik sein Leben verschlang.

Man liebt es in Hollywood, nicht nur die Taten vergangener Helden, sondern auch die Biografien interessanter Zeitgenossen zu großen Lebensbilderbögen aufzubereiten, für die in der Branche das Kürzel „biopic“ gängig ist. An Howard Hughes hat man sich erstaunlich lange nicht herangetraut. Doch dann kam ein junger Himmelstürmer, der einen Narren an der Figur gefressen hatte: Leonardo DiCaprio. Dass es den Film „The Aviator“ gibt, ist zu allererst seine Leistung. Er hat dieses Wunschprojekt, zusammen mit dem Autor John Logan, über Jahre vorangetrieben, anfangs mit dem Regisseur Michael Mann als Partner, dann – ein begeisterter Glücksfall – mit Martin Scorsese. DiCaprio hat, für sich selbst, mehr als je gewagt und gewonnen (siehe auch das Interview gegenüber).

So ist „The Aviator“ ein richtiger großer Scorsese-Film geworden, einer, in dem der Meister – befreit von jenem verbissenen Willen zur Großartigkeit, der zuletzt seinen „Gangs of New York“ etwas opernhafte Gravitätisches gab – noch einmal mit erfinderischer Eleganz seine Erzähl-

kunst triumphieren lässt: Kino aus vollen Händen.

Ein „biopic“ amerikanischer Art – dessen einer genialer Prototyp „Citizen Kane“ von Orson Welles ist und der andere Scorseses „Raging Bull“ – zielt ja nicht auf faktengetreue Rekonstruktion, sondern auf Fiktionalisierung: Der Mann, um den es geht, wird zum Star seines eigenen Lebensfilms, und Scorsese gibt dem Hughes-Film – mit der hinreißenden Cate Blanchett als Katharine Hepburn und Kate Beckinsale als Ava Gardner in einem üppigen Star-Ensemble – swingendes Tempo, Witz, Sinnlichkeit und sogar Ironie.

John Logans Drehbuch versteht es brillant, die ausschweifenden Aktivitäten seines Helden zu bündeln und zu pointieren. Es beschränkt sich auf jene zwei Jahrzehnte (von 1927 bis 1947), in denen der Sonnyboy mit der reptilienschnellen Intelligenz sich als Aufsteiger in einer Aura von Unbesiegbarkeit sein Imperium schuf, und es gibt doch den anfangs harmlosen Symptomen der Schwerhörigkeit und der Paranoia genug Schärfe, um das spätere Abtrudeln des Überfliegers in die einsame Hölle des Wahns zu signalisieren.

Leonardo DiCaprio verkörpert einerseits eindringlich die Verzweiflung des Stra- te- gen, der mit wachem Verstand selbst wahrnimmt, wie er den Verstand verliert; und er glüht andererseits in der Euphorie des Fliegers, der sich nur allein hoch oben im Cockpit glücklich und frei fühlt, weil nur dort alles, was ihm auf der Welt Angst macht, weit weg ist – doch einen Grundzug dieses Mannes vermag auch er nicht zu überspielen: Sein Fall hat keine Tragik; er lässt einen kalt.

URS JENNY



Lee-Film „Der Eissturm“: *Melancholie der vertanen Zeit und der verpaßten Chancen*

KINO

Kalt wie der Tod

Mit staunender Neugier betrachtet der Regisseur Ang Lee in „Der Eissturm“ das tiefgefrorene Leben amerikanischer Vorstadtfamilien in den siebziger Jahren.

Ein schmächtiger, blasser Junge, vielleicht elf Jahre alt, steht auf der Terrasse seines schicken Elternhauses und jagt sein Spielzeug in die Luft. Genußvoll schickt er ein Modellflugzeug auf den letzten Trip. Der Flieger geht hoch, kurz bevor er die ersten Bäume erreicht. Der Junge Sandy betrachtet die Detonation wohlwollend.

Sandy Carver (Adam Hann-Byrd) ist der einzige weit und breit, der sich die Wonnen der Aggressivität gestattet. Alle anderen Charaktere in „Der Eissturm“ haben gelernt, ihre Wut zu beherrschen. In New Canaan, einem wohlhabenden Vorort von New York, bringt niemand etwas zum Knallen. Hier wird der Schein gewahrt. Hier wird gelächelt, was das Zeug hält. Und geschwiegen, bestenfalls gelogen. Ein Leben, kalt wie der Tod.

Zwei Nachbarsfamilien, die Eltern Anfang 40 und die vier Kinder im Teenageralter, hatte der Schriftsteller Rick Moody, Jahrgang 1961, in seinem herausragenden Roman „Der Eissturm“ an einem quälend langen Thanksgiving-Wochenende zusammengebracht. Die Hoods und die Carvers erleben, wie die verwirrenden sechziger Jahre jetzt, Anfang der Siebziger, in New Canaan ankommen – wenn auch

verzerrt: sexuelle Freiheit in Gestalt krampfpter Partnertausch-Partys, Wasserbetten, psychedelische Tapeten, Selbstverwirklichung per Handbuch.

Die Verunsicherung und Enttäuschung, die während dieser von Watergate geprägten Umbruchszeit durch die Poren des weißen Establishments sickerten, hatte Moody empathisch aus der Innensicht der Beteiligten geschildert. Bei ihm besaßen die Jugendlichen eine klarsichtige Unschuld, die das Versagen der hilflos ihrer Zeit nachlaufenden Eltern um so kläglich hervorstechen ließ.

Moody's klassische Wasp-Sittengeschichte ist jetzt ausgerechnet vom Einwanderer Ang Lee verfilmt worden. Ang Lee („Sinn und Sinnlichkeit“) hat sich den Stoff zu eigen gemacht, indem er Moody's Innensicht radikal durch seine eigene Außensicht auf die Hoods, die Carvers und ihre Ära ersetzt. Lees „Eissturm“ wirkt, als frage sich der Mann hinter der Kamera fassungslos: Warum machen sich diese seltsamen Menschen bloß so unglücklich?

Viele ausländische Filmemacher, die in den USA arbeiten, lassen ihrer Begeisterung darüber, endlich das Ziel ihrer Träume erreicht zu haben, freien Lauf, indem sie derart patriotische Geschichten verfilmen, daß selbst die Einheimischen kapitulierend die weiße Fahne hissen – zuletzt haben das die deutschen Ehren-Amis Wolfgang Petersen mit „Air Force One“ und Roland Emmerich mit „Independence Day“ praktiziert.

Ang Lee, 43, hat dagegen eine andere Geschichte. Er wanderte als Student Ende der siebziger Jahre aus Taiwan in die Vereinigten Staaten aus; sein Englisch ist bis heute mangelhaft; und seine westlichen Akteure irritiert Lee dadurch, daß er vor dem Drehstart jedes Films ein aufwendiges buddhistisches Ritual zelebriert. Von der

triumphalen Überanpassung des karrierebedachten Immigranten findet sich bei Lee keine Spur.

Schon in Lees erstem größeren Film, „Schiebende Hände“ (1992), fragt ein alter chinesischer Tai-Chi-Lehrer seinen Sohn, der in den USA mit einer Weißen verheiratet ist, warum diese „immer nur Salat“ esse. Weil sie schlank bleiben will, antwortet der Sohn – und der verwunderte Blick des Alten entlarvt die Dämlichkeit des westlichen Schlankheitswahns besser als jeder Vortrag.

Diesen staunenden, ethnographischen Blick des teilnehmenden Beobachters hat sich Lee erhalten. Im „Eissturm“ erkennt er dadurch deutlicher als die Romanvorlage, wie sehr sich die Erwachsenen und die Jugendlichen von New Canaan im Grunde gleichen, auch wenn sie kaum miteinander reden. Die Jugendlichen verweigern das Gespräch, und die Eltern wissen nicht, was sie fragen sollen. Kaputte heile Familien. Typischer Dialog: „Was hast du gemacht?“ „Nichts.“ „Und was hast du vor?“ „Nichts.“

Die Kids klauen aus Daffke, rauchen Hasch, trinken zuviel Bier und Wodka und befummeln einander, wann immer es geht. Die Erwachsenen klauen aus Frust, trinken zu viele Highballs und gehen fremd – manchmal liegt Vater Hood (Kevin Kline) mit seiner Geliebten, der Nachbarin Janey Carver (Sigourney Weaver), im selben Gästebett wie kurz danach seine altkluge Tochter (Christina Ricci) mit ihrem Verehrer Sandy: parallele Welten.

Eine tiefgefrorene Traurigkeit liegt über allen, eine Melancholie der vertanen Zeit und der verpaßten Chancen. Daß der Eissturm, der am Ende losbricht, als Sinnbild für die innere Kälte der Gesellschaft gedacht ist, eine Kälte, die den Schwächsten im Bund der beiden Familien als Todesopfer fordert, daran läßt die metaphern-trächtige Ästhetik von Lees Film (Kamera: Frederick Elmes) keinen Zweifel. Mal ums Mal wird die klirrende, grausame Pracht des Frostes gefeiert.

Trotzdem ist „Der Eissturm“ kein kalter Film. Lee betrachtet die Familien mit einer wohlkalkulierten Mischung aus Mitleid und Sarkasmus; an mancher Lächerlichkeit weidet er sich; aber er versagt sich auch nicht den zärtlichsten Respekt, den ein Filmemacher seinen Figuren erweisen kann; ihnen gerade ins Gesicht zu schauen und die Spuren der Verletzlichkeit und Trauer zu registrieren, die ihr erstarrtes Leben dort hinterlassen haben.

Als Sandys Mutter endlich, vom Krach aufgeschreckt, seiner Spielzeug-Apokalypse auf der Terrasse ein Ende macht, hat sie nur einen Rat für ihn: Statt mit Dynamit solle er mit einer Peitsche spielen. Das sei weniger gefährlich. Sandy verzichtet kein Gesicht – und mähmt mit der Peitsche die Terrassen-Bepflanzung nieder. Der Junge wird New Canaan überleben.

Susanne Weingarten

* Mit Kline, Joan Allen.

FILM

In Harmonie ertränkt

Emanzipation als Farce:
Hollywood macht aus dem
Thriller „Die Frauen
von Stepford“ eine Komödie.

Ein Mann steht zu seiner Frau: Walter Eberhart (Matthew Broderick) kündigt seinen Job im mittleren Management eines New Yorker Fernsehsenders – weil dieser Sender seine ehrgeizige Gattin Joanna (Nicole Kidman) vom Chefessel geschubst und auf die Straße gesetzt hat. Das Ehepaar zieht aufs Land, in die schmucke Neu-England-Kleinstadt Stepford, Connecticut. Für Joanna, die Ex-Karrierefrau, eine befremdliche Welt: Die Damen von Stepford sehen aus wie Barbie-Puppen, haben in etwa deren Wortschatz und lesen ihren Männern jeden Wunsch von den Augen ab.

„The Stepford Wives“ sind in den USA sprichwörtlich – seit dort 1972 der gleichnamige Thriller erschien und kurz darauf zum ersten Mal verfilmt wurde. Die Step-

ford-Frauen waren von ihren Männern umgebracht und ausgetauscht worden gegen identisch aussehende Roboter, die perfekt als Hausmütterchen und Sexspielzeuge funktionierten; Emanzipation fehlte im Programm.

Das Ganze war, natürlich, eine Männerphantasie (von Romanautor Ira Levin); zumindest dabei ist es geblieben: „Die Frauen von Stepford“ des Jahres 2004 (Deutschland-Start: 15. Juli) verdanken ihr Leben den Herren Scott Rudin (Produktion), Paul Rudnick (Drehbuch) und Frank Oz (Regie), im doppelten Sinne des Wortes.

Denn in dieser komödiantischen Version des Stoffes sind die Frauen nicht tot; ihre Ehemänner haben ihnen nur ein paar Kontroll-Platinen ins Hirn gepflanzt. Die Damen – schön, unterwürfig, glücklich – gehorchen nun aufs Wort oder wenigstens auf den Tastendruck der Fernbedienung; es gibt sogar einen Aus-Knopf und deshalb niemals Zoff im frisch geputzten Puppenheim.

Der Fünfziger-Jahre-Geist des Ortes steckt die frustrierten Neubürger aus New York an: Joanna fängt freiwillig an zu backen und zu putzen, wohlwollend beobachtet von der Über-Hausfrau Claire (Glenn Close); Walter geht in den Männer-Club, wo er mit seinen neuen Nachbarn – zur Arbeit muss hier offenbar nie-



„Stepford“-Darsteller Broderick, Kidman
Auf Tastendruck unterwürfig

mand – in Ruhe Sport guckt und Whiskey trinkt. Bald beginnt er zu ahnen, wie pragmatisch sich das Rätsel Weib lösen lässt.

Und wenn die Stepford-Frauen nicht gestorben sind, dann putzen sie noch heute? Zum Filmende hin werden nach und nach all die wunderschönen bösen Wahrheiten der Geschichte – Männer sind Schweine, Frauen sind auch nicht besser, das würzt das Zusammenleben – kassiert und in Harmonie ertränkt. Was als grelle Farce begann, mündet in einen Appell ans Wahre und Gute. Diesen Drehbuch-Dreh muss sich irgendein männlicher Roboter ausgedacht haben.

MARTIN WOLF

Trieb zur Moral

„Spider-Man 2“ von Sam Raimi
ist die aufwendigste
Produktion dieses Kinossommers –
und eine der besten.

Die meisten Männer vergessen beim Anblick eines hübschen Mädchens bisweilen die Moral. Doch bei Peter Parker alias Spider-Man ist das anders: Auch wenn er seiner Flamme Mary Jane tief in die Augen schaut, kann der Drang, die Welt zu verbessern, jederzeit in ihm geweckt werden – von Hilfescreihen oder Polizeisirenen. Dann schaut er prompt weg von der Liebsten, hin zum Verbrechen.

„Spider-Man 2“ ist die Fortsetzung des vor zwei Jahren entstandenen Blockbusters. Regisseur Sam Raimi, der auch diesmal Regie führt, lässt den von Tobey Maguire gespielten Titelhelden schwer leiden: Weil es ihn triebhaft danach verlangt, das Böse zu bekämpfen, bleibt ihm die amoureuse Erfüllung versagt.

Über 200 Millionen Dollar standen Raimi angeblich für „Spider-Man 2“ zur Verfügung – ein Rekordbudget und dennoch nur ein Viertel dessen, was der erste Teil eingespielt hatte. Doch die Fortsetzung



Werbemotiv für „Spider-Man 2“
Der Anzug knieft im Schritt

protzt nicht mit Verschwendungssucht, sie besticht durch Einfallsreichtum.

Da steht Peter Parker im Waschsalon und zieht sein Spider-Man-Kostüm aus der Trommel – leider ist es ausgebleichen und hat die weiße Wäsche verfärbt. Da saust er vom Dach eines Hochhauses mit einem Aufzug nach unten und stellt dabei fest, dass sein Anzug im Schritt etwas knieft. „Spider-Man 2“ erzählt von einem Helden, der sich in seiner zweiten Haut nicht mehr wohl fühlt.

Wenn Peter Parker seiner Tante seine Gewissensqualen schildert, dann ringt er mühsam um jedes Wort, zieht den Zuschauer aber unwiderstehlich in den inneren Konflikt seiner Figur hinein: Der Film nimmt sich viel Zeit, damit sich die Räume mit Emotionen füllen können.

Natürlich bietet „Spider-Man 2“ auch furiose Action-Sequenzen, die vor allem von dem schillernden Bösewicht Doktor Octavius (Alfred Molina) leben, einer Mischung aus Mensch und Maschine und wie der Held ein tragisches Zwitterwesen.

Doch in den schönsten Szenen konzentriert Raimi den Blick der Kamera auf seine beiden Hauptfiguren, Peter Parker und Mary Jane (Kirsten Dunst), und lässt den Hintergrund in der Unschärfe verschwimmen. Es kann eben auch spannend wirken, wenn auf der Leinwand die Welt stillzustehen scheint.

LARS-OLAV BEIER

FILM

Sühne auf dem Babystrich

„Samaria“, der neue Kraftakt des Koreaners Kim Ki-Duk, schildert Sex, Gewalt und Erlösungsphantasien.

Schulmädchen-Sex, so wissen unsere bunten Blätter seit langem, ist bei Japanern oder Koreanern besonders begehrt: Die adretten Schuluniformen mit den weißen Blüschchen und Kniestrümpfchen, heißt es, heizen schmutzige Männerphantasien an. Die Geschichte, die der Koreaner Kim Ki-Duk, 44, in seinem zehnten Film zu erzählen hat, beginnt mit zwei zärtlich verschworenen Schulmädchen: Die eine, kontaktscheu, verabredet telefonisch die Termine in Stundenhotels, die andere, neugierig-willig, ist den Männern zu Diensten, bis sie eines Tages in Panik vor einer Razzia aus einem Hotelfenster in den Tod stürzt. Ihr Idol war die heilige Hure Vasumitra, die, einer altindischen Legende zufolge, durch ihre Liebeskunst jeden ihrer Freier zum Buddhismus bekehrte.



Kim-Film „Samaria“: Heilige Hure und Büßlerin

Die verzweifelte Überlebende nimmt die Pflicht auf sich, der Reihe nach mit den Kunden ihrer toten Freundin zu schlafen und ihnen, in Umkehrung des üblichen Geschäftsgangs, den damals bezahlten „Liebeslohn“ nun zurückzuerstatten: ein paradoxes Exerzitium der Sühne, das sie (wie der Filmtitel „Samaria“ andeutet) als Akt barmherziger Nächstenliebe meint.

Die spröde, geradlinige, fast etwas holzschnitthaft-hölzerne Expressivität, die der bekennende Christ und berserkerhafte Kino-Querschläger Kim Ki-Duk dem Passionsspiel zwischen schwerfälligen Männerrümpfen und schmächtigen Mädchenkörpern gibt, erinnert an den schroffen Legendenstil europäischer Einzelgänger wie Buñuel oder Pasolini.

Aber erlaubt sich Kim (einer jener Regisseure aus Ostasien, die wohl bei westlichen Filmkunstfreunden höher im Kurs stehen als in der Heimat) nicht diesmal, zum ersten Mal, einen allzu voyeuristischen Männerblick auf seine Schulmädchen? Und zielen ihre Schicksale nicht allzu sinnstiftend-sinnfälliger aufs Gleichnishafte?

Das Erstaunliche, alle Erwartungen Überrumpelnde

ereignet sich, als Kim in der Mitte von „Samaria“ abrupt den Vater des Mädchens ins Zentrum rückt, einen verwitweten Kriminalbeamten, der zufällig seiner Tochter auf die Schliche gekommen ist und nun brutale Rache an den Männern nimmt, denen sie sich als Erlöserin angeboten hat.

Als sich dann Vater und Tochter, jeder in ein eigenes Schweigen gehüllt, im Auto zu einer langen Reise aufmachen, hinaus aus der hässlichen Stadt und ins Gebirge, in eine immer kräftiger, farbiger Einsamkeit – mit dieser Pilgerfahrt an eine Grenze auf Leben und Tod lässt der Film alle Kunstabsichtsvolle hinter sich und vertraut sich ganz der Erfahrung des Augenblicks an. Und als Kinoszuschauer hört man nicht auf sich zu wundern.

URS JENNY

Tanz zu dritt

Die Verfilmung von Michael Cunninghams Roman „Ein Zuhause am Ende der Welt“ feiert die Liebe im Angesicht des Todes.

Mitten auf einem Friedhof, zwischen Gräbern und steinernen Engeln, hebt ein kleiner Junge vom Boden ab – und blickt aus großer Höhe auf die Lebenden und die Toten. Eine eigenartige Himmelfahrt wird Bobby Morrow, der Hauptfigur in Michael Meyers Film „Ein Zuhause am Ende der Welt“, zuteil. Nicht Gott, sondern der erste Drogenrausch seines Lebens entrickt den Jungen der irdischen Welt und gibt ihm das Gefühl, der Schwerkraft enthoben zu ein.

Der auf einem Roman des Pulitzer-Preisträgers Michael Cunningham basierende Film beschreibt das Leben seines in den späten fünfziger Jahren geborenen Helden als eine Geschichte tragischer Verluste: Innerhalb kurzer Zeit verliert Bobby Bruder und Eltern. Noch nicht erwachsen, ist ihm der Tod vertrauter als das Leben. „Ich war seit Jahren auf einem Friedhof gewesen; jetzt befand ich mich auf einer Party.“ Nur ein Semikolon trennt in der

Romanvorlage die Welten – mit Mitte zwanzig von Cleveland nach New York gezogen, gründet Bobby (Colin Farrell) mit seinem Jugendfreund Jonathan (Dallas Roberts) und dessen Mitbewohnerin Clare (Robin Wright Penn) eine Ersatzfamilie.

In „Ein Zuhause am Ende der Welt“ findet sich eine bizarre Ménage à trois zusammen: die Hut-Designerin Clare, die bereits verheiratet war und ihre Haare schon so oft bunt getönt hat, dass sie sich an die Originalfarbe kaum noch erinnern kann; der schwule Journalist Jonathan, der noch keinen seiner vielen Bettpartner geliebt hat und dessen Kleidung so schwarz ist wie

das Interieur seines Zimmers weiß; und der junge Bäcker Bobby, ein Engel mit waldenden Haaren, der noch nie Sex hatte.

Fesselnd beschreibt der Film das Schilern zwischen Freundschaft, Liebe und Begehren, das diese Dreiecksbeziehung kennzeichnet, eine wundersame Unbestimmtheit, die alles möglich erscheinen lässt. Doch als Clare Bobby die Unschuld raubt, schießen ihm Tränen in die Augen. „Einen klagenden Schrei voller Todesangst“ stoße er aus, schreibt Cunningham. Bald bekommen die beiden ein Kind.

Das Gefühl, auf den Gräbern zu tanzen, hat Bobby nie verlassen – seine sanfte

Melancholie, sein Bewusstsein um die Allgegenwart des Todes prägen den Film. Als kleiner Junge erlebte er, wie sein Bruder auf einer Party aus dem Garten auf ihn zulief, dabei eine Scheibe übersah, sie durchbrach und blutend zusammensackte.

Selten war ein Film so traurig wie „Ein Zuhause am Ende der Welt“; noch viel seltener hat ein Film das Klischee, Liebe könne stärker sein als der Tod, so sehr mit Leben gefüllt.

LARS-OLAV BEIER



Darsteller Wright Penn, Farrell, Roberts: Bizarres Trio



„Darjeeling Limited“ -Darsteller Schwartzman, Brody, Wilson: Kindsköpfe bei der Trauerarbeit

FILM

Drei Nesthocker auf Erlösungstrip

Der Regisseur Wes Anderson schickt in „Darjeeling Limited“ drei Brüder auf eine Indienreise, die bunt, traurig und magisch ist wie ein schöner Traum.

Dieser Film ist nicht jedermanns Tasse Tee, das lässt schon der Titel ahnen. Eltern beispielsweise sollte man vor ihm warnen – nicht, weil hier gut-angezogene, wohlgesittete junge Menschen sich bedenkenlos Drogen in ihre Drinks kippen, fortwährend paffen und auch sonst potentiell schädliche Dinge praktizieren wie schnellen Sex auf einer Zugtoilette. Sondern dieser Film auf großartig poetische Weise eine Untat anklagt, die fast alle Eltern begehen: die Schurkerei, Kinder eines Tages allein zu lassen in einer Welt, in der sie sich verloren fühlen.

„Darjeeling Limited“ handelt von drei erwachsenen amerikanischen Brüdern. Sie sind ziemlich dandyhaft ausgestattet und alle so um die 30. In einem märchenhaft bunten, altmodischen Zug, der so heißt wie der Film, reisen sie durch Indien. Und man erfährt bald, dass sie exakt ein Jahr zuvor in New York ihren Vater beerdigt haben. Seitdem fühlen sie sich von allen guten Geistern verlassen.

Die drei Helden Francis, Peter und Jack werden gespielt von Owen Wilson, Adrien Brody und Jason Schwartzman; es handelt sich also um tolle, von Frauen monstermäßig verehrte Kerle. Auch materiell fehlt es ihnen an nichts. Obwohl sie sich eigent-

lich nie wiedersehen wollten, haben die Brüder zu einer Reise zusammengefunden, die sie fortwährend „spirituell“ nennen. Dabei haben sie offenbar vor allem praktisch-therapeutische Zwecke im Sinn.

Wovon erhoffen sie sich Trost und Heilung? Der älteste, Francis (Wilson), trägt einen grotesken Kopfverband, weil er in deutlich selbstmörderischer Absicht mit dem Auto verunglückt ist. Peter, der mittlere (Brody), hat seine hochschwangere Frau zurückgelassen, in panischer Angst vor der Vaterschaft. Und Jack, der jüngste der Brüder (Schwartzman), hat eine äußerst unglückliche Liebesgeschichte mit dem schönsten und schwierigsten Mädchen der Welt (Natalie Portman) hinter sich – das weiß der Kinozuschauer aus einem wunderbar stilisierten Kurzfilm, der als Vorprogramm von „Darjeeling Limited“ läuft. In drei Minuten spielen Portman und Schwartzman da in einem Pariser Hotelzimmer ein Beziehungsdrama durch: zwei Ex-Geliebte belauern sich, fallen übereinander her und gucken traurig vom Hotelbalkon.

Wie fast alle Filme des Regisseurs Wes Anderson ist „Darjeeling Limited“ ein Wunderwerk absonderlicher Komik. Anderson hat in den vergangenen Jahren durch Werke wie „Rushmore“ (1998) und „Die Royal Tenenbaums“ (2001) die Kinozuschauer in zornig einander bekriegende Lager geschieden wie kaum ein anderer Filmemacher. Die einen halten ihn für einen witzelsüchtigen Aufschneider und Spinner, die anderen für einen sensiblen Porträtisten moderner Verzweiflungskünstler. „Darjeeling Limited“ beweist schlagend: Beide Lager haben recht.

Tatsächlich kann Anderson von den läppischsten wie von den ernstesten Dingen nicht anders als mit humoristischem Hintersinn erzählen. Wenn er einen Geschäftsmann (Bill Murray) hinter dem Zug herhetzen und schließlich aufgeben lässt,

weil er nicht mehr aufspringen kann, wenn er eine Speisewagenszene mit geifernden schweizerdeutschen Omas am Nebentisch zeigt, dann passt die slapstickhafte Komik zum Geschehen.

Wenn aber die drei zur Abwechslung zu Fuß durchs ländliche Indien trabenden Brüder plötzlich in den Unglückstod eines Kindes verstrickt sind, dann schildert Anderson auch die Beerdigung des Knaben als farbenfrohes Skurrilitätenkabinett. Das wirkt absolut deplaziert. Und besitzt doch die tiefere, hölderlinische Logik, dass gerade die todesnahe Verzweiflung sich häufig offenbart im Zwang zum pausenlosen Scherzen.

Man kann die verschwenderische Begeisterung, mit der Anderson seine Helden lustige Louis-Vuitton-Koffer durchs Bild tragen lässt, deren Tierfigurenmuster der berühmte Designer Marc Jacobs ausgetüfelt hat, natürlich posenhaft und gaga finden. Man kann die feinen Popmusikfundstücke, mit denen er seinen Film garniert, darunter Peter Sarstedts „Where Do You Go to My Lovely?“, sentimental und vorgestrich schimpfen. Man kann Andersons Hauruck-Freudianismus, in dem mit Schuldcomplexen hantiert wird wie in der klassischen Slapstickkomödie mit Sahnetorten, als üblen Manierismus verteuflern.

Aber ein hinreißender Film ist „Darjeeling Limited“ in jedem Fall; klug inspiriert durch die Film-Großtaten der Beatles aus der Zeit von „Help!“ und „Yellow Submarine“. Gegen Ende ihrer vertrackten Reise durch ein magisches Land gelangen die drei überreifen Jungs in ein Kloster in einem indischen Gebirgskaff.

Hier lebt, hoch droben auf einem Felsen, die Mutter der drei Brüder, eine christliche Missionarin, die von der zauberhaften Angelica Huston gespielt wird – und es sieht kurz so aus, als könnte nun wirklich ein großes Heimkommen und Einander-andie-Brust-Drücken stattfinden zwischen den unglücklichen Kindsköpfen und der Frau, die sie in die Welt gesetzt hat.

Aber nichts da: Selbstmitleid sei keine Lösung, mahnt das Muttertier und entschwindet wie eine Fata Morgana. Auch als Nonne ist sie die hippiehafte Egoistin, die sie immer war (wie eigentlich alle Mütter bei Anderson). Den drei Helden aber bleibt nichts anderes übrig, als mit neuem Mut, jeder auf sich allein gestellt, den Kampf aufzunehmen mit einem Leben, das ihnen keine Wahl lässt: Die Rückkehr ins Elternnest ist definitiv ausgeschlossen.

WOLFGANG HÖBEL