

Filmbesprechungen von Andreas Günther

©www.film-und-politik.de

Alle Rechte vorbehalten

Nacht und Nebel.....	2
Attenberg.....	6
Dame König As Spion	9
Drive.....	12
Guilty of Romance	15
Moonrise Kingdom USA 2012	17
Shame.....	19
The Ides of March (Tage des Verrats)	22

Nacht und Nebel

(OT: Nuit et Brouillard), Frankreich 1955

Henchman's Glance, Frankreich 2008

Hamburg, 14.02.2012

Vom Schrecken des Betrachtens

Zur Vorführung von Resnais' *Nuit et Brouillard* und Markers *Henchman's Glance* im Metropolis-Kino und dem Gespräch darüber.

Eine Nachbetrachtung

Dokumentation oder Kunstfilm? *Nuit et Brouillard* von Alain Resnais über die nationalsozialistischen Konzentrationslager wurde am 31. Januar zusammen mit Chris Markers *Henchman's Glance* von 2008 im Hamburger Metropolis-Kino gezeigt. Thomas Tode von der Cinemathek Hamburg und die französische Historikerin Sylvie Lindeperg debattierten angeregt und ausdauernd mit dem Publikum über vergangene und gegenwärtige Schwierigkeiten, sich ein Bild von der Shoah zu machen.

Was die Realität eines Films wie *Nuit et Brouillard* im materiellen Sinne ausmacht, scheint sich gänzlich verflüchtigt zu haben. Jedenfalls fand die Vorführung des wegweisenden Dokumentarfilms von Alain Resnais im Rahmen der Reihe "Abenteuer Essayfilm" im Hamburger Metropolis-Kino Ende Januar nicht mit einer Zelluloid-Kopie statt, sondern wurde von der DVD auf die Leinwand projiziert. Das früher einmal explosive Substrat, auf dem die Bilder laufen lernten, gibt es anscheinend nur noch als Simulation in den Filmen Quentin Tarantinos.

Nuit et Brouillard teilt dadurch ein wenig das Schicksal der Monumente des Grauens, nämlich der Überbleibsel der nationalsozialistischen Vernichtungslager. Die stumme Mahnung an die Gegenwart, die von ihnen ausgeht, droht sich mit ihnen zusammen aufzulösen. Dagegen stemmt sich der Kommentar des Films aus der Feder des französischen Dichters Jean Cayrol; ebenso dagegen stemmen sich die Bilder, die einerseits aus Archivmaterialien stammen, und andererseits von den später sehr renommierten Kameramännern Sacha Vierny und Ghislain Cloquet (Oscar 1979 für Polanskis *Tess*), die die einst massenmörderischen Landschaften im Jahre 1955 aufgenommen haben. Und schließlich stemmt sich dem die Montage jenes Chris Marker entgegen, der mehr als 50 Jahre später den zweiten an diesem Abend gezeigten Film drehte.

Nuit et Brouillard, der den Zuschauern die Zeugnisse unerträglicher Bestialitäten zumutet, wurde nicht ungefiltert auf das Publikum losgelassen. Schon mit dem Zitieren von zwei Schlüsselsätzen aus Sylvie Lindepergs Buch über *Nuit et Brouillard*, das den Untertitel "ein Film in der Geschichte" trägt, wurde vom Filmemacher und Publizisten Thomas Tode (der durch den Abend führte und der als ausgewiesener Kenner des französischen Films und der Gattung Dokumentarfilm gilt) dem Betrachter

eine historische Optik angetragen. Die Historikerin Sylvie Lindeperg selbst, die für diesen Abend gewonnen werden konnte und deren Beiträge simultan übersetzt wurden, ergänzte diesen Ansatz später um wichtige Hinweise auf den ästhetischen Charakter des Films, der für sie im Formalismus Resnais' wurzelte.

Nuit et Brouillard versetzt den Zuschauer unversehens in mehrere ehemalige Konzentrationslager, deren Stacheldrähte, Todesstreifen, Baracken, Öfen und Gaskammern in einem schroffen Kontrast zur umgebenden, scheinbar friedlichen Landschaft stehen. Mittels Archivmaterial wird zunächst die Entstehung der Lager und das Leiden darin erzählt, die Deportationen und Massenerschießungen, die endlosen Qualen. Am Ende: zerstückelte Körper, gesichtslose Gerippe, Berge von Haar und von Leichen.

Sylvie Lindeperg, die an der Sorbonne Geschichte lehrt, rekapitulierte die Entstehungsgeschichte des Films, der aus verschiedenen Initiativen hervorging und von Anfang an eine Kreuzung aus Erinnerungsversuch und historischer Aufarbeitung war. Sie rief überdies die Kontroverse über den Film ins Gedächtnis, die dadurch ausgelöst wurde, dass auf Druck der Bundesregierung *Nuit et Brouillard* zunächst 1956 aus dem Wettbewerb der Filmfestspiele von Cannes genommen worden war, was nicht nur die französische Bevölkerung als Affront auffasste, sondern auch zu heftigen Debatten im deutschen Bundestag führte. Das Ergebnis war die recht weitreichende Aufführung des Films in der Bundesrepublik sowohl in Kinos als auch in Bildungsinstitutionen. Mit der Übersetzung des Kommentars von Jean Cayrol wurde der Dichter Paul Celan betraut, der sich bei seiner Übertragung Freiheiten nahm, um dem jüdischen Schicksal Gewicht zu geben. Denn auch die französische Sichtweise unterlag, wie Lindeperg betonte, einer Zensur; diese reichte von dem überdeckten Käppi eines Gendarmen, ein Detail, das an die Kollaboration gemahnte, bis zur Darstellung der Opfer als heroische Widerständler im Sinne der *Resistance*.

Auf diese Weise gab Sylvie Lindeperg so etwas wie eine Kurzzusammenfassung ihres Buches. Man kann diesem Buch den Vorwurf machen, reich an Informationen, aber arm an Thesen zu sein. Aber die Diskussion belegt, dass die Charakterisierung des Buches als "Biographie" des Films *Nuit et Brouillard* wohl nicht nur seine Berechtigung hat, sondern auch den wunden Punkt der Rezeption haargenau trifft. Denn die Diskussion kreiste eigentlich um die Existenz des Films.

Zum einen wurde diese Existenz als phantomhaft begriffen, denn viele aus dem Publikum konnten sich nicht erinnern, den Film gesehen zu haben, obwohl sie in jenen Jahren genau jene Bildungsinstitutionen besuchten, in denen er gezeigt wurde, ihn also eigentlich doch gesehen haben mussten – oder doch nicht? An dieser Stelle muss vielleicht in Betracht gezogen werden, welchen verstörenden und schockierenden Effekt der Film gerade auf ein junges Publikum ausgeübt hatte. Anschaulich vergegenwärtigte Heiner Roß, Mitbegründer der Kinemathek Hamburg und jahrzehntelang

Leiter des Metropolis-Kino die beklemmend-verschämte Aufführungssituation des Films in den Schulen. Während die Schülerinnen und Schüler den Film sahen, hatte sich das Lehrpersonal unsichtbar gemacht.

Daran schloss sich eine weitere Frage zum Wesen des Films an. Handelt es sich um ein Kunstwerk? Für Heiner Roß war das ein für die damalige Rezeption ausgeschlossener Gedanke. Könnte der Film heute als Kunstwerk bestehen? Die Nüchternheit, mit der im französischen Original der Schauspieler Michel Bouquet, der später durch die Filme Claude Chabrols Karriere machen sollte, den Kommentartext spricht, erscheint dem Sujet höchst angemessen. Hingegen lässt sich der deutsche Sprecher Kurt Glass – Lindeperg geht darauf in ihrem Buch ausführlich ein – zu melodramatischem Tremolo und einer geradezu reißerischen Tonlage verleiten. Am meisten Irritation dürfte für den heutigen Betrachter in der Musik liegen. Die Komposition von Hanns Eisler hat bei Georges Delerue, der sie orchestrierte, in mehr als 350 Soundtracks zu Filmen von Godard, Truffaut, de Broca, Bertolucci und vielen anderen zu deutliche Spuren hinterlassen, als dass sie nicht heute unendlich beliebig wirkte.

Vielleicht hätte an diesem Abend der gordische Knoten, den die lebhaft und bis nach Mitternacht dauernde Diskussion hinterlassen hat, mit ein paar Sätzen des Filmwissenschaftlers Joachim Paech durchschlagen werden können. In seinem Aufsatz "Erinnerungslandschaften" über Filme über der Shoah stellt Paech die fruchtbare These auf, dass *Nuit et Brouillard* nicht nur eigentlich aus zwei Filmen besteht, sondern dass dieser Film als einer der wenigen seiner Art – und vielleicht ist er darin sogar der einzige – die Bilder als Zeugnisse des Grauens dahingehend entlastet, dass die Zuschauer die ethische Verantwortung für die Bedeutungszuweisung tragen müssen.

Dass dies kein Selbstläufer ist, bewies der zweite Film. Henchman's Glance von 2008 zeigte den Film von Resnais und konfrontiert ihn mit den Reaktionen Adolf Eichmanns, der ihn im Rahmen seines Prozesses in Jerusalem anschaute. Die Betrachtung des Betrachters war damals eine Enttäuschung. Der Schlächter ließ sich beim Anschauen des von ihm durchgeplanten Menschheitsverbrechens nichts anmerken – wenn man nicht seine immer mehr in Schräglage geratende Sitzposition überinterpretieren will. Das anfängliche Augenwischen hinter den Brillengläsern ist nicht mehr als das Entfernen störender Elemente auf dem Objektiv eines empfindungslosen Wahrnehmungsapparats.

Chris Marker, dessen Anteil an *Nuit et Brouillard*, wie Thomas Tode hervorhob, weit über die Montage hinausging, hat vielleicht Resnais' Desillusionierung noch einmal desillusioniert. Resnais unterzog 'nur' die Bilder dem Zweifel an ihrer Zuverlässigkeit, Marker dehnt die Skepsis auf den Betrachter aus. Es genügte nicht, Eichmann *Nuit et Brouillard* zu zeigen, damit er wieder zum Menschen wurde. Dazu hätte es, folgt man Paul Celans Gedicht *Engführung* wie auch seiner poetologische Rede *Der*

Meridian, einer Humanisierung des Betrachters bedurft, indem dieser in ein existenzielles Verhältnis zum Betrachteten tritt, zum Film, als sei er ein lebendiges Gegenüber. Die Aufmerksamkeit des Betrachters, so könnte man in Anlehnung an Celan schließen, sollte deshalb keine mechanische Apparatur sein, sondern sich aus der Überschneidung von eigenem und fremdem Leben konstituieren.

Attenberg

Griechenland 2012

Regie: Athina Rachel Tsangari

Hamburg, 09.05.2012

Rost ist die Farbe der Hoffnung

Griechenland ist nicht am Ende, sondern probt den Neuanfang. Und Hamburg hat den besten Einäscherungsservice. Allegorisch und trotzdem sehr direkt, existenzialistisch ernst und zugleich zauberhaft verspielt schildert der preisgekrönte Spielfilm Attenberg den Aufbruch einer jungen Hellenin ins selbstbestimmte Leben.

„Ich weiß nicht so genau, was ich machen muss, aber ich will nicht, dass du es mir zeigst. Das mag ich nicht“, erklärt Marina. Die Situation ist äußerst intim. Marina (Ariane Laped) hat noch nie mit einem Mann geschlafen. Jetzt liegt sie aber gerade auf einem, sie ist dabei halbnackt, er ganz nackt. Die 23jährige verwirklicht, wovon die Antihelden von Authentizitäts-Poeten wie Peter Handke und wahrscheinlich auch er selbst nur träumen können: Etwas zum allerersten Mal erfahren.

Großartig ist Attenberg schon allein als exzentrisch schöne Geschichte einer Selbstfindung. Aber die Athener Regisseurin und Autorin Athina Rachel Tsangari bietet in ihrem dritten abendfüllenden Spielfilm weit mehr. Sie formuliert eine fundamentale Kritik an den Verhältnissen in ihrem Heimatland und verbindet diese dennoch mit einem positiven Blick in die Zukunft. Zunächst wird dem Sorgenmitglied der Währungsunion in Form einer Allegorie eine ziemlich düstere Diagnose gestellt. Spyros (Vagelis Mourikis), der stille und lebenswürdige Vater der weiblichen Hauptfigur Marina, steht stellvertretend für die Fehlentwicklungen im ägäischen Inselreich. Er ist Architekt, also einer, der planen und bauen lässt, wie und wo andere leben und arbeiten sollen. Weil er seinen Job schlecht gemacht hat, sieht seine Heimatstadt am Meer trist und grau aus. Wie die Welt um ihn herum leidet er an einer schweren Krankheit. Das tödliche Ende kann mit Therapien nur hinausgeschoben, aber nicht abgewendet werden. Für den Sterbenden haben sich die Utopien von einem modernen Griechenland in den Qualm aufgelöst, der aus den Schloten der rostigen Fabriken übers bleierne Meer treibt. Und er wirft sich vor, Marina nichts beigebracht zu haben. Doch die ist dafür fast dankbar.

Denn die schlechte Nachricht ist zugleich eine gute. Attenberg will einen Sart ins Leben ohne das Erbe der Alten. Die patriarchale Macht von Einst befindet sich in allen ihren Ausformungen im Endstadium und im Begriff, spurlos zu verschwinden. Marina tritt aus dem Schatten ihres Vaters heraus. Er ist nur noch der gute Kumpel, mit dem man gleichermaßen philosophische Gespräche führen und burlesken Unsinn treiben kann. Im intimen Dialog zwischen Duett und Duell mit der etwa gleichaltrigen

Kellnerin Bella (Evangelia Randou) entdeckt Marina ihre Sinnlichkeit und Expressivität. Bella bringt Marina das Küssen bei. Marina übt mit Bella französische Chansons ein. Kraft des Gesangs verwandeln sie sich in zauberhafte Damen. Untergehakt und trällernd ziehen sie in einer surrealen Musical-Sequenz durch dunkle Straßen an vielen jungen Männern vorbei wie einst Catherine Deneuve und ihre Schwester Françoise Dorleac in Jacques Demys *Demoiselles de Rochefort*. Es ist der traumwandlerische Höhepunkt skurriler Paraden, die in die Handlung eingeschaltet sind. In kurzen Kleidern und grotesken Bewegungen tanzen die jungen Frauen darin ihre unterdrückten Ambivalenzen aus: Mal sind sie disziplinierte Soldatinnen, mal Wildkatzen und auch mal Ladies.

Die Agonie des Vaters löst bei Marina Begehren nach Männern aus, nachdem sie zuvor das andere Geschlecht nur ekelhaft fand. Die mittelblonde Graeco-Französin Ariane Laped, deren sehr klassische Gesichtszüge Kameramann Thimios Bakatakis eher abschwächt als betont, wie um sie ‚natürlicher‘ erscheinen zu lassen, spielt dies ungefiltert und ergreifend, aber dabei eher komisch als pathetisch. Eigentlich geht es ja um nichts weniger als das Innewerden der Existenz als Mensch und Frau. Doch das bedeutet eben auch eine Last. Dem gewinnt Laped für ihre Figur eine humorvolle Seite ab. Wenn der Tierfilmer Sir David Attenborough sich im Fernsehen wünscht, lieber Menschenaffe als Mensch zu sein, imitiert Marina das Brusttrommeln von Berggorillas, um sich solidarisch zu erklären. Hier kommt der Filmtitel ins Spiel, der einem Verhören entspringt: Gemeint ist Attenborough, gehört wird „Attenberg“. Nicht ganz zufällig klingt das deutsch. Wie sich herausstellt, ist der Wunsch des Vaters nach Einäscherung nur im Ausland zu realisieren. Der Bestattungsunternehmer, den Marina in dieser Frage hinzuzieht, empfiehlt wegen des hohen Entwicklungsstands der eingesetzten Geräte ein Hamburger Unternehmen. Honi soit qui mal y pense – beschämt sei, wer Böses dabei denkt.

Wie beim italienischen Kino-Avanatgardisten Michaelangelo Antonioni hängen die Industriebauten und Wohnkomplexe schwer über den bisweilen auf Punkte in der Tiefe oder Ferne reduzierten Menschen. Endlose Krankenhaus-Korridore führen scheinbar ins Nichts, die Straßen verbinden gesichtslose, anonyme Orte. Das Dasein der Bewohner wirkt dumpf und wie ferngesteuert. Die Aussicht auf den Alltag lässt die bereits angekleidete Marina schon mal erschöpft zurück aufs Bett fallen, zu ihrem Liebhaber (Yorgos Lanthimos), einem Ingenieur. Aber im Prinzip fängt sie an, sich ein selbstbestimmtes und vielleicht glücklicheres Leben zu gestalten. In ihr brennt ein sanftes Feuer, entfacht von der Sonne, die schüchtern ins Auto blinzelt, wenn sie den Ingenieur zwischen seinem Hotel und seiner Arbeitsstätte hin und her fährt. Marina verkörpert diejenigen jungen Griechen, die sich für die Zeit nach der Krise neu erschaffen müssen und wollen.

Zwei Jahre brauchte Attenberg, um in die deutschen Kinos zu gelangen. Die Krise dürfte bewirkt haben, dass Griechenland auch in cineastischer

Hinsicht mehr Aufmerksamkeit zuteil wird als das Land bisher gewöhnt war. Attenberg tourte über fast 60 Festivals in aller Welt und heimste wohlverdiente Preise ein, darunter den Coppa Volpi der Filmfestspiele von Venedig für Ariane Labed als beste Darstellerin. Hierzulande wünscht man sich nicht nur zahlreiche, sondern auch ganz bestimmte Zuschauer: Angela Merkel zum Beispiel oder Wolfgang Schäuble. Damit sie sehen, dass die Griechen vielleicht melancholisch sind, aber auch optimistisch. Die Investition lohnt sich.

Dame König As Spion

F/GB/D 2011 (Start: 02.02.2012)

Regie: Thomas Alfredson

Hamburg, 12.01.2012

Unauffällig und beharrlich wie sein gebrochener Held, Geheimagent George Smiley, zieht Dame König As Spion die Zuschauer in seinen Bann. In einer Art blutiger Schachpartie mit dem KGB versucht der britische Secret Service in diesem Film, einen Verräter in den eigenen Reihen aufzuspüren. Entschleunigt, nostalgisch, geradezu akribisch und immer atmosphärisch dicht inszeniert der Schwede Thomas Alfredson diese Auseinandersetzung aus dem Kalten Krieg. Im Falle weiterer Verfilmungen aus John Le Carrés ‚Karla‘-Zyklus darf er sich aber ruhig noch etwas steigern.

Zentrum des Geschehens ist ein Großraumbüro ohne Fenster, das wie die Fabrikhalle einer heruntergekommenen Firma aussieht. Das ist der Circus, wie Le Carré den britischen Geheimdienst nennt, und zwar im Jahre 1973. Einschließlich der unaufgeräumten und hässlich tapezierten Wohnungen der Mitarbeiter hat diese Welt die Production Designerin Maria Djurkovic so präzise wie liebevoll zum Leben erweckt. Hier wird eigentlich nichts produziert, sondern die verborgene Seite des kalten Krieges verwaltet. An den Wänden drehen sich – träge, ja fast müde – die Spulen von Überwachungstonbändern, davor reglose Angestellte, die in ihre Arbeit wie hineinversteinert wirken. Unter schummrigen Lampen werden Berichte getippt, Protokolle erstellt, Dokumente archiviert, Mitteilungen chiffriert und dechiffriert, kleine Wägelchen mit Aktenordnern vorbeigerollt. Aber es ist auch ein Fuchsbau der Intrigen, die plötzlich an die Oberfläche kommen.

Alles geht seinen geregelten, man möchte sagen: sozialistischen Gang, bis doch einmal etwas Entscheidendes geschieht. Die Angestellten halten reglos inne: Steifen Schritts durchquert der nur ‚Control‘ genannte Chef des Circus, den der unvergleichliche John Hurt choleric und verbittert gibt, den Raum und wird nicht wiederkehren. Ebenso wenig wohl sein Ziehsohn George Smiley, devot ein Schritt hinter ihm in seinem Schlepptau, ein ergrauter, ein wenig zerknautschter Gentleman und Bürokrat. Die beiden sind gefeuert, eine Ära geht zu Ende, nachdem eine Operation in Ungarn schief gegangen ist, ein Agent offenbar getötet wurde. Das Ruder übernimmt eine neue Mannschaft, die sich unter dem Codenamen Witchkraft mit sagenhaften Informationen über die sowjetische Marine profiliert und den erfolglosen Control schon lange unter Druck gesetzt hat. Control stirbt . Smiley geht in den Ruhestand.

Doch dann kommt von einem Außenmitarbeiter die nicht unglaubwürdige Information, dass der Circus einen Maulwurf der Gegenseite beherberge und Witchkraft eine Fälschung sei. Die Regierung reaktiviert Smiley, um der Sache auf den Grund zu gehen und die Vorgänge der jüngsten Vergangenheit vor Controls Tod aufzurollen. Einschließlich dessen frühem

Verdacht, es gäbe einen Maulwurf und Witchkraft sei nichts wert. Smiley wittert seine Chance, es seinem russischen Gegenspieler ‚Karla‘ heimzuzahlen. In der Fernsehfassung des Stoffes von 1979 grub Alec Guinness dem Gesicht von George Smiley eine Verletzung ein, die nichts heilen konnte. Gary Oldmans Smiley hingegen ist buchstäblich ein grauer Panther, der auf den richtigen Moment zum Sprung wartet.

Dame König As Spion bietet weder Explosionen noch Verfolgungsjagden, nur gerade einmal eine Handvoll grausamer Todesfälle. Wer Tom Cruise und James Bond schätzt, wird sich eher in einem Kriminalrätsel à la Agatha Christie wähen als in einem Spionagethriller im Wortsinn. Aber das Kino scheint tolerant geworden zu sein für unterschiedliche Geschwindigkeiten. Die einzige Action-Szene ist, vergleichbar denen in Refins Drive, ein komplexes Gefüge aus Verzögerungen, Anspannungen, minimalen Eruptionen, entgleisten Blicken und tranceartigen Leerstellen. Diese Szene vibriert im Film noch lange nach.

Im Übrigen betört Dame König As Spion mit der Entdeckung des Außergewöhnlichen im Alltäglichen, mit jenem Surrealismus, den jeder gern erfahren möchte. „Die Menschen wollen ihr Leben widergespiegelt sehen im Kontext einer Verschwörung“, so Le Carrés Einschätzung der Angestellten-Psyche. Tatsächlich schaut der Betrachter Menschen zu, die genauso durchschnittlich sind wie er oder sie selbst, und darf den – falschen – Umkehrschluss ziehen, dass ihm genauso aufregende Dinge zustoßen könnten.

Eine gewisse Nostalgie kann den Reiz noch erhöhen. Der Film löst eine ambivalente bis reaktionäre Sehnsucht nach einer Epoche aus, als vornehmlich Männer in gehobenen Stellungen tätig waren, vermeintliche ‚Herren‘, die nicht anders als in Anzügen von gediegener Eleganz ins Büro kamen. Die Uhren gingen im analogen Takt. Es gab einen geregelten, wengleich tristen Alltag. Und die Tugenden eines George Smiley – Genauigkeit, Geduld, Ruhe, Überlegung – galten noch etwas in der Arbeitswelt und führten zum Erfolg. In der Finanz- und Wirtschaftskrise trifft das einen Nerv. Dame König As Spion spielte im rezessionsgebeutelten Großbritannien umgerechnet fast 17 Millionen Euro ein, in den USA schob sich der Film in die Top 10 der Kinofilme.

Aber es werden eben auch die großen, universalen Themen angeschlagen. „Die Welt der Spione in meinen Büchern ist eine Metapher für die große Welt, in der wir alle leben“, will sich Le Carré verstanden wissen. „Wir beschummeln einander, belügen uns selbst, erfinden kleine Geschichten und schauspielern uns durchs Leben.“ Dabei vergisst er sein wichtigstes Thema – die Liebe. Die unerfüllte Liebe zu seiner Frau Ann, die ihn verlassen hat, treibt Smiley an, und der Film tut gut daran, dieses Motiv auf die anderen Figuren zu übertragen. Die Liebe ist es, die die Lügengebäude zum Einsturz bringt und die bestehenden Verhältnisse zu sprengen scheint, ohne davor

gefeit zu sein, selbst nichts als eine Illusion zu sein. Wenn es eine Revolution gibt, dann ist es die der Liebe.

Somit erweist sich der Schwede Thomas Alfredson, der unter mehreren Bewerbern den Zuschlag für die Regie von Dame König As Spion erhielt, nicht nur als großartiger ‚Atmosphäriker‘, sondern zusammen mit den Drehbuchautoren Bridget O’Connor und Peter Straughan zudem als kompetenter Ausdeuter von Le Carrés Werk. Freilich nicht als überragender filmischer Erzähler. Trotz des prominenten und großartig agierenden Ensembles – zu Oldman und Hurt gesellen sich Oscar-Preisträger Colin Firth und die Nachwuchsstars Tom Hardy und Benedict Cumberbatch – wird es denen, die den Roman nicht kennen, schwerfallen, die Figuren auseinanderzuhalten. Die Kamera des Niederländers Hoyte van Hoytema verzichtet darauf, den Blick des Zuschauers zu lenken, ihn Wichtiges von Unwichtigem unterscheiden zu lassen. Wohl aus Besorgnis, das Rätsel um den Maulwurf zu früh zu lüften. Stattdessen sind die Bilder zunächst von einer Silberpatina belegt, die manches nur erahnen lässt und sich erst allmählich lichtet.

Die ironische Erzählstimme des Buches aus dem Off zu hören, hätte vieles erleichtert. Oder ein akustisch-visuelles Leitmotiv, wie der harte Schreibmaschinenanschlag in Alan J. Pakulas Die Unbestechlichen (All the President’s Men) über die Watergate-Reporter, der den Zuschauer durch die schwer zu verstehenden Vorgänge trägt, weil er seine Aufmerksamkeit fesselt. Aber Alfredson ist eben nicht Pakula. Noch nicht. Die Verfilmung der anderen beiden Auseinandersetzungen Smileys mit Karla könnte ihm jedoch dazu verhelfen, ein ähnlich großer – und kritischer – Regisseur zu werden. Es wäre erfreulich und wünschenswert.

Drive

USA 2011 (Start: 26.01.2011)

Regie: Nicholas Winding Refn

Hamburg, 12.01.2012

Ein Mann – ein Auto

Fahren, schweigen, töten – und wenn niemand mehr damit rechnet, ein Kuss. Dem dänischen Regisseur Nicholas Winding Refn gelingt mit Drive ein aufregend unterkühlter Film über einen unheimlichen Stuntman und Fluchtwagenfahrer. Das subtile wie minimalistische Design in der Art von Melville und Bresson hebt sich wohltuend von den Produkten der pubertären Krachmachern und Sprücheklopfern ab, die sich im Subgenre des automobilen Actionthrillers sonst so tummeln.

Der Schauplatz ist ein geisterhaftes Niemandsland zwischen Hollywood und Los Angeles, eine Ödnis aus Lagerhallen, endlosen Supermarktparkplätzen und ranzigen Pizzerien. Einem namenlosen und stillen jungen Mann ohne Lebenslauf leiht Ryan Gosling das Milchgesicht eines braven Schwiegersohns, aber der große goldene Skorpion auf dem Rücken seines silbergrauen Blousons ist zweifellos das Wappen eines sehr privaten Todeskults. Tagsüber repariert er Autos und riskiert seinen Hals als Stuntfahrer. Nachts steuert er Fluchtautos. Fünf Minuten, die erbarmungslos an seiner schön-schlichten, an das Lenkrad gebundenen Armbanduhr verticken, gibt er seinen Kunden, dann müssen sie nach ihrem Bruch bei ihm im Auto zu sitzen. Wer ist dieser Mann? Die Neugier wird am Ende des Films kaum geringer.

Verdutzt nimmt man zur Kenntnis, dass er helfen will. Eines Tages scheint sich beim Verlassen des Supermarkts, auf dem Weg zum Auto, sein Gang geringfügig zu verändern. Als hätte für den Bruchteil einer Sekunde eine unbewusste Wahrnehmung seine Motorik beeinflusst, ohne dass dies an einer Wendung des Blicks erkennbar gewesen wäre. Behutsam stellt er seine braune Papiertasche mit den Einkäufen auf dem Wagendach ab und bewegt sich nach rechts. Dann erst zeigt uns die Kamera von Newton Thomas Sigel, dass dort seine Nachbarin Irene (Carey Mulligan) mit ihrem kleinen Sohn Benicio (Kaden Leos) neben ihrem Wagen steht. Aus der geöffneten Motorhaube qualmt es mächtig. Eine geschlechtslose Minne beginnt. Der junge Mann kümmert sich um den Wagen. Er fährt mit Mutter und Sohn raus in die Natur. Er passt auf den Jungen auf, während die Mutter im Diner arbeitet. Als Irenes Mann Standard (Oscar Isaac) aus dem Gefängnis kommt, könnten sie als eine Art Quartett leben. Könnten.

Die literarische Vorlage, James Sallis' schlanker Roman „Drive“, sollte ursprünglich zu einem 60-Millionen-Dollar –Leinwandspektakel aufgebläht werden, in der Manier von The Fast and The Furious, mit muskulösen Typen und wahnwitzigen Stunts. Und Hugh Jackman in der Hauptrolle.

Daraus wurde nichts, und Nicholas Winding Refn übernahm das Projekt. In London traf er sich mit Drehbuchautor Hossein Amini, damit er das Skript völlig umschrieb. Was als Blockbuster konzipiert war, verwandelte sich mit Hilfe des Hollywood-Jungstars Ryan Gosling, sechs Wochen Drehzeit und etwas mehr als einem Viertel des ursprünglichen Budgets zum Meisterstück einer Ästhetik der Unberechenbarkeit, angelegt als Bewegungsstudie über einen Mann ohne Eigenschaften, der von Popmusik aus dem Autoradio und Zahnstochern im Mundwinkel sensomotorisch stabilisiert wird.

Dieser Fahrer beschleunigt, wenn jeder andere voll auf die Bremse tritt, und stoppt ganz unvermittelt, um in einer Art Mimikry mit seiner Umgebung zu verschmelzen. Ähnlich unvorhersehbar entrollt sich die Story. Wenn der Erwartungsspiegel auf Null gefallen ist, wenn man glaubt, dass nichts mehr passieren würde, überschlagen sich die Ereignisse in Drive. Ehemalige Mitgefangene zwingen Irenes Mann Standard, eine Pfandleihe zu überfallen, andernfalls wären seine Frau und sein Sohn bedroht. Der Fahrer will die Frau und ihr Kind schützen und bietet sich an, den Fluchtwagen zu steuern. Die Sache läuft schief. Die Mafia hat ihre Hand im Spiel. Pumpguns krachen, Gabeln werden in Augenhöhlen gerammt, Gehirnmasse spritzt auf Badezimmerkacheln, Männer mit blutüberströmten Gesichtern wenden sich langsam zum Zuschauer um.

Die unerwartete Drastik sorgt freilich für zwiespältige Gefühle. Ein Teil des Publikums mag damit gut bedient werden, der andere Teil fragt sich angewidert, warum es unbedingt nötig sein soll, jemandem noch das Auge auszustechen, wenn ihm doch gleich die Kehle durchgeschnitten wird. Für einen Film, der sparsam mit seinen Mitteln umgeht, ist das mehr als ein obszönes Detail zu viel. Von der Szene, in der das Zertreten eines Schädels mit einem leidenschaftlichen Kuss kontrastiert wird, ganz zu schweigen.

In solchen Momenten geht die Balance verloren, die der Film zwischen sehr gegensätzlichen Motiven halten will. Einerseits folgt er einer Faszination für körperliche Präsenz und ihre Spuren: Der gefährliche Job des Stuntman, die Wollust des Blutrauschs, der Blouson des Fahrers, der sich mit fremden Körpersekreten vollsaugt. Andererseits wird sehr geschickt mit der Empfindung der Unwirklichkeit gespielt. Die Musik aus dem Autoradio im Stil der 1980er Jahre, allen voran der leitmotivische Song „A real, real hero“, entrücken den Fahrer in eine vergangene Gefühlswelt. Zudem klammern Zeitlupen immer wieder die Realität aus, um in die heikelsten und ausweglosesten Situationen und gegen jede Wahrscheinlichkeit Wunschphantasien von tiefer Liebe und dem Triumph des Überlebens einbrechen zu lassen.

Das ist die Magie des Kinos, dessen klassischer europäischen und vor allem französischen Variante Refn allerdings letztlich den Vorzug vor der aktuellen amerikanischen gibt. Die entsprechenden Bezüge drängen sich auf und bleiben gleichwohl bezaubernd diffus. Zweifellos stehen für die einsame und undurchdringliche Gestalt des Fahrers Jean-Pierre Melvilles

stilisierte Gangstertragödien Pate, doch nirgends wird eine direkte Anspielung auf oder gar ein Zitat etwa aus Le Samourai mit Alain Delon versucht. Refns Vorliebe für Verlangsamung und Stillstand, für Schweigen und metaphorischen Autismus verharret romantisch auf der Schwelle der Ahnung der Vorbilder.

Auf den Spuren von Robert Bresson gibt Refn den Figuren dadurch Tiefe, dass seine Schauspielerführung nahezu jeglichen Selbstausdruck aus dem Spiel von Ryan Gosling und Carey Mulligan getilgt hat. Wie Bresson versucht er, nur mit dem filmischen Medium und seiner Rhythmik zu erzählen. Zugleich schafft er aber eine ganz eigenständige Distanz zur beredten Seelenanalyse der Batman-Filme, dem unerträglichen Kumpel-Jargon aus dem Hause des Produzenten Bruckheimer, der Macho-Larmoyanz noch bei Michael Mann und der monologischen Autosuggestion des Taxi Driver. Durch Drive zieht sich die Grenze zwischen europäischer Diskretion und exhibitionistischem Hollywood. Die Schweiger, der Fahrer und Irene, stehen einer Handvoll selbstmitleidiger Schwätzer gegenüber, dem gescheiterten und kriminell gewordenen Filmproduzent Bernie Rose, so unerwartet wie wunderbar mit Albert Brooks besetzt, dem glücklosen Werkstattbesitzer Shannon (Bryan Cranston), dem Mafioso Nino (Ron Perlman), aber auch Irenes Mann Standard.

In Cannes wurden die sorgfältige Bildarchitektur und die durchdachte Inszenierung zu Recht mit dem Regiepreis belohnt. Das Problem maßloser Brutalität erledigt sich dadurch nicht. Immerhin muss Refn bei dem Gedanken unbehaglich geworden sein, dass Goslings Bübchen-Physiognomie Gewalt als Normalität aussehen lassen könnte: Gegen Ende des Films trägt er eine entstellende Gummimaske. Man sollte Gosling darüber hinaus vielleicht weniger als gutaussehendes Monster im Gedächtnis behalten, das seinen Widersachern mit dem Hammer zu Leibe rückt, sondern sich lieber an die Augenblicke erinnern, in denen er in seiner Rolle angesichts der Grausamkeit, die ihm plötzlich abverlangt wird, geradezu panisch transpiriert und zu hören bekommt: „Du kannst das nicht sehr gut“. So, nämlich menschlich, wünschen wir uns den Fahrer.

Guilty of Romance

Japan 2011

Regie: Sion Sono

Hamburg, 16.07.2012

Führt der Hass zur Liebe?

Krimirätsel, Erotik-Thriller und sadomasochistisches Melodram: Japans Kult-Filmmacher Sion Sono zieht in „Guilty of Romance“ gekonnt die Register des Genrekinos, um die sexuelle Unterdrückung der Frau in seinem Heimatland zu beklagen, aber auch im dekadenten Ästhetizismus eines Visconti zu schwelgen. Oder ist die im Bluttausch endende Liebe zwischen einer Autorengattin und einer Literaturwissenschaftlerin nur eine Projektion eigener Wünsche?

Tatortabsperungen um ein abbruchreifes Gebäude, eine rote Schrift an den Wänden, bizarre Artefakte im Halbdunkel und der Hinweis, der Film beziehe sich auf eine Serie von Mordfällen in den 1990er Jahren. Schon die ersten Sekunden von „Guilty of Romance“ kündigen eine grausige und geheimnisvolle Geschichte an. Die wird auch in allen blutrünstigen Details entfaltet. In einem heruntergekommenen Teil des Tokioter Vergnügungsviertels werden weibliche Körperteile gefunden, die mit Elementen von Modepuppen bizarr kombiniert wurden.

Steckt dahinter ein Psychopath? Liegt hier ein Ritualmord vor? Akribisch die polizeilichen Ermittlungen zu verfolgen, wäre sicherlich sehr spannend gewesen. Doch Regisseur und Autor Sion Sono gelingt etwas viel Aufregenderes, wenn er mit den eher stillen Mitteln des Melodrams und in Rückblenden das Schicksal des Opfers rekonstruiert. Ebenso intensiv wie aussichtslos bangt der Zuschauer, dass nicht eine der drei äußerst attraktiven Frauen getötet wird, die im Mittelpunkt des Films stehen.

Da ist die Kommissarin Kazuko Yoshida (Miki Mizuno), die zu später Stunde zu der zerteilten Frauenleiche eilt. Nicht vom Küchentisch, an dem sie mit ihrem Mann und ihrer Tochter hätte sitzen sollen, wird sie abberufen, sondern vom hemmungslosen Sex mit einem obskuren Liebhaber unter der Dusche eines Liebes-Hotels, wie sie in Japan für erotische Abenteuer so beliebt sind. Die Jagd auf den Killer macht ihr kein bisschen Angst, doch wenn sie die Nummer ihres dominanten Lovers auf dem Display ihres Handys liest, zittert sie. Könnte er der Täter sein, der ein neues Opfer sucht?

Freilich, wie ein ideales Opfer wirkt eher Izumi (Megumi Karugazaka), die gefügige Ehefrau eines literarischen Erfolgsschriftstellers. Morgens hilft sie ihrem Herrn und Gebieter in die Schuhe, abends lässt sie in die Pantoffeln schlüpfen, darf ihm Tee servieren und gelegentlich einen sexuellen Dienst an ihm verrichten. Eine Möglichkeit, ihre eigenen Begierden zu befriedigen, eröffnet sich ihr erst, als ihre blitzenden Augen und ihr imposanter

Brustumfang das Interesse einer Pornoproduzentin erregen. Die Arbeit am Set macht ihr das Rotlichtviertel von Tokio schmackhaft, sie trifft dort einen Zuhälter (Ryuju Kobayashi), dem sie bald hörig wird, und befreundet sich mit der mysteriösen Prostituierten Mitusko (Makato Togashi).

Tatsächlich geht die grazile und schmächtige Mitsuko mit den klassischen Gesichtszügen nur nachts auf den Strich, tagsüber unterrichtet sie an der Universität Literatur. Sie lebt noch bei ihrer alten Mutter (Hisako Ohkata), die nur zu genau über den Lebenswandel ihrer Tochter bescheid weiß und darüber todunglücklich ist. Izumi beginnt jedoch eine regelrechte Schwärmerei für Mitsuko. Sie besucht nicht nur ihre Poesie-Vorlesungen, als seien es Erweckungserlebnisse, sondern erweist sich auch als gelehrige Schülerin ihrer abstrusen Philosophie der Erlösung, die in der Selbsterniedrigung als Hure.

Drei Frauen, drei Doppelleben. Der Bruch mit dem trivialen, monotonen Alltagsleben und das erregende Abtauchen in die Zonen der Promiskuität ist so etwas wie die bittersüße Kirsche, mit der Sono den Genrecocktail krönt, den er offeriert. Wer das Opfer der monströsen Bluttat wird, ist indessen eine ebenso peinigende Frage wie die nach dem Urheber. Das Krimipuzzle kreuzt sich jedoch beständig mit dem Melodram, das von Izumis unerfülltem Begehren wachgehalten wird. Die verzweifelte Situation der Frauen, angesichts restriktiver Moralvorstellungen nur heimlich der Erfüllung ihrer Wünsche nachjagen zu können, mündet geradewegs in die beklemmende Atmosphäre des erotischen Thrillers ein. Denn jeden Schritt vom Wege bezahlen die Frauen mit neuer, furchtbarer Abhängigkeit von scheinbar allmächtigen männlichen Wesen. Das glückliche Genießen bleibt so aufgeschoben wie das „Schloß“ in Kafkas gleichnamigem Roman, der als Chiffre unauslebbarer Leidenschaft zwischen Izumi und Mitusko zirkuliert.

Obwohl Sono sein Drehbuch nach der Idee einer Frau (Mizue Konizane) entwickelte, darf bezweifelt werden, ob „Guilty of Romance“ die Partei der Frauen ergreift. Wenn eine Mahlersche Sinfonie erklingt, während Izumi und Mitsuko ihre gegenseitige Anziehung verspüren, denkt man an Viscontis Elegie homosexueller Sehnsucht in Der Tod in Venedig. Überdies könnte Sono wie Proust sein Begehren nach dem eigenen Geschlecht auf Frauen projiziert haben. Und wie bei einigen Gestalten Prousts und wie Viscontis Kamerablick in seinem Klassiker Ossessione ergötzt sich auch Sonos Kamera, geführt von Sohei Tanigawa, an der symbolischen und tatsächlichen, sadistischen Misshandlung von Frauen.

Dazu würde auch Sonos Bekundung passen, er habe einen Hasser-Film drehen wollen, und er habe das Gefühl des Hasses soweit ausgekostet, dass „zum Schluss nur noch ein Gefühl der Liebe gegenüber Frauen“ übrig war. Von letzterem ist allerdings am Schluss des Films wenig zu spüren. Der verächtliche Witz, der da inszeniert wird, ist einfach ärgerlich und hätte trotz vieler beeindruckender Passagen des Films dem Schnitt von Junichi Ito ebenso zum Opfer fallen sollen wie einige andere misogynie Entgleisungen.

Moonrise Kingdom USA 2012

Regie: Wes Anderson

Hamburg, 25.05.2012

„Fertig!“ ruft Sam (Jared Gilman) aus. In perfekter Symmetrie hat er zwei Bratwürste mit gelblicher Tubensauce bestrichen. Seine Gefährtin Suzy (Kara Hayward) drückt ihre Bewunderung darüber aus, wie viel er vom Camping versteht. Er zuckt bescheiden mit den Schultern, denn für einen Pfadfinder sind seine Kenntnisse fast selbstverständlich. Mit Seil- und Flaschenzügen überwinden die beiden felsige Höhen und überqueren reißende Ströme, ehe sie in einer einsamen Bucht anlangen, die sie in „Moonrise Kingdom“ umtaufen. Dort wird er sie zeichnen und Ohringe für sie anfertigen, und sie werden zu einem zärtlichen französischen Chanson am Strand tanzen und sich schüchtern küssen.

Das ist immens rührend. Nicht, weil die beiden Frühverliebten erst 12 Jahre alt sind, sie angetan in kurzem Kleidchen, Kniestrümpfen und Sonntagsschuhen, er mit Pfadfinderuniform und Biberfellmütze. Auch nicht, weil die beiden so romantisch ausgebücht sind. Sondern weil sie Regeln und Vorstellungen des Zusammenlebens erwachsener Menschen getreulich kopieren und gleichzeitig etwas hinzufügen, das den Erwachsenen längst abhanden gekommen ist: Die Liebe, basierend auf unbedingter Zuneigung, absolutem Vertrauen und Respekt für den anderen. Aber Sam und Suzy erreichen damit eine Perfektion, die traurig stimmt, weil sie ein Nachruf auf das Leben ist, das noch vor ihnen liegen könnte. Wes Andersons neuer Film Moonrise Kingdom ist alles andere als eine harmlose, skurrile Komödie mit nostalgischem Touch. Angesiedelt im Jahre 1965 in einer winzigen Inselgemeinde vor der amerikanischen Ostküste, handelt es sich vielmehr um eine furchtbar geniale Tragödie darüber, warum sich Ende der sechziger Jahre alles geändert hat und doch nichts.

Am Anfang und am Schluss geht es zu wie in der Tanzstunde. Eins – zwei – drei, vor, zurück und zur Seite, vor, zurück und zur Seite bewegt sich die Kamera von Robert Yeoman. Als wären es Puppenstuben, blicken wir in Suzy Bishops Kinderzimmer und in das Schlafzimmer ihrer Eltern (Bill Murray und Frances Dormand), die sich allenfalls in Kurzform über ihre Fälle als Anwälte austauschen. Wir begleiten Scout Master Ward (Edward Norton) bei der morgendlichen Inspektion im Pfadfinderlager Invanhoe, die zur Entdeckung von Sams Verschwinden und seines gewissenhaft aufgesetzten „Kündigungsschreibens“ führen wird. Wir sehen die mit einem Funkgerät ausgestattete Dienststelle des Inselpolizisten Captain Sharp (Bruce Willis), der die Suche nach Sam und Suzy leiten wird – mit Pfadfindern als Deputies.

Ähnlich wie in Kubricks Barry Lyndon dienen geometrische Bildkomposition und buchstäblich metronomisch geregelte Bildbewegung dazu, ein vergangenes Zeitalter zu besichtigen. In Farben und Formen setzt das Dekor von Adam Stockhausen präzise die kleinstädtischen

Idyllenszenen um, mit denen der Zeichner und Maler Norman Rockwell eine Art amerikanisches Biedermeier des 20. Jahrhunderts kreierte. Die Choreographie für die bald lächerliche, bald unheimliche Pedanterie aber, mit der hier Polizisten, Anwälte, Pfadfinder und Vertreter von Jugendämtern reden und handeln, gibt die Verhaltensformung und –kontrolle des radikalen Behavioristen B. F. Skinner vor, der glaubte, mit neuen Techniken der Konditionierung eine ideale menschliche Gemeinschaft erzeugen zu können.

Es ist darum keine Nebensache, wenn in *Moonrise Kingdom* der Hund „Snoopy“ einen heroischen Tod stirbt. Wie das Pferd gehört der Hund zu jenen Tieren, denen die Rezepte des Behaviorismus erfolgreicher als dem Menschen Verhalten antrainieren können. „Snoopys“ gewaltsames Ende allegorisiert den Angriff, den die rebellischen 60er gegen social engineering durch Konditionierung führten. Doch die Revolte erweist sich als trügerisch. Der Pfeil, der in „Snoopys“ Nacken steckt, steht zuvor noch still in der Luft: Ein Symbol der Zeit, die vergeht und doch irgendwie dieselbe bleibt. Abgefeuert wird er aus einer Gruppe Pfadfinder, die die Abweichler Sam und Suzy suchen soll, sich aber in deren Jäger verwandelt. Ihr Anführer ist ein blonder reaktionärer Bursche namens „Redford“ auf einem Moped, eine Anspielung auf die groteske Fehlbesetzung des gleichnamigen Schauspielers Beaus als Biker Halsy Knox in *Stromer der Landstraße*.

Wenn das Drehbuch von Wes Anderson und Roman Coppola dennoch ein Happy End für Sam und Suzy herausschlägt, dann als komplexe filmische Utopie. Nach diesem Szenario ist die Revolte zum einen nötig, zum anderen glückt sie und zum dritten führt sie zu einer Harmonie von Liebe und Ordnung.

Eins: Sam und Suzy müssen aufbegehren, weil sie in einem sehr wörtlichen Sinne aus der Art schlagen. Sie verlieben sich ineinander während einer Schulaufführung von ‚Noahs Arche‘, wohl wissend, dass für solche wie sie in derselben kein Platz ist: Suzy mit ihrer unerklärlichen Aggressivität, die ihre Eltern zur Lektüre von psychologischen Ratgeber-Büchern zwingt, der elternlose und bald auch von seinen Pflegeeltern verstoßene Sam, der nachwandelnd Feuer legt.

Zwei: Sam und Suzy setzen sich durch. Suzys starrender Blick signalisiert ein Begehren, das nicht nachlassen wird, wie Psychoanalytiker des amerikanischen Films, wie Slavoj Žižek sagen würden. Und Sam bekommt einen Vater, der Hüter der Ordnung selbst ist, die ihn ausgrenzen wollte.

Drittens schließlich: *Moonrise Kingdom* spielt im Sommer, aber die Blätter sind gelb wie im Herbst. Es ist eine Elegie, aber eine, die vergebene Möglichkeiten betrauert. Nämlich, dass es weder in der Filmgeschichte – angedeutet durch Parallelen zu Terrence Malicks blutigem *Outcast-Schocker Badlands* von 1973 – noch in der gesellschaftlichen Realität nach Ende der 60er Jahre eine Versöhnung von Liebe und Gemeinschaft geben konnte. Genau das aber gesteht *Moonrise Kingdom* Suzy Bishop zu, die glücklicher leben darf als ihre Eltern, weil sie jeden Tag Besuch von ihrem Freund bekommt, dem kleinen Inselepolizisten.

Shame

USA 2011

Regie: Steve Rodney McQueen

Hamburg, 29.02.2012

Der obskure Drang der Begierde

Meistens faszinierend: Shame lehrt, was es heißt, über die anderen den Käfig der eigenen Phantasien zu stülpen.

Wer als Kinzuschauer sorgsam seine Zeit disponiert, wird das Angebot, das Shame macht, wohl besonders gründlich prüfen. Nach allem, was man im Vorhinein gehört hat, könnte es sich bei dieser Geschichte eines Sexsüchtigen ebenso um geniale Einblicke in das Elend des Hedonismus wie um einen Porno im Kunstfilmpelz handeln. Oder ist Shame sogar das Vehikel eines höchst moralischen Verdammungsurteils über die zügellose und durchkommerzialisierte Libertinage unserer Erlebniskultur? Das könnte man fast glauben, wenn man dem Regisseur zugehört hat. Sex, stellte Steve Rodney McQueen – fast ein Namensvetter der Hollywood-Legende – anlässlich seines Films Shame sinngemäß fest, ist zum Beiwerk all dessen geworden, was wir täglich an Konsumgütern zu uns nehmen. So selbstverständlich, dass wir es eigentlich nicht mehr bemerken.

Worauf auch immer McQueen letztlich abzielt – sein Film ist einerseits visuell faszinierend und andererseits sehr seriös und von einer fast wissenschaftlichen Genauigkeit in der Wahl und Entfaltung seiner Mittel. Ein wenig erinnern sie an Alain Resnais, etwa an die Verhaltensforschung von *Mon oncle d'Amérique*. Das beste Bild des Films liefert dafür einen schönen Beweis. Mit seinem Kameramann Sean Bobbitt zeigt McQueen die Glasfront eines Appartementhauses im nächtlichen Manhattan als Längsschnitt durch das urbane Leben, der zu soziologischen Studien einlädt. In einer Wohnung sitzt ein Paar am Tisch und isst zu Abend. In einer anderen starrt ein Mann einfach hinaus in die Nacht. Nebenan zieht eine Frau langsam den Vorhang zu. Wieder anderswo umkreisen ein Mann und eine Frau einander in weitem Abstand, als ob sie sich streiten würden. Und mittendrin – ein heftig kopulierende Paar, völlig nackt, die Frau presst ihre Hände an die Glasscheibe, ihr Liebhaber hinter ihr, sie bewegen sich in einem wilden Gleichakt.

Das wirkt skurril und banal zugleich, das ist wie eine provokante Injektion des Exzesses in ein Mosaik monotoner Genügsamkeit. Die Spannung, die dabei entsteht, ist die der Paradoxie des modernen Lebens selbst. Inmitten der Wohn-Waben der Routine hat sich scheinbar ein rebellisches Element verirrt, und doch ist die animalische Triebhaftigkeit, die sich da austobt, die Keimzelle von allem, der Vorgang der Erzeugung allen Lebens und aller Zivilisationen, der bisher noch nicht überzeugend durch Technologie ersetzt werden konnte. Aber wie dieser vitrinenartige Kasten so isoliert gegen die anderen Kästen absticht, wirkt er obskur und widernatürlich, ein Eindruck,

zu dem der Exhibitionismus der Kopulierenden im Kontrast zur Wohlgesetztheit ihrer für sie unsichtbaren Umgebung nicht wenig beiträgt. McQueen macht jeden lustvollen Voyeurismus zunichte, wenn er seine Hauptfigur Brandon (Michael Fassbender), ein beruflich erfolgreicher Mittdreißiger, mit peinvoller Sehnsucht hinaufschauen lässt. Das Problem von Brandon wird auf diese Weise sichtbar, sichtbar für alle, weil nach außen gekehrt. Allerdings mit der Gefahr, dass überhaupt jedes Lustgefühl als fragwürdig empfunden wird.

Dabei erscheint es zunächst einmal so, dass Brandon ein Problem hat, das andere Männer womöglich gern hätten. Brandon kann gar nicht anders, als jeder Frau nachzujagen, die er sieht, auf der Straße, in der U-Bahn, in der Bar. Nicht immer, aber oft mit Erfolg. Denn er ist entsprechend konditioniert. Brandons Chef dagegen, der Familienvater David (wunderbar hysterisch: James Badge Dale), stürmt wie ein uninspirierter Gaul über den Aufreißer-Parcours. Bei einem Drink nach Feierabend behauptet er, den hübschen Damen an der Bar trotz des Schummerlichtes ihre Augenfarbe sagen zu können, aber es ist Brandon, der immer richtig liegt, obwohl er viel weiter weg steht. Die Schauspielerführung von McQueen und die Kraft der Darsteller sind in diesen Szenen grandios. Wenn Brandon einer jungen Frau in aller Ruhe auseinandersetzt, wie er sie mit der Zunge verwöhnen will, meint man in der eigenen Kehle zu spüren, wie sie schwer schlucken muss.

Aber Shame bedeutet im Film zunächst einmal Scham. Brandon ist krank, er ist sexsüchtig. Er weiß es als einziger und versucht es – eben von Scham erfüllt – geheim zu halten. Was ihm bemerkenswert gut gelingt. Eher bestellt er sich Nutten nach Hause, als dass er eine Kollegin im Büro anräbt. Als sich herausstellt, dass sein Firmencomputer von Viren und Pornographie verseucht ist, fragt ihn sein Chef, wer von den Praktikanten zuletzt an seinem Rechner war. Als ein Erforscher des scheinbar immer komplizierter werdenden Verhältnisses zwischen Körper und Seele versucht McQueen Brandons Leiden an seiner Krankheit und ihre zerstörerische Wirkung für seine Umgebung nicht zu enthüllen, sondern ganz allmählich an die Oberfläche treten zu lassen. Er betätigt sich dabei als nüchterner, vielleicht allzu nüchterner Experimentator mit zwei parallel geführten Versuchsanordnungen.

Die erste kann geradezu hegelianisch genannt werden, ist doch daran zu erinnern, dass Hegel das Verhältnis zwischen Bruder und Schwester als höchste Form der Sittlichkeit lobte, da ohne Begierde zwischen den Geschlechtern. Brandons labile Schwester, die Barsängerin Sissy (Carey Mulligan), die an einer unglücklichen Liebe zu zerbrechen droht, zieht auf unbestimmte Zeit zu ihm. Eine Nicht-Beziehung entsteht, Gespräche ohne Dialog entspinnen sich. In seinem spartanischen Appartement versucht Brandon, seine Schwester von sich fernzuhalten und rauszuekeln. McQueen meißelt das auf engstem Raum in visuelle Skulpturen von explosiver Stasis mit unüberwindlichen Kontrasten und Choreographien des Sich-Verfehlens und Ausweichens.

Die zweite Versuchsanordnung ist das klassische Date. Das ist ein übercodiertes Genre, und McQueen inszeniert es genau so. Brandons Kollegin Marianne (Nicole Behari) möchte ihn beim Abendessen näher kennenlernen. In einer einzigen, stilecht gespielten, ungeschnittenen Szene ist alles, was bei diesem ‚woodyallenesken‘ Gemeinplatz zum Schmunzeln animiert, da: Das sich krampfhaft französisch gebende Restaurant; die Anspannung der Beteiligten, die mit der Auswahl der Speisen und Getränke überfordert sind; der nicht sehr sachverständige Kellner, der in unpassenden Momenten irritierende Entschuldigungen vorträgt. Diesmal kann Brandon nicht sehr gut verbergen, dass er an kein Verhältnis glaubt, dass länger als eine lustvolle Begegnung dauert.

Mit dem unvermeidlichen Ergebnis dieser Versuchsanordnungen riskiert McQueen natürlich, seinen Film in die Sackgasse zu steuern, und tatsächlich erlahmt teilweise das Interesse. Brandon, das zeigt sich unwiderruflich, kann keine Beziehung zum anderen Geschlecht entwickeln, die nicht auf Sex basiert. Na gut, aber was geht uns das an? Irgendwann drängt sich der Verdacht auf, dass mit der Scham des einen die – hier wird die andere Bedeutung von ‚shame aufgerufen‘ – Schande der anderen gemeint ist, dass das Porträt des Kranken als Spiegel einer Gesellschaft dient, die die Sexualität zum flüchtigen Vergnügen und zur beliebigen Ware erniedrigt hat. Die Freude an der Sexualität hat plötzlich den Ruch des Bösen. Unversehens rückt Brandon in die Rolle des Märtyrers, der stellvertretend für die Menschheit die Qual der Begierde auslebt. Ins Religiöse entrückt, strahlt in einer einer Kopulationsszene gegen Ende, unterlegt von Chorstimmen, das Licht scheinbar von den Körpern selbst aus. Die Ähnlichkeit von Michael Fassbenders von den Schmerzen der Lust verzerrtem Gesicht mit dem von Willem Dafoe, der als Jesus-Darsteller in Scorseses Letzter Versuchung bekannt wurde, erweist dem Film keinen guten Dienst.

Überzeugender adressiert wird das Publikum, wenn Bilder und Bild selbst zur Botschaft werden. Eines Tages führt Brandon Marianne direkt vom Arbeitsplatz fort – zu einem Appartement mit einer herrlichen Aussicht über das Wasser. In der Nähe der Glasfront steht ein Bett. Brandon und Marianne küssen sich, entkleiden einander. Doch irgendwann kann Brandon nicht mehr weitermachen. Er wendet sich ab und begräbt das Gesicht in den Händen. Marianne hat eine – irrtümliche – Vermutung, was los ist, und geht. Später kehrt Brandon in das Appartement zurück, mit einer anderen Frau. Er spielt durch, was er eines Nachts beobachtet hat. Eigentlich hat er schon erfahren, dass die Unterwerfung des Anderen unter die eigenen Phantasien keine Befriedigung bringt. Er bezahlt dafür mit Einsamkeit. Doch er bringt nicht die Kraft auf, sich von seinem Verhaltensmuster zu lösen, und beneidet stattdessen die anderen um ihr Glück. Auf dieses Glück haben aber die Zuschauer und all diejenigen eine gewisse Chance, denen es gelingt, die anderen aus den Bildern und Szenarien zu entlassen, die zu ihrer Unterdrückung allenthalben angeboten werden. Für diese genuin filmisch vorgetragene Lehre verdient Shame gewiss unsere Aufmerksamkeit.

The Ides of March (Tage des Verrats)

USA 2011

Regie: George Cloony

Hamburg, 08.11.2011

Menschen mit gravierenden Charakterfehlern regieren uns – respektive die Vereinigten Staaten – oder schicken sich dazu an. Das ist nicht schön. Daraus muss freilich nicht zwangsläufig schlechte Politik folgen. Aber in den USA und erst recht in Hollywood, wo Charisma und aufwühlende Emotionen alles sind und Vernunft immer weniger zählt, gilt das schon. Insofern bietet George Clooneys Kandidatendrama *The Ides of March* – *Tage des Verrats*, der drüben ganz passabel läuft und kurz vor Weihnachten auch bei uns in die Kinos gelangt, nicht viel Interessantes. Erst recht nicht, wenn man schon einige Filme über Vorwahlen bei den Demokraten kennt. Clooney merkt das und will im letzten Drittel mehr Zunder geben. Es rettet seinen Film nicht.

George Clooney mimt den hoffnungsvollen Präsidentschafts-Kandidaten Mike Morris, ein amtierender Gouverneur, der die Abstimmung gegen den internen Rivalen in Ohio unbedingt gewinnen muss. Überdies hat Clooney Regie geführt und am Drehbuch nach einem bei uns unbekanntem Bühnenstück mitgeschrieben. Dennoch fällt ihm kaum mehr Handlung ein als der üblich gewordene Praktikantinnen-Sex mit Schwangerschaftsfolgen. Die eigentliche Hauptfigur, der von Ryan Gosling gespielte Wahlkampfmanager Stephen Meyers, bewegt sich auf den Pfaden, die Robert Redford in *Bill McKay*, der Kandidat von 1972 und anderen Filmen der Periode beharrlich ausgetrampelt hat, und darf zudem als Kollege und zunächst als Kopie von Adrian Lesters Kampagnenstrategie in *Mike Nichols' Mit aller Macht* gelten.

Auch Clooney serviert die unendliche Geschichte vom enttäuschten Liberalen, der schmerzhaft erkennen muss, dass er seine hehren Ideale über Bord werfen muss, um ans Ziel zu gelangen. Wobei weder die äußerst begrenzten Ausdrucksmöglichkeiten von Ryan Gosling noch die Drehbuchautoren den Widerspruch kitten können, dass Meyers ach so idealistisch sein soll, aber von Anfang an hochprofessionell bei der Schmähung des Gegenkandidaten vorgeht und mit selbstgefälliger Perfidie seinem Kandidaten vorführt, wie man nichtssagende, aber effektive Wahlprogramme verfasst.

Wie sehr das Wahlvolk darunter leidet, muss Evan Rachel Wood verkörpern. Sie gibt Meyers Mitarbeiterin und Geliebte Molly als eindimensional angelegte Schmerzensfrau. Ihre Opferhaltung geht auf die Nerven, wenn man in ihr nicht die Personifikation des Staatsbürgers sieht, der die Aufmerksamkeit seiner Politiker gewinnen will, aber immer wieder feststellen muss, dass er getäuscht und missbraucht wird. Die Gewissenskonflikte dieser Figur sind es allerdings, die die durchaus

spannende Frage aufwerfen, ob Amerika sich noch nicht ganz gefunden hat, solange es nicht ausschließlich gemäß seiner Verfassung, sondern zugleich noch nach den ererbten Moralvorstellungen der Alten Welt regiert wird, oder ob es nicht gerade diese Moralvorstellungen sind, die das Gemeinwesen noch einigermaßen am Leben halten.

The Ides of March geht nur um ein wenig über seine Vorgänger hinaus. Sicher, die Situationen werden schwärzer ausgemalt. In Bill McKay, der Kandidat und dem noch früheren Der Kandidat (1964) mit Henry Fonda in der Hauptrolle und vor wenigen Jahren in Mit aller Macht mit John Travolta stolpern die Protagonisten über ihre Schwächen; in den Ides of March – ein Titel mit Bezug auf den Verrat Brutus´ an Cäsar – entdecken sie ihre ganz persönliche Bösartigkeit. Regelrechte Dämonen weisen ihnen den Weg zur Macht als Möglichkeit einer obskuren Triebbefriedigung, die über Leichen gehen lässt. Und, wie eine einfallslose filmische Illustration des Titels von Hunter S. Thompsons Buch über Bill Clintons ersten Wahlkampf zeigen soll, besser ist als Sex.

Wahrheit und Rechtschaffenheit werden zu verlorenen Paradiesen. Clooney inszeniert den Sündenfall als missratenes Sprachhandeln. Misstrauisch horcht Meyers seine Kollegin Molly aus, tastet sie gleichsam verbal ab, ehe er mit ihr ins Bett geht. Meyers lässt sich zunächst noch von seinem direkten Vorgesetzten Paul (Philip Seymour Hoffman in einer schönen Miniatur) aufs Kreuz legen, bis er verinnerlicht hat, dass, wer redet, nicht die Wahrheit sagt, und wer schweigen muss, verloren hat. Regeln für die Politik wie für die, die hinter den Kulissen die Fäden ziehen. Meyers wagt eine Erpressung, die ihm den Job von Paul einbringt und auf die Kandidat Morris nur ein ohnmächtiges Mundwinkel-Zucken zur Antwort hat.

Clooney begnügt sich damit, den kleinen Schritt über den Abgrund zu zeigen statt den ganzen Absturz. Weil er die Abgründigkeit nicht wirklich erkundet, wirkt sein Film enttäuschend kurzatmig. Mehr als 100 Minuten soll er dauern, aber gefühlt sind es nur 70 – die Länge eines kleinen B-Film. Schon Clooneys Good Night, and Good Luck lebte von anderthalb Provokationen: dem vermeintlichen Anteil des Fernsehens am Sturz des Kommunisten-Jägers McCarthy und der Erinnerung daran, dass es einmal eine Zeit gab, als ein Fernsehmoderator rauchend vor der Kamera saß. Dasselbe Maß in Die Iden des März. Der ganzen Provokation des moralischen Verfalls des Helden gesellt sich die halbe Provokation des Wahlprogramms von Morris hinzu, der gegen die Todesstrafe ist, weg will vom Öl und hin zu ökologischen Antriebsvarianten sowie den Einfluss der Religion zurückdrängen möchte. Wenn Clooney aber nicht mehr anstrebt als 1½ Provokationen, kann er sich getrost das Regieführen sparen und davon zurücktreten.