

Der Leopard

Regie: Luchino Visconti

Länge: 178 min

Erscheinungsjahr: 2005

Sprache: Deutsch

FSK: ab 12 Jahren

Sonne, die vernichtet

[Film 1](#)

Eine Ode an Sizilien, dieses fremde unheimliche Land, das so elementar ist, dass es sich dem Zugriff der Geschichte entzieht. Und an seinen wahren Herrscher, „die gewalttätige, unmenschliche Sonne, die den Einzelwillen vernichtet und alles in einer knechtischen Unbeweglichkeit hält, hin und her gerissen in gewalttätigen Träumen . . .“

Eine Elegie auch aufs Kino und seine Möglichkeiten, entstanden zu einer Zeit, Anfang der Sechziger, als es an seine eigene Zukunft nicht mehr glauben mochte. Ein Film, der in seinen grandiosen Cinemascope-Bildern das Intime und das Spektakuläre zusammenbringt, das Traditionelle und das Revolutionäre, das Menschliche und das Übermenschliche, das Vergängliche und das Ewige, das Lächerliche und das Erhabene.

Ein Film, der uns mitnimmt, der uns alles abverlangt – am Ende, nach der berühmten vierzigminütigen Ballszene im Palazzo Ponteleone, folgt man dem alten Fürsten Fabrizio Salina, verkörpert vom Hollywoodstar Burt Lancaster, wenn er in die morgendliche Kühle tritt und durch das dämmernde, in seinen letzten Träumen liegende Palermo den Heimweg antritt. Er weiß, sein Geschlecht ist am Ende, die Herrschaft der Löwen. Die neue Zeit ist angebrochen, die bürgerliche Gesellschaft hat sich etabliert, die der Kaufleute und Kleinkrämer.

Luchino Visconti macht die schönsten Filme vom Untergang, der Mailänder Graf, der sich offen zum Sozialismus bekannte, und nie hat er dieses große Thema mit solcher Leidenschaft behandelt wie im „Gattopardo“. Sizilien zur Zeit des Freiheitskampfes, des Risorgimento, 1860, Garibaldi landet in Marsala, Italien erhebt sich gegen die französischen Bourbonen. Tancredi, der Neffe des Fürsten, kämpft mit in seiner Rebellenarmee: Die Dinge müssen sich ändern, sagt er, wenn wir wollen, dass sie bleiben, wie sie sind.

Ohne Larmoyanz hat Giuseppe Tomasi di Lampedusa, der Autor der Romanvorlage, die gewaltigen gesellschaftlichen Veränderungen beschrieben, nüchtern und genau hat Visconti den Wandel in Szene gesetzt.

Eine unerhörte Arbeit, hat Suso Cecchi d'Amico bekundet, Viscontis treue Drehbuchmitarbeiterin, die ihm bei den meisten seiner Filme, über Jahrzehnte hinweg, zur Seite stand: „Die Resultate rechtfertigen die Mühe. Der letzte Komparse wird behandelt wie eine Primadonna, die sich entblättern muss. Jedes einzelne Objekt, mit hundert anderen in einer Vitrine oder auf einem Tisch placiert, war Anlass für Recherchen, Prüfungen, Diskussionen. Wenn der Film wirklich wirkt, dann weil wir die Wirklichkeit konstruierten . . .“

Ein Film, von dem ich lebe, hat später Martin Scorsese erklärt, der Junge aus New Yorks Little Italy, der in Viscontis Werk eine imaginäre Heimat gefunden hat. Ein Film, ohne den es eine Zukunft des Kinos nicht gegeben hätte.

FRITZ GÖTTLER

Heat

Regie: Michael Mann

Länge: 164 min

Erscheinungsjahr: 2005

Sprache: Englisch

FSK: ab 16 Jahren

Im Lichtermeer der Einsamkeiten

[Film 2](#)

Man kann dieses Bild am Ende nicht vergessen, wenn die Hände des sterbenden Gangsters Neil McCauley (Robert De Niro) und des Polizisten Vincent Hanna (Al Pacino), der ihn zur Strecke gebracht hat, einander berühren . . . ein Augenblick, Michelangelos Erschaffung Adams entliehen, der sacht auf den Punkt bringt, wie diese beiden Männer, ihr Leben, ihr Tun, ihr Begriff von Ehre einander bedingen, wie sie sich gegenseitig erst möglich machen. Sie selbst, ihre Frauen, ihre Freunde, ihr Job sind gleichzeitig Spiegelung des anderen, und es ist großartig, zu folgen, wie geschickt Michael Mann in seinem Drehbuch diese Spiegelungen ineinander verschachtelt hat, die manchmal ein Negativ des anderen ergeben.

Mit „Heat“ wurde Mann einer der ganz großen Regisseure Hollywoods, er hat diese Gangsterstory mit Detailbesessenheit und Energie inszeniert, mit Gespür für Orte – die Lichter der Stadt, McCauleys Haus am Wasser, von wo er in die Weite starren kann . . . Es geht um einen großen Coup, den McCauley mit seiner Truppe plant, und Hanna kann nicht anders, als sein Leben daran zu setzen, seine Ehe zu gefährden, um ihn davon abzuhalten. Michael Mann erzählt immer wieder vom Professionalismus, von Männern, die sich zu ihren Aufgaben und ihrer Rolle bekennen müssen, und „Heat“ ist sozusagen sein Grundsatz-Essay dazu, und dazu, wie schön und gefährlich Los Angeles bei Nacht ist, ein dunkles Lichtermeer, in dem Millionen Menschen einsam sind.

Du darfst dich niemals an etwas hängen, sagt Neil McCauley, was du nicht innerhalb von 30 Sekunden loslassen kannst, wenn der Boden zu heiß ist. Aber auch Neil selbst kann das nicht wirklich – einmal reden die beiden Männer miteinander, erklären einander, wie sie die Dinge sehen, in einem Diner in Beverly Hills, und McCauley gibt einen Albtraum vom Ertrinken preis. Am Ende erzählt auch „Heat“ eine Geschichte von der Sehnsucht nach Zugehörigkeit, mit den Mitteln eines harten Gangster-Thrillers.

Michael Mann hat ein Titanentreffen der Schauspieler inszeniert, Robert De Niro und Al Pacino in einem Film, das hat es vorher und nachher nie gegeben – aber sie begegnen einander nur zweieinhalb mal. Das erste Mal zählt nur zur Hälfte, Hanna beobachtet McCauley auf einem Videobildschirm, und es ist, als würden sie einander in die Augen sehen – diese Gleichzeitigkeit von Distanz und Nähe wohnt auch den Treffen in Fleisch und Blut inne, kalte Professionalität beherrscht die Szene, und doch sind sie für den jeweils anderen eine verwandte Seele. Zwei, die nicht zusammenkommen können, weil das Leben sie trennt und der Tod sie verbindet.

SUSAN VAHABZADEH

Rio Bravo

Regie: Howard Hawks

Länge: 136 min

Erscheinungsjahr: 2005

Sprache: Englisch

FSK: ab 12 Jahren

Es bleibt in der Familie

[Film 3](#)

In „Rio Bravo“ wächst eine Familie ganz besonderer Art zusammen, inspiriert von kammermusikalischem Geist. Dieser Western ist komponiert als beziehungsreiches Quintett in mehreren Sätzen, für vier Männer und eine Frau. Schon beim Vorspann schlägt Komponist Dmitri Tiomkin, der ansonsten durchaus den großen symphonischen Sound liebte, einen Ton der Unaufdringlichkeit und Intimität an. Nur der passt zu dem gottverlassenen, staubtrockenen Kaff irgendwo an der texanischen Grenze zu Mexiko, in dem John Wayne als Sheriff John T. Chance das Sagen hat. Was sonst den Stoff für tödliche Dramen liefert, entwickelt sich hier als Farce und Tragikomödie.

Howard Hawks (1896–1977) drehte „Rio Bravo“ 1959 gegen Fred Zinnemanns Edelwestern „High Noon“, Anfang der Fünfziger entstanden, in dem Gary Cooper als Sheriff verzweifelt seine Mitbürger um Hilfe im Kampf gegen einen Revolverhelden anbettelt. Kein Wunder, dass in „Rio Bravo“ pathosfreie Lakonie herrscht wie in keinem andern Western.

Der mächtige Rancher Nathan Burnette will seinen Bruder Joe, einen Taugenichts und Mörder, aus dem Kittchen von Sheriff Chance holen, bevor der Districtmarshall kommt und den Gefangenen mitnimmt zur Verhandlung. Chance muss die Tage bis zu dessen Ankunft überstehen, das ist alles. John Wayne kann sich nur auf den Säufer Dude alias Dean Martin und den alten Hinkelfuß Stumpy alias Walter Brennan verlassen. Aber wenn der vom Katzenjammer des Alkoholikers geplagte Dean Martin immer wieder vergeblich versucht, sich eine Zigarette zu drehen, oder Walter Brennan als grimmiger Wärter durchs Gefängnis humpelt, fühlt sich jeder sicher. Später gesellt sich Ricky Nelson als junger Gunfighter Colorado dazu, der sich anfangs aus dem Zwist heraushalten wollte. Angie Dickinson schließlich setzt, als burschikoses Barmädchen, John Wayne so wundervoll mit Sarkasmus, Tränen, Küssen und langen Beinen zu, dass der aus verwirrtem Brummen und Ächzen kaum heraus kommt.

Hawks zeigt mit bewunderungswürdiger Gelassenheit, wie sein Quintett unter lebensgefährlichem Druck zueinander findet, wie sich Angst in Mut verwandelt, wie sich Freundschaft und Vertrauen zu unwiderstehlicher „Action“ steigern – dabei verlassen wir nie den staubigen Boden der Realität. John Wayne und seine Kumpane haben keine Chance, aber die nutzen sie. Und man spürt eine gewaltige Sehnsucht, bei dieser „Familie“ mittun zu dürfen – irgendeinen Job wird Sheriff Chance doch für uns haben, und sei's auch nur der des Zuschauens.

HARALD EGGBRECHT

Wilde Erdbeeren

Regie: Ingmar Bergman

Länge: 90 min

Erscheinungsjahr: 2005

Sprache: Deutsch

FSK: ab 16 Jahren

Irgendwo versteckt im Wald

[Film 4](#)

Auf Schwedisch hat dieser Film einen anderen Titel. „Wilde Erdbeeren“ – das klingt nach Sommer, ungezähmter Natur, nach Verlangen und Sünde. Das schwedische „Smultronstället“ hingegen ist der Ort, an dem man diese Erdbeeren findet, irgendwo versteckt im Wald. Man verrät die Stelle niemandem, denn die Früchte sind klein und selten. Und so geht es diesem Film auch nicht um das Begehren, sondern um die Suche nach etwas Kostbarem: Der Frieden der Seele soll gefunden werden, und nebenbei soll die Frage nach dem Verhältnis von Charakter und Moral beantwortet werden. Und auch zur Frage, was Schönheit sei, gibt es in diesem Film aus dem Jahr 1957 einige überzeugende Auskünfte.

Der Film beginnt mit einem Albtraum: Isak Borg, ein alter, berühmter Professor der Medizin, träumt in einer unruhigen Nacht, er sei aus der Zeit gefallen und begegnet sich selbst als Toter. Er wacht auf und trifft eine Entscheidung: nicht mit dem Flugzeug nach Lund zu reisen, zur Fünfzigjahrfeier seiner Promotion, sondern mit dem Auto. Begleitet von seiner Schwiegertochter, der getrennt von ihrem Mann lebenden Marianne, begibt er sich auf die Reise, die ihn von Stockholm über Östergötland, am See Vättern vorbei bis in den äußersten Süden des Landes führt. Seine Schwiegertochter offenbart ihm die Qualen einer schlechten Ehe, und er erfährt, wie viel er selbst, sein Egoismus, sein Starrsinn damit zu tun haben. Die beiden machen Station an Orten, die Isak Borg in seiner Kindheit und als junger Mann geprägt haben. Sie lesen gestrandete Reisende auf. Auf jeder dieser Stationen gibt es etwas Existenzielles zu lernen, auf eine völlig unangestregte, ganz in den Schauspielern aufgehende Weise. Am Ende ist Isak Borg, der böartige alte Kerl, den der Zuschauer längst lieben gelernt hat, ein geläuterter Mensch, ohne doch irgendetwas von seinem Eigensinn preisgegeben zu haben.

Ingmar Bergman hat viele großartige und berühmte Filme gemacht, aber dieser frühe ist der berühmteste. Zu Recht. Das liegt an der Geschichte, die leicht und schwer zugleich ist. Das liegt an den großartigen, unglaublich lebendigen Schauspielern – Ingrid Thulin, Bibi Andersson, Gunnar Björnstrand, Max von Sydow und, als Professor Borg, der alte Victor Sjöström, der Filmemacher, den Ingmar Bergman als einen seiner Lehrmeister verehrt –, man wird nicht müde, ihnen ins Gesicht zu sehen, in ihnen zu lesen, in ihren Zügen nach dem Ausgang des Films zu forschen.

Und es liegt an der berückenden Schönheit der schwedischen Landschaft, an den überraschend vielen „smultronställen“ eines strahlenden Sommertags.

THOMAS STEINFELD

Lost Highway

Regie: David Lynch

Länge: 135 min

Erscheinungsjahr: 2005

Sprache: Englisch

FSK: ab 16 Jahren

Lernt die verfluchten Regeln

[Film 5](#)

Nach „Eraserhead“, David Lynchs erstem Film, tauchte plötzlich ein seltsames Gerücht auf, das den traumatischen Effekt des Films erklären sollte – es würde da einen Ton von extrem tiefer Frequenz auf dem Soundtrack geben, der unbewusst die Zuschauer beeinflusste, ein Ton, der nicht zu hören sei, aber beim Zuschauer für Unbehagen, für Unwohlsein gar sorgen würde. Und wirklich, zielt Lynchs gesamtes Werk nicht darauf ab, den Zuschauer „unhörbare Geräusche“ hören zu lassen, ihn so mit dem komischen Horror seiner innersten Phantasien zu konfrontieren?

Lynchs Filme, lautet ein beliebter Standardsatz der Kritiker, inszenierten ein albtraumhaftes Delirium, das keine Logik oder Regeln kennt, also sollten wir auf Interpretation verzichten und uns dem Bombardement der verschiedenen Schockszenen aussetzen. In „Lost Highway“ ermordet Fred seine Frau Renée, weil er sie sexuell nicht befriedigen kann. Er erleidet darauf einen Nervenzusammenbruch und versucht, sich ein alternatives besseres Leben in seiner Imagination auszumalen – er erschafft sich neu als Pete, ein junger männlicher Bursche, der Alice trifft, die ihn haben will. Auch diese Phantasie aber bricht in sich zusammen, endet in einem Nachtmahr . . . Die Logik ist die von Freuds Traum „Vater, siehst du nicht dass ich verbrenne?“ – der Träumer erwacht, wenn der Schrecken des Traums unerträglich wird als die Realität, flüchtet sich in die Wirklichkeit, um dem Realen des Traums zu entkommen.

In einer irrwitzigen Szene nimmt Eddy, eine obszöne Vaterfigur, Pete zu einer Spritzfahrt in seinem noblen Mercedes mit. Ein normaler Wagen schneidet sie beim Überholen, Eddy drängt ihn von der Straße, erteilt dem angstsclotternden Fahrer eine Lektion, mit einer Waffe in der Hand, damit er die „verdammten Regeln“ lernt. Eine schockierend komische Szene, man muss diesen Eddy absolut ernst nehmen – das ist einer, der verzweifelt versucht, ein Minimum an Ordnung zu erhalten, ein paar „fucking rules“ in dies ansonsten verrückte Universum einzubringen. Typen wie Eddy, Frank (in „Blue Velvet“), Bobby Peru (in „Wild at Heart“) sind Figuren einer exzessiven, überschwänglichen Lebensbejahung und -freude – sie sind irgendwie böse, „jenseits gut und böse“. Zugleich sind sie die Hüter der fundamentalen Achtung vor dem Gesetz. Das ist es, was „Lost Highway“ zu einem Meisterwerk macht – er liefert zwei wesentliche Aspekte unserer modernen Gesellschaft, die toten Punkte der sexuellen Beziehungen und die lächerlichen Windungen der Autoritätsfiguren.

SLAVOJ ZIZEK

Der Partyschreck

Regie: Blake Edwards

Länge: 94 min

Erscheinungsjahr: 2005

Sprache: Deutsch

FSK: ab 6 Jahren

Slapstick mit Spülung

[Film 6](#)

Man merkt es erst auf den zweiten Blick, weil der Film so gut als Comedy funktioniert. Doch Blake Edwards' "Partyschreck" ("The Party", 1968) ist einer der wenigen echten Experimentalfilme aus Hollywood. Eine Studie der Auflösung, ein Happening der Destruktion aus dem Geiste des Slapstick, von Edwards in Szene gesetzt als gewagte Bild- und Toncollage, als Selbstreflexion auch über Hollywood und das Filmemachen. Zudem gibt es wenige Filme, die den Geist der späten Sechziger so genau beschreiben. Mit der ihm eigenen Skepsis und Professionalität behandelt Edwards Themen wie die beginnende Globalisierung, Rassismus und Sexismus, freie Liebe und Studentenrevolte.

Der indische Kleindarsteller Hrundi V. Bakshi, den Peter Sellers in einer schier unglaublichen Performance gibt, kommt, nachdem er tolpatschig einen ganzen Movieset zerstört hat, auf Hollywoods schwarze Liste. Durch Zufall jedoch rutscht sein Name dann auf die Gästeliste eines mächtigen Studiochefs, der zu einer großen Hollywoodparty in seinem Heim in Beverly Hills lädt, einer wahren Pop-Deluxe-Wohnlandschaft mit Springbrunnen, kleinen Wasserwegen, Pools und allerlei automatischen Installationen.

Mit seinem anachronistischen Morgan Threewheeler tuckert Bakshi zur Party, wo er von Anfang an ein kultureller Außenseiter bleibt. Wie Bakshi nun durch die Partygesellschaft driftet, vergeblich um Smalltalk bemüht, das zeigt Edwards als irrwitzigen Tanz der Entfremdung und Einsamkeit. Es ist gerade Bakshis beinahe nervende Anständigkeit, die ihn zu einem Subversiven macht, zu einem Terroristen wider Willen. Wir lachen und leiden mit dem irre-sanften Bakshi, wenn er verzweifelt versucht, eine kaputte Klospülung in Ordnung zu bringen und dabei immer mehr Chaos anrichtet.

Bevor Bakshi alle Schleusen der Villa öffnet, lernt er noch zwei andere Outsider kennen: ein depressives französisches Starlet, in das er sich sogleich verliebt, und einen Kellner, dessen grandiose Trunkenheit eine kleine private Rebellion darstellt. Am Ende, als noch russische Tänzer und eine Studentengruppe mit einem kleinen Elefanten zur Party stoßen, versinkt diese ganze falsche Welt in einem riesigen surrealistischen Seifenbad. Tatsächlich beginnt alles zu schwimmen, der Slapstick wird zu einer Art kalifornischer Aktionskunst. Man kann bei diesen wüsten Wasserspielen nicht umhin, an den alten Rebellenspruch vom Pflaster, unter dem sich der Strand befindet, zu denken. Und man spürt bei den melancholischen Klängen von Henry Mancinis Musik, dass Edwards' wunderbare Comedy ihre Basis im Melodram und in der Tragödie hat.

HANS SCHIFFERLE

Fitzcarraldo

Regie: Werner Herzog

Länge: 151 min

Erscheinungsjahr: 2005

Sprache: Deutsch

FSK: ab 12 Jahren

Bruder Bild

[Film 7](#)

Qualmend und ächzend schleppt sich ein zerbrechlich wirkendes Schiff einen Berg hinauf, dazu singt Caruso . . . Dieses Bild ist archetypisch geworden, es hat sich tief ins kollektive Gedächtnis unserer Kultur eingegraben.

Die plastische visuelle Klarheit dieser Fieberphantasie und die Authentizität der Details stehen in bemerkenswerter Spannung zu ihrer Vieldeutigkeit. Wir beobachten zwar das Scheitern des Projekts Zivilisation, das ein majestätisch indifferenter Strom der Naturgewalten wegspült wie den absurd dahintreibenden Regenschirm. Wir erkennen auch in Fitzcarraldo den Künstler schlechthin, den homo faber, der sich immer wieder aufrichtet gegen die niederträchtige Bedingtheit, in die er geworfen ist. Vor allem aber werden wir Zeuge, wie unterschiedliche Träume aufeinander treffen, und wie dabei etwas Nutzloses aber Sinnvolles, etwas sehr Schönes, entsteht.

Werner Herzog hat während der Dreharbeiten zu "Fitzcarraldo" Tagebuch geführt. Ein Mitarbeiter fragt ihn, wofür die Metapher stehe, dass ein Schiff über einen Berg gezogen werde. Er habe, schreibt Herzog, geantwortet, "das wüsste ich nicht, nur dass es eine große Metapher sei. Vielleicht sei es auch nur ein Bild, das in allen von uns schlummere, und ich sei nur derjenige, der ihn mit einem Bruder, den er noch nie getroffen habe, bekannt mache."

Seit mehr als zwanzig Jahren trage auch ich diese archetypischen Bilder, den zuvor unbekanntem Bruder, in mir, seit der Premiere von "Fitzcarraldo" im Münchner Gloria Kino, vor dem ein paar fröstelnde, protestierende Indios herumstanden. Damals, ich war zwanzig, beeindruckte mich hauptsächlich die exotische Kraftmeierei, die ich in diesem Film fand. Herzog selbst spricht ja gerne vom Filmmachen als einer athletischen Übung.

Heute aber sehe ich einen ganz anderen Film: Wie sanft erscheint mir nun das angeblich stets tobende Raubein Kinski! Und der Augenblick der Kontaktaufnahme mit den Indianern: Welche Zärtlichkeit von dieser ersten Berührung ausgeht! Das Schönste aber ist die Leichtigkeit, die sich nach der Erlösung durch das Scheitern einstellt, nachdem das Schiff durch die Stromschnellen getrieben ist. Diese einzigartige Stimmung von heiterer Gelöstheit! Die Geste kultivierter Verschwendung, wenn sich Fitzcarraldos Traum mit dem der Indianer arrangiert! Da ist kein verlogener Humanismus, erst recht kein Kulturkampf, kein Clash of Civilizations, sondern das großzügige Dylansche Versprechen: "I'll let you be in my dreams if I can be in yours."

ANDREAS STRÖHL

Die drei Tage des Condor

Regie: Sidney Pollack

Länge: 117 min

Erscheinungsjahr: 2005

Sprache: Englisch

FSK: ab 16 Jahren

Wir holen Sie rein

[Film 8](#)

"Treten Sie bitte vom Fenster zurück!" Die junge Frau dreht sich um und sieht die Killer, die da vor ihr stehen. Sieht die Schalldämpfer. Schaut zum Fenster. Sie versteht. Man will sie erschießen, und die Kugeln sollen nicht das Fensterglas durchschlagen und die Welt da draußen irritieren.

Sie legt die Papiere, an denen sie gerade gearbeitet hat, ab. "Ich werde nicht schreien", sagt sie. Das weiß ich, nickt ihr Max von Sydow zu. Dann tritt die junge Frau vom Fenster weg in den Raum. Sie stirbt im großkalibrigen Plop-Plop der Schalldämpferschüsse.

Um Fenster, Türen, Durchgänge geht es in diesem Thriller.

Eine wahnwitzige Konstruktion: Die CIA unterhält ein Büro: „Amerikanische Gesellschaft für Literaturgeschichte“. Ein Büro, das daherkommt wie die Außenstelle eines Goethe-Instituts. Es gibt eine schrullige Empfangsdame, einen vergesslichen Amtsleiter, eine Gruppe junger Angestellter. Sie lesen Plots: Krimis, Comics, Romane. Sie untersuchen, ob davon etwas zu verwerten ist, für den CIA. Sie sind aufgedreht, originell, frech. Ivy League Typen, post '68. Sie alle sterben in der Eröffnungssequenz. Sie wissen nicht, warum. Auf irgendwas sind sie gestoßen. Einen Plot, in dem es um Öl, um den Mittleren Osten, um amerikanische Interessen, um eine geheimdienstliche Operation geht.

Fenster, Türen, Durchgänge. Robert Redford ist ihnen entwischt. Er wollte Sandwiches holen. Er benutzt einen vergessenen Hinterausgang. Eine Abkürzung. Durch verregnete Hinterhöfe. Als er zurückkommt, findet er die Leichen der anderen. Er ist verwirrt. Er weiß, dass er in Gefahr ist. Er muss fliehen. Er sucht den Kontakt zum Hauptquartier. Er ist der Condor. "Wie komme ich wieder rein? - "Wir holen Sie rein, Condor!" Doch da ahnt Redford schon, dass es die CIA selbst ist, die ihn jagt.

Zwei Welten sind in dem Film. Das unwirtliche, kalte, fahle New York der Vorweihnachtszeit. Ein Thriller-New York. Paranoid. Und eine Bühnenwelt: das Institut mit seiner Theatertreppe. Das CIA-Hauptquartier. Faye Dunaways Souterrainwohnung. Die aussieht wie eine Broadway-Bühnenkulisse, in der Jahre zuvor eine blinde Audrey Hepburn herumtastete.

Der Condor will wieder hinein. In den Bühnenraum. Die Paranoia verlassen. Bei Faye Dunaway hat er Unterschlupf gefunden. Hier ist es warm. Das Licht gedämpft. Die Dialoge geschliffen. Aber die Fenster sind nicht blind. Und die Türen sind nicht aus Sperrholz. Das Außen und das Innen. Das Bühnenstück und der Großstadthriller. Hier stoßen sie aufeinander. Durch die Fenster und die Türen. In diesen Durchgängen und Zwischenreichen, da ist der Film physisch. Seine Gewalt brutal und nackt. In diesem Zwischenreich ist der Condor gefangen. Er ist herausgefallen.

Er wird nicht wieder hineinfinden. Nie wieder hat man Robert Redford so gesehen. Frierend, kämpfend. Ein gehetzter Körper.

Man hat den Eindruck, als ob Pollack mit diesem Film den Bühnenraum verlassen will. Einen Raum, in dem er sich auskennt, in dem er virtuos ist. An den er aber nicht mehr glaubt. Und den es nicht mehr gibt. Und den es vielleicht nicht gegeben hat.

CHRISTIAN PETZOLD

Tiger and Dragon

Regie: Ang Lee

Länge: 115 min

Erscheinungsjahr: 2005

Darsteller: Chow Yun-Fat, Michelle Yeoh, Chang Chen, Zhang Ziyi

FSK: ab 12 Jahren

Über den Dächern von Peking

[Film 9](#)

Ein Märchen, ein verbotenes Vergnügen, ein Kindheitswunsch. Als Junge in Taiwan verschlang der Regisseur Ang Lee die Romane des „Wuxia“-Genres, schicksalsschwere Martial-Arts-Schmonzetten um Ehre, Pflicht, unerfüllte Liebe und überragende Kampfkünste. Wang Du Lu, der Großschriftsteller des vorrevolutionären China, hatte es ihm besonders angetan – als Filmstudent in New York ließ ihn die Idee nicht los, diesen Klassiker einmal ins Kino zu bringen. „Tiger & Dragon“ ist die Erfüllung seines Traums: Zwei Meister der traditionellen Tai-Chi-Lehre, die ihre Liebe dem Ethos des Kampfes unterordnen; ein 400 Jahre altes Schwert namens „Grünes Schicksal“, das in die falschen Hände gerät; eine Gouverneurstochter, die vor einer arrangierten Ehe flieht. Es war einmal in China, irgendwann im 19. Jahrhundert . . .

Das Schwere und Melodramatische allerdings weicht in dem Moment, in dem die erste Kampfszene beginnt. Zwei Frauen sind es, die da gegeneinander antreten: Michelle Yeoh ist die erfahrene, graziose, die um die Schmerzen der Kriegerin schon weiß. Ziyi Zhang spielt die junge, ungebändigte, vorangetrieben von ihrem unfassbaren Talent. So beginnt ein Ballett der kämpfenden Körper, das pures Kino und reine Schönheit ist. Bald scheint die Schwerkraft vollständig aufgehoben, die Gesetze der Gravitation verlieren ihre Macht: So leichtfüßig fliegen diese beiden Amazonen über die Dächer von Peking, dass dem Zuschauer vor Staunen der Atem stockt. Bei der Weltpremiere in Cannes jedenfalls gab es nach dieser Sequenz erst einmal ungläubigen Szenenapplaus.

Es ist sicher kein Zufall, dass im Film oft von Meistern und Schülern, überlieferten Lehren und ehrenvollem Handwerk die Rede ist. Denn genau darum geht es in der Kunst von Yeoh, Zhang und dem Hongkong-Heroen Chow Yun-Fat. Sie arbeiten nicht nur an der Verfeinerung ihrer Schauspielkunst, sondern auch an der lebenslangen Zurichtung ihrer Körper. So können sie Dinge tun, die westlichen Stars nie gelingen werden, und mit Yuen Wo-Ping haben sie den Großmeister der Martial-Arts-Choreographie an ihrer Seite. Die Kinetik des asiatischen Kinos, geführt und verfeinert durch den westlichen Blick von Ang Lee, blüht hier zu einer Meisterschaft auf, die einem großen Genre Ehre erweist und gleichzeitig schon eine Art Abgesang ist: Die Meister der Kampfkunst arbeiten inzwischen für die Dollars Hollywoods, um Leuten wie Keanu Reeves und Drew Barrymore ein wenig Eleganz beizubringen.

TOBIAS KNIEBE

Catch 22

Regie: Mike Nichols
Länge: 117 min
Erscheinungsjahr: 2005
Sprache: Deutsch
FSK: ab 16 Jahren

Irre vernünftig

[Film 10](#)

Als 1968 bekannt wurde, dass der Regisseur Mike Nichols Joseph Hellers Antikriegsroman „Catch-22“ verfilmen wollte, wurde das in Amerika als Kultursensation des Jahres gehandelt. Nach seiner Verfilmung des Theaterstücks „Wer hat Angst vor Virginia Woolf?“ und seinem Oscar für „Die Reifeprüfung“ hatte sich Nichols als einer der wichtigsten jungen Regisseure etabliert. Keinem anderen traute man zu, „Catch-22“ zu verfilmen, der in den Gegenkulturen der sechziger Jahre absolute Pflichtlektüre war. Der Roman nahm eine so zentrale Stellung in der Literatur seiner Zeit ein, dass sein Titel als stehender Begriff für ein Problem, dessen Lösungen sich gegenseitig ausschließen, in den amerikanischen Sprachgebrauch einging.

Alan Arkin spielt den Bomberschützen Captain John Yossarian, der auf dem Stützpunkt einer amerikanischen Bomberstaffel im Italien des Zweiten Weltkriegs verzweifelt versucht, sich für verrückt erklären zu lassen, um dadurch vom Dienst suspendiert zu werden. Gleich zu Beginn des Films erläutert der Garnisonsarzt den „Catch-22“: Einen Flieger könne er nur für untauglich erklären, wenn der in seinem Antrag betont, er sei klinisch verrückt. Wenn einer solche Einsätze fliegt wie Yossarians Staffel, muss er freilich verrückt sein – weshalb jeder, der einen Antrag auf Suspendierung stellt, ein hohes Maß an Vernunft beweist. Um diesem logischen Teufelskreis zu entkommen, versucht Yossarian daraufhin mit allen Mitteln, seine Vorgesetzten davon zu überzeugen, dass er übergeschnappt sei.

Als „Catch-22“ 1970 in die Kinos kam, galt der Film zunächst als gescheitert, er wurde als größenwahnsinniger Versuch verurteilt, sich eines unverfilmbareren Romans zu bemächtigen. Und weil zur selben Zeit mit Robert Altmans „M.A.S.H.“ eine Kriegskomödie herauskam, die sich dem breiten Publikum schneller erschloss, spielte „Catch-22“ nicht nur weniger Geld ein als erwartet, sondern ging auch bei den Oscars leer aus. Erst mit dem Abstand der Jahrzehnte wurde „Catch-22“ als einer der besten Filme der siebziger Jahre akzeptiert. Nichols hatte jungen Schauspielern wie Alan Arkin, Martin Sheen und Jon Voight die Chance gegeben, sich neben Stars wie Orson Welles und Anthony Perkins zu profilieren. Er experimentierte mit literarischen Erzählformen, ohne an Stringenz zu verlieren. Vor allem aber hat kein Film die irrwitzige Logik des Krieges und die starrköpfige Bürokratie einer Armee besser illustriert als „Catch-22“.

ANDRIAN KREYE

Alles über meine Mutter

Regie: Pedro Almodovar

Länge: 97 min

Erscheinungsjahr: 2005

Sprache: Deutsch

FSK: ab 12 Jahren

Das Leben ist ein Requiem

[Film 11](#)

Da ist dieser eindringliche Blick, den Huma Rojo aus ihrem Taxi wirft, die große Bühnendiva, als sie nach der Vorstellung – Endstation Sehnsucht! – davonfährt. Ihr Blick auf den jungen Esteban, gerade 17 geworden. Doch für Huma ist Esteban viel mehr als nur ein unbekannter Fan, er ist die Hoffnung ihres Lebens. Sekunden später wird der Junge, der Schriftsteller werden will und gerade an dem Text „Alles über meine Mutter“ arbeitet, tot sein, von einem Auto erfasst.

Dieser Blick ist ein Schlüsselmoment dieses Films, und er ist geprägt von unerfüllbarer Sehnsucht, von gescheiterter Hoffnung – und von dem Wissen, in solcher Trostlosigkeit für immer leben zu müssen. Alles, was dieser Film an existenzieller Aussichtslosigkeit nicht sein will, fasst Pedro Almodóvar hier zusammen. Und weil der Film in diesem Moment nicht älter ist als Esteban, inszeniert Almodóvar ein Requiem, das in bester (nicht nur spanischer) Tradition das Leben feiert – gegen all die Brutalitäten und Absurditäten des Alltags, aber unter Vermeidung aller triumphalen Momente, aller überspannten Metaphysik, aller pseudoreligiösen Sentimentalität.

Esteban lebte noch bei Manuela, seiner Mutter, doch das ist eine so realistische wie liebevolle Beziehung, fern aller Pubertätsklischees. Diese Beziehung gibt das Korrektiv und Ideal ab für den ganzen Film. Ein gelebtes Paradies, aus dem es Manuela nach Estebans Tod in die Travestie- und Drogen-Welten Barcelonas treibt: Sie will Estebans Vater finden. Auf dieser Suche wird sie zu einem guten Engel der Gefallenen, doch der herbe Pragmatismus der großartigen Cecilia Roth unterspielt den Samariter-Aspekt beständig, drängt ihn in den Hintergrund – aus dem er umso glaubwürdiger heraus wirkt.

Almodóvar tut alles, um seine mit messianischer Inbrunst vorgetragene Liebes- und Lebensfeier möglichst realistisch und glaubwürdig zu halten. Er erspart dem Publikum keine der Gemeinheiten, die unter Menschen möglich sind, er verziert die Härte des Daseins mit den Weihen der Groteske und lässt darin die unbeirrbar Manuela ihren Weg gehen. Aber die Farben und das Licht, die ruhigen Einstellungen und der klare Erzählgestus nehmen die Heldin in Schutz. Gütig und fast schon mütterlich integrieren die formalen Aspekte sämtliche Auswüchse des Lebens in jenen gewaltig vitalen Strom, den dieser Film sichtbar macht, ohne Pathos, ohne (Selbst-)Mitleid, ohne Gloriole. Der Himmel, so Almodóvar, liegt eben hier auf Erden.

REINHARD J. BREMBECK

Erbarmungslos

Regie: Clint Eastwood

Länge: 125 min

Erscheinungsjahr: 2005

Sprache: Englisch

FSK: ab 16 Jahren

Was wir verdienen

[Film 12](#)

Verdienste hatten nichts damit zu tun. Als „Unforgiven/Erbarmungslos“ im Spätsommer 1992 in die Kinos kam – ohne große Erwartungen, weil seit Clint Eastwoods letztem richtigen Hit ein Jahrzehnt vergangen war –, hatte sein Hauptdarsteller schon in zehn Western mitgewirkt und drei selbst inszeniert. Aber erst dann, nach fast vier Dekaden im Filmgeschäft und 28 Jahren im Rampenlicht, wurde der Filmstar Clint Eastwood wie ein Regiestar behandelt und mit Lorbeeren, Elogen und einer Handvoll Oscars (unter anderem für den besten Film und die beste Regie) überhäuft, die der lakonischste aller amerikanischen Heroen mit eben jener Unaufgeregtheit in Empfang nahm, die ihn viel früher, in Filmen wie „Für eine Handvoll Dollar“ (1964) und „Dirty Harry“ (1971), berühmt gemacht hatte.

Die Ironie an dieser Geschichte ist, dass mit dieser späten Auszeichnung einer der abgründigsten Filme überhaupt belohnt wurde. Eastwood, der seit jeher Männer auf der Grenze zwischen Gut und Böse spielt, ist William Munny – einst ein Halunke und gefürchteter Killer: fortwährend betrunken, mit einer Hand an der Flasche und der anderen am Pistolengurt.

Zu Filmbeginn, 1880, ist er seit zehn Jahren nüchtern, Vater zweier Kinder, Witwer und glückloser Farmer. Er hat schon lange auf niemanden mehr geschossen, aber als er das Angebot erhält, in Big Whiskey, einem Kaff im fernen Wyoming, für tausend Dollar einen Mann umzubringen, der eine Prostituierte verunstaltet hat, macht er sich auf den Weg – so widerwillig, als wüsste er, dass ihn die Reise geradewegs in den Schlund der Hölle führen wird, gegen den selbst das verkommene Dorf in Eastwoods erstem eigenen Western („High Plains Drifter/Ein Fremder ohne Namen“) paradiesisch erscheint.

Zehn Jahre hatte Eastwood gewartet, um in diese Rolle zu altern. Er schrieb einen Teil der Western-Historie um, indem er das Bild des Scharfschützen um ein paar unbequeme Facetten ergänzte. Im Dorf, das er aufsucht, befindet sich ein Biograf, der Legenden des Westens aufschreiben will, aber durch Munny auf die Realität gestoßen wird. Nicht nur deswegen lässt sich der Film als Komplementärstück zu John Fords „Mann, der Liberty Valance erschoss“ aus dem Jahr 1961 sehen.

Aber „Erbarmungslos“ ist viel mehr als das: die Essenz eines Genres, dem Eastwood den letzten Rest an Romantik austreibt. Am Ende tritt Munny im Saloon Little Bill (Gene Hackman) gegenüber, einem selbstgerechten Killer mit Sheriffstern, der bald darauf am Boden liegend klagt: „Das habe ich nicht verdient.“ Worauf William Munny, über ihm stehend und eine Spencer Rifle in der Hand, entgegnet: „Was Sie verdienen, hat nichts damit zu tun.“

MILAN PAVLOVIC

Im Zeichen des Bösen

Regie: Orson Welles

Länge: 106 min

Erscheinungsjahr: 2005

Sprache: Deutsch

FSK: ab 16 Jahren

So dunkel und erdrückend nah

[Film 13](#)

Los Robles, ein Städtchen an der mexikanisch-amerikanischen Grenze, Bordelle, Gangs, die Nachtseite der Zivilisation. Eine Bombe mit Zeitzünder wird in einem Kofferraum deponiert. Die Kamera folgt dem Auto, schwebt über Hausdächer, taucht ab ins Straßenleben, vorbei an einem Liebespaar, ein Slalom beginnt, ein verschlungener Tanz zwischen dem Paar und dem Wagen, immer neu verliert man sie aus den Augen, fragt sich, wo man hier ist und wohin es geht, aber gerade als die Kamera festen Boden unter den Füßen spürt, als die Grenzpolizisten lachend salutieren und das Auto in die Staaten hinüberlassen, als der mexikanische Rauschgiftcop Miguel Vargas und seine Frau Susan harmlos einen Schokoshake trinken wollen, fliegt der Wagen in die Luft.

Die Eingangssequenz dieses Films ist ein Rausch, ein nächtliches Ballett von Kamera, Schauspielern und der Musik von Henry Mancini, vier Minuten ohne Schnitt, der Beginn eines der wahnsinnigsten Filme überhaupt: Die Figuren so riesig wie Skulpturen Michelangelos, so dunkel und erdrückend nah wie das Personal eines Albtraums, in dunklen, viel zu engen Räumen, bei denen man nie weiß, sind sie nun diesseits oder jenseits der Grenze?

Am Ort der Explosion kommt Vargas dem US-Inspektor Hank Quinlan in die Quere, einem speckschwitzenden, nuschelnden Cop, dessen Methode darin besteht, auf das Zucken seines Beines zu hören. Der korrupte Amerikaner Quinlan gegen den hager-moralischen Asketen Vargas, Orson Welles gegen Charlton Heston. Der Star Heston hatte gefordert, dass der vom Studio schief angesehene Welles die Regie übernehme, Welles hat die Pulp-Vorlage, dieses "lächerliche Drehbuch" komplett umgeschrieben, in ein Labyrinth umgestülpt.

Nichts ist, wie es scheint, die Grenzen verwischen, zwischen Tag und Nacht, vernünftiger Verbrechersuche und giftigem Rausch. Janet Leigh, die Vargas' junge amerikanische Frau spielt, allein im Motel mit einer Heroin-Gang und dem wirren Nachtportier – das ist "Psycho" bei Tag. Und Quinlan muss, bloß weil er der Böse ist, noch lange nicht auf dem Holzweg sein mit seinem Verdacht. Ein lapidarer Satz, am Ende aus dem Off genuschelt, lässt den einsam sterbenden Sheriff über den integren Vargas triumphieren und demontiert das Genre des Noir-Kriminalfilms.

Und Universal demontierte Welles. Der Film wurde damals gegen seinen Willen gekürzt und umgeschnitten. Welles schrieb angesichts der neuen Studiofassung ein 58-seitiges Memorandum, in dem er um Änderungen bat, die aber nicht umgesetzt wurden. Erst 1998, 13 Jahre nach Welles' Tod, erstellten Rick Schmidlin und Walter Murch nach Welles' Memorandum den vorliegenden Director's Cut.

ALEX RÜHLE

Brazil

Regie: Terry Gilliam

Länge: 124 min

Erscheinungsjahr: 2005

Sprache: Englisch

FSK: ab 12 Jahren

Wahnsinn, diese Büros

[Film 14](#)

„Brazil“, das ist zur Hälfte Traum, zur Hälfte Alptraum, sagt Jonathan Pryce, der Hauptdarsteller in diesem Film. Er ist Sam Lowry, ein winziges Rädchen in einer gigantischen, gesichts- und gefühllosen Staatsmaschinerie. Als er eines Tages einen winzigen bürokratischen Fehler entdeckt, der zur Vernichtung eines unschuldigen Menschen führt, bemüht er sich um Korrektur. Doch die Big-Brother-Verwaltung hat sich längst verselbstständigt. Und Lowry findet sich mit seinen Bemühungen bald in einer grotesken Situation, als Terrorist verdächtigt, vom Staat gejagt.

Wäre die Story von „Brazil“ so verfilmt worden, wie Regisseur Terry Gilliam es eigentlich mit seinen Co-Autoren Tom Stoppard und Charles McKeown geplant hatte, wäre ein Film von fünf Stunden herausgekommen. „Ich wollte damals alles in diesen einen Film quetschen, was ich später in vielen anderen noch unterbringen konnte“, räumt Gilliam heute ein. In der fünften Woche seines Drehs legte er eine Denkpause ein und entschied sich, seine Visionen radikal zu kürzen.

Es kam trotzdem noch zu einem langwierigen harten Kampf mit dem Universal-Boss Sid Sheinberg, bis „Brazil“ in die Kinos kam – und es ist am Ende doch ein komplexes Werk geworden, das eine Vielfalt von Themen anspricht, reich oder einfach, wie das Leben.

„Brazil“ ist Orwells „1984“, erzählt von einem, der auf einem psychedelischen Trip ist: Kafka revisited. Ein Science-Fiction-Film, der in der schönen neuen Welt der Gegenwart und der Vergangenheit spielt, eine Abhandlung über eine durchbürokratisierte Gesellschaft, in der der Einzelne zur Nummer auf der Inventarliste eines Konzentrationslagers wird, über unmenschliche Folter und staatliche Gedankenpolizei, die ihre Bürger bis ins Klo verfolgt und Non-Konformisten „entsorgt“. Und ein Film über den Guerillakampf gegen eine hochtechnisierte Armee, der die Erfahrungen des Vietnamkriegs spiegelt.

„In gewisser Weise“, sagt Gilliam, „ist ‚Brazil‘ das direkte Resultat meiner Tätigkeit in einer New Yorker Werbeagentur. Das war ein Bürojob. Und ich mag keine Büros. Der Umgang mit den ‚Klienten‘ hat mich fast in den Wahnsinn getrieben.“ So ist „Brazil“ am Ende eine histoire simple über einen kleinen grauen Mann, der sich die Frau seiner Träume erträumt und (nur) im wilden Traum zu jenem selbstbestimmten Leben findet, das jedem Menschen auf diesem Planeten zusteht, aber noch lange nicht jedem gewährt ist.

BODO FRÜNDT

Alles über Eva

Regie: Joseph L. Mankiewicz

Länge: 134 min

Erscheinungsjahr: 2005

Sprache: Deutsch

FSK: ab 12 Jahren

Sie geben ihr Rätsel nicht preis

[Film 15](#)

Seitdem es das Theater gibt, stellen wir uns gerne die Welt als soziale Bühne vor, auf der jeder seine Rolle spielen muss. Joseph L. Mankiewicz wählt für „Alles über Eva“ jedoch bewusst den Broadway als Schauplatz, weil es ihm darum geht, wie Frauen sich gängige Vorstellungen von Weiblichkeit zu eigen machen, um zu bekommen, was sie sich wünschen. Die Männer, die die Fäden in der Hand halten, Rollen für sie schreiben, sie inszenieren und über das Gelingen ihrer Darstellung urteilen, sind nur Zuschauer. „It’s all about women – and their men!“ hieß damals die tag-line zum Film. Da dieses Melodrama zugleich von der Faszination handelt, die vom Kino ausgeht, könnte man den Spruch leicht umformulieren: Alles dreht sich um die großen Hollywood-Schauspielerinnen der fünfziger Jahre – und ihr Publikum.

Ausgangspunkt für diese Hommage ist eine Preisverleihung. Die junge Eve (Anne Baxter) betritt die Bühne und streckt ihre Hände aus, um ihre Trophäe entgegenzunehmen. Dieses Bild der Erwartung wird eingefroren, und wir erfahren als Rückblende nicht nur alles über diesen neuen Stern am Theaterhimmel, sondern auch alles über die anderen Frauen, die an ihrem Ruhm mitbeteiligt waren. An erster Stelle der Broadway-Star Margo Channing, für den Bette Davis legendär wurde. Sie erkennt, dass sie Gefahr läuft, zur Karikatur der hysterischen Bühnendiva zu werden, wenn sie nicht aufhört – auf der Bühne und im Leben – die ewig junge Liebhaberin zu spielen. Weil sie darauf vertrauen kann, dass sie immer ein Star bleiben wird, kann sie einer Jüngerin ihren Platz überlassen. Eva, die sich anfänglich als Fan bei ihr eingeschmeichelt hat, stellt das Gegenstück an weiblichem Ehrgeiz dar. Sie spielt die unterwürfige Unschuldige so perfekt, dass alle auf sie reingefallen. Mankiewicz gelingt eine vielschichtige Demontage. Hinter der Maske versteckt sich eine gerissene Erpresserin. Meisterhaft führt Anne Baxter uns jedoch auch das Schreckliche des schönen Scheins vor. Die Frau, die allen gefällt, ist ein Automat. Marilyn Monroe spielt ein Starlet, das ausgebootet wird – und aus der Distanz der Geschichte, die Monroe zur größten Ikone weiblicher Verführung werden ließ, erkennen wir heute, wie sehr sie bereits damals eine Alternative darzustellen wusste sowohl zum dramatischen Wortwitz der Bette Davis wie zur maschinellen Glätte Anne Baxters.

Sie geben ihr Rätsel nicht preis. Alles lässt sich über diese schillernden Frauen, deren Spielkunst uns verführt, eben nicht sagen. Schon aus dem Grund kann dieser Film an Zauber nur gewinnen.

ELISABETH BRONFEN

Fahrenheit 451

Regie: Francois Truffaut

Länge: 112 min

Erscheinungsjahr: 2005

Sprache: Deutsch

FSK: ab 12 Jahren

Insel der Bücher

[Film 16](#)

Ich muss zugeben, dass es kaum einen Film von François Truffaut gibt, den ich nicht aus dem einen oder anderen Grund großartig finde, und den ich Ihnen nicht bedingungslos ans Herz legen würde. Aber bei "Fahrenheit 451" kenne ich einfach keine Zurückhaltung mehr.

Ein jeder, der Bücher liebt und leidenschaftlich liest, muss von Ray Bradburys Roman ohnehin gefangen genommen sein. Aber wie Truffaut sich dieser Science-Fiction-Geschichte angenommen hat, und wie er von diesem Feuerwehrmann namens Guy Montag erzählt, der kein Feuer mehr löschen, sondern stattdessen Brände stiften und Bücher verbrennen soll, das hat mich beim ersten Sehen mit offenem Mund dasitzen lassen, und seitdem habe ich mir keine Gelegenheit entgehen lassen, den Film wieder und wieder zu sehen. Da sind zum einen die Schauspieler. Oskar Werner hat viel zu wenig Filme gemacht und ist zu früh gestorben. Mit welcher wundersamen Vielschichtigkeit er hier spielt, wie er spricht und sich bewegt, das ist absolut einmalig. Und in Julie Christie war (nicht nur) ich nach diesem Film unsterblich verliebt.

Was mir "Fahrenheit 451" aber so unersetzlich gemacht hat, ist seine Schlusssequenz. Auf dieser Insel, diesem geheimen Zufluchtsort im Wald, zu dem sich Montag am Ende rettet, repräsentiert jeder Bewohner „ein Buch“, das er, oder sie, auswendig gelernt hat und so also weitergeben kann, auch wenn einmal alle Bücher vernichtet worden sind: Das Leben des Henri Brulard von Stendhal, Machiavellis Fürst, Die Judenfrage von Jean-Paul Sartre, Jane Austens Pride and Prejudice, Platos Staat . . .

Ich kenne keine schönere Utopie als die letzten Bilder dieses zutiefst menschenfreundlichen Films. Wenn Sie ihn jetzt zum ersten Mal sehen, beneide ich Sie ganz einfach.

WIM WENDERS

Inhalt

Francois Truffaut prophezeit in FAHRENHEIT 451 eine Welt, in der kein gedrucktes Wort mehr existiert. Feuerwehreinheiten überwachen Verdächtige, stöbern verbotene Buchbesitzer auf und zerstören jedes bedruckte Papier. Zu einer dieser gehaßten Einheiten gehört auch Montag, der seine Arbeit liebt und seit 5 Jahren nie eine Frage gestellt hat. Da lernt er eines Tages Clarisse kennen, und plötzlich kommt ihm seine Ehefrau Linda, die ihre Tage mit Tabletten- und Fernsehkonsum verbringt, entsetzlich langweilig vor. Heimlich entflieht er dieser kontrollierten Welt und beginnt nachts zu lesen, obgleich er weiß, daß dies tödliche Konsequenzen haben kann... Ein spannender Science-fiction-Film über eine Zeit, in der kein gedrucktes Wort mehr existiert. Mit Julie Christie und Oskar Werner in den Hauptrollen.

Haie der Großstadt

Regie: Robert Rossen
Länge: 129 min
Erscheinungsjahr: 2005
Sprache: Deutsch
FSK: ab 16 Jahren

Ein Pakt mit dem Teufel

[Film 17](#)

Zwei Männer betreten einen Billardsaal. „It’s quiet“, sagt der eine; und der andere: „Yeah, like a church. Church of the Good Hustler.“ Wie in anderen Kirchen auch wird hier im Billardsaal die Suche nach dem rechten Weg inszeniert. Im Kapitalismus ist der rechte Weg immer der zum Erfolg, zum Gewinn. Dass er vereinbar sei mit dem rechten Weg des Gewissens, ist eine der ideologischen „Lehren“ des amerikanischen Jahrhunderts.

Robert Rossen (1908–1966) zählte zu jenen Amerikanern, die massive Zweifel daran hegten. „The Hustler“, sein vorletzter und reichster Film, attackiert den Fetisch des win or lose, indem er ihn mehrdeutig macht. In der Passionsgeschichte von „Fast Eddie“ Felson, dem begnadeten Billardspieler, werden Sieg und Niederlage so vielfältig definiert, dass sie am Ende unbestimmbar, fast unbedeutend geworden sind. Sie werden überlagert von Felsons Pakt mit dem Teufel und seinem Verrat an der Liebe, von Spiellust und Selbstbetrug, vom prekären Verhältnis zwischen Talent und Charakter. Darin zeigen sich Splitter einer tragischen Autobiografie: Robert Rossen, ein Hollywood-Linker, der vor dem McCarthy-Ausschuss zunächst die Aussage verweigerte und dann, zur Rettung seiner bedrohten Karriere, sich als Ex-Kommunist deklarierte und 57 „Namen nannte“.

Rossen übersetzt eine im Wandel befindliche öffentliche Ethik in die Begriffe einer sich wandelnden Ästhetik. Leere Kleinstädte, schäbige Billard- und Wartehallen, Busstationen und Hotellobbys als Schauplätze. Die ausgefeilten Bildeffekte von Eugen Schüfftan („Metropolis“) am Ende seiner langen Laufbahn. Die jazzige Montage von Dede Allen („Bonnie & Clyde“) am Anfang ihrer Karriere. Paul Newman als Eddie Felson, das ist die überhebliche Schönheit der Jugend, die cockiness von John F. Kennedy, der 1961 eine „neue Generation von Amerikanern“ ausrief und nur mit Glück die Bay-of-Pigs-Invasion überstand. Die humpelnde Alkoholikerin Sarah (Piper Laurie): Schönheit nicht im Sinn von talent, sondern von character. Die Schönheit des Alters ist die ungewöhnlichste: Jackie Gleason als Minnesota Fats, Eddies Kontrahent. So dürfen wir uns den Regisseur vorstellen: ein Festhalten am Ritual, an der Eleganz; nach dem Verrat. „Look at that old Fat Man. Look at the way he moves, like a dancer . . . And those fingers, them chubby fingers. And that stroke, it’s like he’s playin’ a violin or somethin’.“

ALEXANDER HORWATH

Das Fest

Regie: Thomas Vinterberg

Länge: 101 min

Erscheinungsjahr: 2005

FSK: ab 12 Jahren

Ausgesprochen gnadenlos

[Film 18](#)

1995 verfassten Thomas Vinterberg und Lars von Trier das „Dogma 95“-Manifest. Es bestand aus zehn Keuschheitsgeboten für den Film. Wenig später drehte Thomas Vinterberg „Das Fest“, Dogma #1, und dieser Film eroberte die Welt im Sturm. Wäre „Das Fest“ nicht ein solches Meisterwerk, das Dogma-Manifest wäre als Schnapsidee in Vergessenheit geraten. So aber löste der Film eine neue Welle aus, so ähnlich wie „Außer Atem“ durch seinen Erfolg erst die französische Nouvelle Vague begründet hatte.

Nicht dass es nicht bereits in der Luft gelegen hätte. Die neue Technik, Digital Video, erlaubte es, mit kleinstem Aufwand Geschichten zu erzählen. Wozu lang herumrennen und Geld besorgen, Leute überreden, sich ausbeuten zu lassen, tonnenweise geliehenes Equipment rumschleppen? Jetzt ging es einfacher. Auch für mich. Ich hatte ein gutes Skript, aber fast kein Geld. Dann sah ich „Das Fest“ und kam völlig aufgekratzt aus dem Kino. Geht doch! Noch im selben Sommer drehten wir „Das weiße Rauschen“.

Jetzt aber mal zum Film selbst. Ein Meisterwerk. Mehr noch. Ein Wunder. So etwas passiert nur alle zehn Jahre. Das ist nicht nur Können, das ist Schicksal. Da müssen sich die richtigen Leute zur richtigen Zeit am richtigen Ort treffen. Außerdem muss es schnell gehen. Von der ersten Idee zu „Das Fest“ bis zum Drehbeginn dauerte es vier Wochen, erzählte mir Thomas Vinterberg. Man merkt es dem Film an, die Begeisterung für die Idee ist noch voll drin, da haben nicht Produzenten, Redakteure, Fördergremien und sonstige Wichtiguer ihren Senf dazugegeben. Vinterberg war 27, als er den Film drehte, und auch das merkt man.

„Das Fest“ ist eine einzige Katharsis. Eine dänische Großfamilie, wohlhabend aber zerrüttet, trifft sich zum 60. Geburtstag des Patriarchen, und dann lassen alle alles raus, von innen nach außen. Die erwachsenen Kinder sind ziemlich gestört und bald wird klar, warum: Der Alte hat sie vor 20 Jahren missbraucht, und eine Schwester hat sich deswegen umgebracht. Der Sohn klopft mit der Gabel aufs Glas, steht auf und deckt alles auf, vor der versammelten Verwandtschaft. Ein Blutbad. Ich komme auch aus einer Großfamilie, und bei uns war das früher ähnlich. Da gab es keine Gnade, alles was man denkt wird auch gesagt. Ich kann diese emotionslosen Kühlschränke in den deutschen Filmen der Neunziger nicht mehr sehen. Was für eine Wüste! Mag sein, dass die Realität so ist, aber wozu sind wir Künstler denn gut, wenn nicht als Brecher der Kruste, als Psychotherapeuten? Egal. Sehen Sie sich diesen Film an, oder sie verpassen eines der wichtigsten Kapitel der Filmgeschichte. Im Ernst.

HANS WEINGARTNER

Marokko

Regie: Josef von Sternberg

Länge: 112 min

Erscheinungsjahr: 2005

Sprache: Deutsch

FSK: ab 12 Jahren

Geordnetes Chaos

[Film 19](#)

Zur Orientierung – der Plot. Die Nachtclubsängerin Amy Jolly (Marlene Dietrich) wird in einer marokkanischen Garnisonsstadt von dem amerikanischen Fremdenlegionär Brown begehrt und von dem europäischen Gentleman Kensington mit viel Geld umworben. Der von vielen Frauen umschwärmte Naturbursche (Gary Cooper) verzichtet auf Amy; sie heiratet Kensington (Adolphe Menjou). Der Legionär rückt aus und wird verwundet. Amy verlässt daraufhin das prunkvolle Ambiente ihres neuen Zuhauses und pflegt den Verwundeten. Als die Legion zu einem Marsch in die Wüste aufbricht, schließt sich Amy den einheimischen Kurtisanen an und folgt ihnen, hinter der Truppe herziehend, in die Wüste. „Ich lasse den Wind des Lebens durch jede Szene wehen“, hat Sternberg einmal gesagt. Und in „Morocco“ ist es ein Sturm, der am Ende die vor Liebesverlangen fast zerbrechende Amy mit sich fortreißt, bis die gleißende Wüste ihr Bild auslöscht. Eine Metapher, ohne Zweifel.

Mit der verführerischen Bildkraft eines Stummfilms setzt Sternberg seine ars combinatoria in Szene. Er erfindet Marlene neu; das Problem sei gewesen, schreibt er, „die kleine deutsche Hausfrau“ in eine Kabarettssängerin mit laszivem Touch zu verwandeln. Frack und Zylinder werden zu Ingredienzien des Weiblichen, wenn sie eine der Frauen im Vorbeigehen küsst. Selbst in den Augenblicken größter Hingabe – Augenaufschlag, Verschattung des Blicks, leichte Wendung des Kopfes, das wie achtlose Abstreifen eines Negligés – bleibt ein zitternder Hauch von Selbstironie bestehen.

Es sind die heftig aneinandergereihten „wahrsagenden Details“, die auch in diesem Film einen schwachen Plot elektrisch aufladen und ungeahnte emotionale Verstrahlungen erzeugen. Wenn der Legionär ihr mit einem angedeuteten militärischen Abschiedsgruß seine intime Sehnsucht signalisiert, antwortet sie mit dem gleichen Wink: wunderbarer, erotischer Augenblick von Übertragung und Gegenübertragung. Unauflösbare Verstrickung ins Unausweichliche – bei Sternberg genügt ein Gang durch eine Gasse, die nur noch aus wild schraffierten Schatten konstruiert scheint. Was Borges an Sternbergs „geordnetem Chaos“ so rückhaltlos bewunderte, ist dessen Fähigkeit für „Aneinanderreihungen lakonischer Einzelheiten von vielsagender Ausstrahlung“. Das Ideal der Literatur, ein vollkommenes, künstliches Objekt zu erzeugen, „an dem kein einziger Bestandteil überflüssig ist“, scheint in diesem Film Sternbergs erreicht zu sein. Oder, mit Frieda Grafes Blick auf die bildenden Künste: „Sternberg war ein Maler mit elektrischem Licht.“

HANNS ZISCHLER

Out of Sight

Regie: Steven Soderbergh

Länge: 118 min

Erscheinungsjahr: 2005

FSK: ab 12 Jahren

Es geschah in einer Nacht

[Film 20](#)

Einen Film über Zeit hat Steven Soderbergh aus Elmore Leonards Geschichte gemacht über einen Mann, dem die Zeit davongelaufen ist: Jack (George Clooney) ist ein Gentleman-Bankräuber, ein echter Profi, aber manchmal geht eben etwas schief. Es ist zu spät, um noch einmal von vorne anzufangen, und zu spät, um weiterzumachen – wenn er ein drittes Mal geschnappt wird, geht er für immer ins Gefängnis und die Zeit spielt keine Rolle mehr, nie wieder.

Ein Krimi, ein verspielter Film, aber sehr friedfertig, gemessen an den Gewaltorgien im Kino der neunziger Jahre. Jack verliebt sich, als er aus dem Gefängnis flieht, und zwar ausgerechnet in die FBI-Agentin Karen (Jennifer Lopez), die ihn an der Flucht zu hindern versucht. Es beginnt ein Spiel. „Du hast gewonnen, Jack“, sagt Karen, als er sie in einem Kofferraum einsperrt. Der ganze Film ist ein Flirt, mit einem Augenzwinkern gemacht. Können sich die beiden wiedersehen, ohne dass sie ihn festnimmt? Sie können, es gibt eine Begegnung in Detroit, in einer Bar im obersten Stock eines Hotels, draußen toben die Schneeflocken durchs Dunkel – diese Sequenz ist strukturiert wie eine Erinnerung am nächsten Morgen, die Flashbacks der Liebesnacht vermischen sich mit der vorsichtigen Annäherung in der Bar, und am Anfang bittet er sie natürlich erst mal darum, zu vergessen, dass sie ihn sucht – um ein Time Out.

Mit diesem Film hat Soderbergh begonnen seine Erzähltechnik zu verändern – eine aufgebrochene Chronologie, Abläufe, die einem Gedankenstrom gleichen. Die Geschichte beginnt mit dem coolsten Banküberfall, den man sich vorstellen kann – Jack flirtet mit der Kassiererin –, aber er geht schief, und später wird uns die Geschichte zurückführen zu dem Ereignis davor: wie er einem ehemaligen Mithäftling auf den Leim gegangen ist, der ihm eingeredet hat, es sei ganz leicht, doch noch zu wechseln in ein normales Leben.

„Out of Sight“ war Soderberghs einzige Arbeit mit Lopez – besser war sie nie – und seine erste mit Clooney, mit dem er seither die meisten seiner Filme gemacht hat – und den er wohl auch besser inszeniert als irgendwer sonst. Vielleicht kann man das mit dem Satz erklären, den er in seinen im Buch „Getting Away with It“ erschienenen Tagebuchnotizen geschrieben hat, kurz nach Beginn der Verhandlungen über „Out of Sight“: „Like almost every woman in America, I tossed and turned all night and had George Clooney dreams . . .“

SUSAN VAHABZADEH

Terminator 2 - Tag der Abrechnung

Regie: James Cameron

Länge: 147 min

Darsteller: Arnold Schwarzenegger, Linda Hamilton

Sprache: Deutsch

FSK: ab 16 Jahren

Ein Mann aus flüssigem Metall

[Film 21](#)

Es gibt nur wenige Fortsetzungsfilme aus Hollywood, die ihrem Original gleichkommen, aber „Terminator 2 – Judgment Day“ gehört darunter auf einen der vorderen Plätze. 1991, sieben Jahre nach „The Terminator“, geht die Jagd auf John Connor erneut los, James Cameron hat seine alte Truppe zusammengeholt und versucht, in Tempo und Unbarmherzigkeit an 1984 anzuknüpfen. Die Vorgaben bleiben dieselben, nur die Schauspieler haben sich neu gruppiert. Arnold Schwarzenegger, ursprünglich die böse Killermaschine, will diesmal auf der anderen Seite stehen, überhaupt scheint er begriffen zu haben, dass die Terminator-Filme Vehikel sind, die ihn zu ungeahntem Ruhm befördern könnten – und so war es schließlich auch.

Jetzt ist Arnie also bei den Guten, er beschützt den jungen John Connor und kämpft an seiner Seite für den Weltfrieden, nun, jedenfalls gegen den nuklearen Vernichtungsschlag, der Los Angeles dem Erdboden gleichmachen soll. Den sieht man natürlich trotzdem, so eine schöne Herausforderung für ein Trickstudio kann niemand sich entgehen lassen. Und Arnie, obwohl ihm die wirklichen Fans den feigen Seitenwechsel übelnahmen, gibt den tumben Roboter mit genügend großartigen Manierismen, da ist die Ideologie irgendwann auch egal.

Außerdem bleibt der Adrenalinstoß immer gleich, wenn er am Anfang aus der Kneipe kommt, Bikerboots in Großaufnahme, dröhnende Musik, und natürlich die Sonnenbrille. Da spürt man die Jugend und Wildheit des amerikanischen Actionkinos, und die Begeisterung darüber, was ihm alles möglich ist.

Denn „Terminator 2“ ist auch ein Film, den man aus einer bestimmten Zeit heraus liebt, er war einer jener Filme, die Tricks ausspielten, die man bis dahin noch nicht kannte. Robert Patrick, Arnies Gegenspieler-Roboter, ist ein Mann aus flüssigem Metall, einer „mimetischen Polylegierung“, und wie flüssiges Metall verschmilzt er hinein in jede beliebige Umgebung. Das sieht nicht nur so gut aus, dass man es dauernd nochmal sehen will, das hat natürlich auch gefährliche Konsequenzen für die Jagd, bei der er sich geschickt zum Cop hinschmilzt. Und Cops, das wird einem über die vollen zweieinhalb Stunden eingebläut, haben alle Macht in Amerika.

Was sonst noch fürs Leben bleibt von diesem Film, ist der prägende Anblick von Mädchen mit Patronengurten über der Schulter, eine Aversion gegen die Sentimentalisierung von Helden, und ein Klassiker unter den Abschiedsgrüßen: „Hasta la vista, Baby!“

DORIS KUHN

Die Katze auf dem heißen Blechdach

Regie: Richard Brooks

Länge: 104 min

Erscheinungsjahr: 2005

Sprache: Deutsch

FSK: ab 12 Jahren

Wir bewohnen denselben Käfig

[Film 22](#)

Eines langen Tages Reise in die Nacht, in einer feudalen Villa, tief im amerikanischen Süden: Aggressionen, Ausbrüche und Attacken bei den einen, Eifersucht, Bitternis und Groll bei den anderen. Es geht um alte Lügen und alltägliche Intrigen, um verlorene Illusionen und viel Geld. Big Daddy feiert seinen 65. Geburtstag. Alle sind gekommen, aber sein Sohn Brick rebelliert, er hält sich an Whiskey und streitet mit seiner schönen Frau Maggie, die er kaum noch ertragen kann. „Wir leben nicht zusammen, wir bewohnen bloß denselben Käfig.“ Heikel die Konflikte, hitzig die Atmosphäre.

Ein Werk der übergroßen Gefühle und der brillanten Arrangements ist Richard Brooks' Film, spätbürgerliches Trauerspiel und postklassisches Kino-Melodram gleichermaßen. MGM bot gegen Ende der Studio-Ära noch einmal Einblicke in seine reiche Hexenküche: eine kontrapunktische Inszenierung, grandiose Bilder (vom Garbo-Kameramann William Daniels), die sie visuell ausdeuten. Subtiles Productiondesign. Ein theatralisches Sujet mit beispielhafter Dramaturgie und geschliffenen Dialogen (nach Tennessee Williams). Und exzellente Stars: Paul Newman und Elizabeth Taylor zwischen intellektuellem method acting und glamouröser Präsenz.

Filme nach Tennessee Williams waren groß in Mode in den Fünfzigern und Sechzigern. Elia Kazan spürte in „Endstation Sehnsucht“ der Verkrüppelung hinter den Lebenslügen nach. John Huston genoss in „Die Nacht des Leguan“ die seelische Qual als abenteuerliches Spiel zwischen Verlierern. Richard Brooks deckte eher die zerstörerischen Impulse im amerikanischen Helden auf, die Lust an Selbstzweifeln, Lebensekel und Zerfall. Brooks war ein intellektueller Skeptiker, er untergrub in seinen Filmen alles Selbstverständliche, um die eigenen Wurzeln zu finden. In „Die Katze auf dem heißen Blechdach“ arbeitet er mit harten Brüchen und gedehnten Rhythmen, bevorzugt Schnitte gegen den bloßen Genuss am Schauen – und kleine Pausen, in die hinein seine provozierenden Bilder nachklingen können.

Anders als Williams wählte Brooks ein Happy-End, aber das so subversiv wie in der Zeit sonst nur bei Douglas Sirk. Brick, der ewige Rebell, scheint zur Ruhe zu finden, sich zu begnügen mit Ehe und Erbschaft. Er nickt die Hoffnungen seines Vaters ab, aber gereizt und grimmig. Die aggressive Verzweiflung beherrscht ihn weiter. Sein Ja zur Zukunft bedeutet deshalb nicht resignatives Einverständnis, sondern Abschied vom Krieg gegen Windmühlen. So verloren die Illusionen, so trostlos die Aussichten.

NORBERT GROB

Einer flog über das Kuckucksnest

Regie: Milos Forman

Länge: 128 min

Erscheinungsjahr: 2005

Darsteller: Louise Fletcher, William Redfield

Sprache: Deutsch

FSK: ab 12 Jahren

Jenseits der Scherzmauer

[Film 23](#)

Allmächtiger, zu was für Witzen haben die Irren und das Irrenhaus nicht schon herhalten müssen! Vor diesem Hintergrund käme man prima vista kaum auf die Idee, einen Film wie „Einer flog über das Kuckucksnest“ nicht nur jenseits dieser Scherzmauer zu sehen, sondern sogar im Lichte der klassischen Poetik, der zufolge die Tragödie über Schauer und Jammer zu einem reinigenden Ende, zur Katharsis, führen soll. Dennoch ist die Vermutung angebracht, dass Aristoteles, der Altvater der Poetik, Milos Formans mittlerweile 30 Jahre alten Klassiker mit Vergnügen gesehen und mit Anerkennung bedacht hätte – Anerkennung für die Struktur, wenn auch vielleicht nicht für jedes Detail.

Die Story folgt Ken Kesey's Roman und geht so: Der Sträfling Randle Patrick McMurphy (Jack Nicholson), ein Raubein und Luftikus, kommt ins Irrenhaus, the cuckoo's nest, um auf seinen Geisteszustand untersucht zu werden. Es ist aber dieses Haus eine in doppelter Hinsicht geschlossene Anstalt: versperrt sowieso, doch darüber hinaus auf geradezu archaische Art beherrscht von Schwester Mildred Ratched, der Big Nurse des Romans, einer aseptisch unnahbaren, die Schrecknisse ihrer Macht mit Übersicht und nicht ohne Lust ausspielenden Frau. Zwischen McMurphy und Ratched entspinnt sich ein Kampf, der zunächst nach Tritzerei und kleinlicher Schikane aussieht, sich aber bald ins Existenzielle erhebt und in einen Showdown auf Gedeih und Verderb, auf Leben und Tod einmündet, der es in seiner Unbedingtheit und Härte mit jeder Schießerei auf mittäglich heißer Straße aufnehmen kann.

Dass hier die Freiheit mit dem Zwang, das Individuum mit der Gesellschaft, der Geist mit dem Ungeist ringt, ist das ei-ne. Das andere, ohne das so ein Ringen schnell ins Öde wegdriftet, ist erstens das nie hektische, doch stets auf die Katastrophe zielende Drängen der Erzählung. Zweitens ist es die überwältigende Besetzung. Über Nicholson Preisendes zu sagen, hieße Narren ins Kuckucksnest tragen. Neben ihm behaupten sich eindrucklichst: die eisige Schönheit Louise Fletcher als Big Nurse; der lebenswerte Stotterer Billy Bibbit alias Brad Dourif, dessen Leben in einer kurzen Liebesnacht zu menschlicher Würde emporgehoben wird und dann ruhig enden kann; Will Sampson schließlich in der Rolle des vermeintlich taubstummen Häuptlings Bromden, dessen riesiger Körper entgegen allen Klischees auch eine große, schöne Seele birgt. Er entrinnt als Einziger.

HERMANN UNTERSTÖGER

Paris, Texas

Beilagen: 68 Min. Bonusmaterial

Regie: Wim Wenders

Länge: 139 min

Erscheinungsjahr: 2005

**Darsteller: Harry Dean Stanton, Nastassja Kinski, Dean Stockwell,
Aurore Clément, Hunter Carson**

Sprache: Englisch

FSK: ab 6 Jahren

Erzählen, was das Zeug hält

[Film 24](#)

Cannes 1984: Es regnet, stürmt und es ist kalt. Erst zum Ende, am 23. Mai, hellt sich der Festivalhimmel auf, Fans und Kritiker sind sich einig, der beste Film des Festivals ist „Paris, Texas“. Die Goldene Palme geht an Wim Wenders. Ex-Berlinale Chef und Tip-Filmkritiker Wolf Donner notiert, dass Wim Wenders mit diesem Film die „Eroberung von Fort Cannes“ gelungen sei. Für Nicht-Festivalspezialisten kommt das ungefähr dem Sieg der deutschen Mannschaft bei der Fußballweltmeisterschaft 1954 gleich.

Tatsächlich hat Wim gemeinsam mit seinem Freund und Drehbuchautor Sam Shepard, mit den großartigen Hauptdarstellern Nastassja Kinski und Harry Dean Stanton, der grandiosen Musik von Ry Cooder und der atemberaubenden Kamera von Robby Müller ein Meisterwerk geschaffen. Dies ist wahrscheinlich das außergewöhnlichste Werk europäischer Filmkunst, das je in Amerika – dort liegt das Wenderssche Paris in Texas – realisiert wurde.

„Nichts jedenfalls ist mehr wie vorher“, schreibt auch Florian Hopf im Berliner Tip, und Wim sieht seinen Erfolg auch als filmpolitischen Durchbruch für den Autorenfilm. Der war nötig, denn der zuständige deutsche Filmminister war auch der für den Bundesgrenzschutz verantwortliche Herr Zimmermann.

„Diese Geschichte wollte ich mit einer intensiven Lust erzählen, was das Zeug hält“, so Wim über die Magie des Films. Das Schöne an solchen Meisterwerken ist, dass man sie immer wieder ansehen kann und doch noch neue Dimensionen entdeckt – wie bei „Paris, Texas“ im Dialog: Travis und sein Sohn Hunter suchen Hunters Mutter Jane. Die Aussprache zwischen Travis und Jane gehört zu den schönsten, intensivsten und bewegendsten Momenten der Kinogeschichte, beide können ihre Geschichten nur abgewandt vom Anblick des anderen erzählen.

Wunderbar auch die Farbdramaturgie: Bei seinem ersten Auftritt trägt Travis eine rote Mütze. Später wird sie durch ein rotes Hemd ersetzt, als er mit seinem Sohn, ebenfalls im roten Hemd, das rote Auto der Mutter verfolgt, die ihrerseits beim ersten Gespräch mit Travis im roten Pulli und mit roten Lippen in einem rot eingerichteten Zimmer sitzt. Doch die Farbe Rot, die für die Liebe steht, passt nicht zur Vater-Mutter-Beziehung. Liebe kann es zwischen diesem Mann und dieser Frau nicht mehr geben. Als die Mutter am Ende den Sohn wiedersieht, sind beide in Grün gekleidet – denn für die Zukunft der beiden gibt es Hoffnung. Das ist schön, sehr schön. Das ist nicht nur ein guter Film, das ist eben ein Meisterwerk, das man immer wieder sehen möchte.

DIETER KOSSLICK

Der unsichtbare Dritte

Regie: Alfred Hitchcock

Länge: 131 min

Erscheinungsjahr: 2005

Sprache: Englisch

FSK: ab 12 Jahren

Ein Tunnel mit Pfiff

[Film 25](#)

Es gibt sie, die ganz und gar unvergleichlichen Kunstwerke, die auch bei wiederholtem Genießen nichts von ihrer geheimnisvollen Aura verlieren, ja von Mal zu Mal etwas hinzugewinnen, was dem Erstgenießer verschlossen bleibt. Nur ganz wenige Filme gehören in diese Kategorie, Filme, die auch beim x-ten Ansehen noch verblüffende Nebenaussichten eröffnen, Filme, deren Pointen gerade denen, die jede winzige Wendung kennen, die jeden dramaturgischen Kniff begriffen und im Geist schon oft nachvollzogen haben, schier Entzücken bereiten. Alfred Hitchcocks „North By Northwest / Der unsichtbare Dritte“ (1959) ist ein solches Kunstwerk. Wenn Kenner dieses Films aufeinandertreffen und sich die Pointen zuwerfen, bekommen sie, wie Kinder, rote Backen vor Aufregung und Begeisterung.

In „North by Northwest“ hat Alfred Hitchcock das von ihm selber geschaffene Genre des kriminalistischen Stationendramas – der Held wird von einem spektakulären Ort zum nächsten gehetzt (so etwa in „39 Stufen“) – erotisch mächtig aufgeladen und zu 136 Minuten purer, pausenloser Schau- und Hörlust verdichtet. Haben in seinen früheren Filmen Nationalmonumente wie die Freiheitsstatue, die Golden Gate Bridge oder die Royal Albert Hall in London schicksalhafte Rollen gespielt, so werden diesmal die heiligen Hallen der UN in New York und die aus dem Fels gehauenen Präsidentenköpfe am Mount Rushmore in Süd-Dakota lustvoll ironisch in den Strudel der abenteuerlichen Geschehnisse hineingerissen.

Roger O. Thornhill – in dieser Rolle kann Cary Grant wie nirgendwo sonst seinen komödiantisch-erotischen Charme versprühen – wird nach einer Folge fataler Missverständnisse von zwei verfeindeten Geheimdienstorganisationen, von der Polizei und der Presse gnadenlos durch Amerika gejagt. Er überlebt einige der aberwitzigsten Mordanschläge, die je in Hollywood ersonnen worden sind, Attacken, die seit ihrer Uraufführung zum kollektiven Angst- und Lustpotenzial der Kinogänger gehören.

Doch einzigartig sind nicht nur die plakatbeherrschenden Actionszenen dieses Films, nicht nur die erotisch-psychologischen Minidramen (im Speisewagen oder in der Agentenvilla) oder die meisterlich getimten Dialoggefechte (etwa bei der Kunstauktion), sondern auch all die subtilen Kurzepisoden und umwerfend komischen Momentbeobachtungen, die als Übergänge fungieren.

Oder einfach nur Anfang und Ende des Films: Wenn in der ersten Szene dem herankeuchenden dicken Mann, den jeder aus anderen Hitchcock-Filmen zu kennen glaubt, die Bustür vor dem Bauch zugeschlagen wird, oder wenn Roger O. am Ende seine Eve, die eben noch an seiner Hand über dem Abgrund schwebte, im Schlafwagen in das obere Bett hinaufzieht, und die stromlinienförmige Lok aufheulend in den Tunnel hineinrast, glaubt man Hitchcock zufrieden schmunzeln zu sehen.

GOTTFRIED KNAPP

Is was, Doc?

Regie: Peter Bogdanovich

Länge: 90 min

Erscheinungsjahr: 2005

Sprache: Deutsch

FSK: ab 12 Jahren

Steine zum Klingen bringen

[Film 26](#)

Vampire tanzen. Tauben weinen. Lämmer schweigen. Und Katzen brauchen furchtbar viel Musik. Nur Hasen haben einen Furcht erregenden Kampfschrei: „Is' was, Doc?“

Ein Hase, um genau zu sein. Falls es sich im Fall von Bugs Bunny tatsächlich um einen Hasen handelt. Und nicht um einen Pooka, ein gelegentlich zu schlechten Scherzen aufgelegtes und dem Alkoholmissbrauch nicht ganz abgeneigtes Fabelwesen in Hasengestalt, knapp zwei Meter groß und zuletzt, als „Mein Freund Harvey“ in Begleitung von Jimmy Stewart gesehen. Oder als Leopard im Gefolge von Katherine Hepburn. Oder als Barbra Streisand auf den Fersen von Ryan O'Neal. Mit einer Gelben Rübe im Mund. Die Streisand. Nicht O'Neal. O'Neal ist Cary Grant ist Elmer Fudd: ein im Grunde liebenswertes – und darum rettenswertes – Menschenwesen, das dem öden Dasein in einer zutiefst spießigen Umwelt dadurch zu entkommen trachtet, dass es selbst zum Spießler werden will. Koste es, wen und was es wolle.

Wie aussichtslos dieses triste Unterfangen ist, zeigt uns schlaue Zuschauer bereits das bockige Steckenpferd, das die Genannten reiten: Cary Grant in „Leoparden küsst man nicht“ die Saurierforschung. Josephine Hull in „Mein Freund Harvey“ die Schwäche für Uniformen und deren belebten Inhalt. Elmer Fudd in den Bugs-Bunny-Comics die Jagd, saisonunabhängig. Und Ryan O'Neal in „Is' Was, Doc?“ pflegt eine abstruse Seitenlinie der Musikologie – Steine zum Klingen bringen. Dabei gehört er – man ahnt es gleich – unbedingt in die Arme einer starken Frau, am besten einer Pooka-Frau, und den ganzen Tag lang abgeknutscht. Eine Barbra muss deshalb tun, was eine Barbra tun muss. Sie wirft eine Münze in den Flipperautomaten namens Schicksal und schickt ihren Traumtänzer-Mann aus kathartischen Gründen auf eine wilde Reise durch San Francisco, die einen schwächeren Charakter Verstand und Leben kosten würde. So geht aber im Großen und Ganzen bloß eine Glasscheibe kaputt. Wenn man mal absieht von dem Schaden, den am Ende das Gemüt eines Richters nimmt, der zu rekonstruieren versucht, was eigentlich passiert ist.

Im Gegensatz zu vielen „lustigen“ Filmen aus den siebziger Jahren hat Peter Bogdanovichs Attacke auf die geistige und körperliche Gesundheit von Akteuren und Zuschauern wenig bis nichts von ihrem Witz verloren, bis heute nicht. Was sicher mit dem Cartoon-Charakter der Protagonisten ebenso viel zu tun hat wie mit der bewussten Verankerung des Films in der cocktailgetriebenen Screwball-Tradition des Schwarz-Weiß-Hollywoods, das damals schon lange Geschichte war: Keine Atempause, Komödie wird gemacht. Am Schluss bekommt selbst der jagdbesessene Elmer Fudd seinen kurzen Auftritt – „That's all, Folks!“ – und wir sollten uns fragen, wo eigentlich das Pooka Barbra in unserem Leben ist.

KARL BRUCKMAIER

Wie ein wilder Stier

Regie: Martin Scorsese

Länge: 123 min

Erscheinungsjahr: 2005

Sprache: Deutsch

FSK: ab 16 Jahren

Erlösung im Ring

[Film 27](#)

Ein Boxer nimmt die Wirklichkeit der Arena zum Maßstab. Noch in der Gefängniszelle geht er mit Fäusten und Schädel, wütend und weinend, gegen die Wand vor, als wäre sie ein Gegner im Ring. Er bleibt auch im Leben ein Fighter, der glaubt, mehr als die anderen einstecken zu können. Also gibt er seine Deckung auf und verliert. Martin Scorsese, der ehemalige Priester-Aspirant, inszeniert Aufstieg und Niedergang Jake La Mottas als Leidensgeschichte; er macht den Mann aus der Bronx, der 1949 bis 1951 ein ungeliebter Weltmeister im Mittelgewicht war, zum Märtyrer auf der vergeblichen Suche nach Erlösung.

Die Sequenzen von den Kämpfen sind brutal, vielleicht die brutalsten, die je im Ring inszeniert wurden. Wenn, akustisch verstärkt, die Schläge ins Gehör des Zuschauers krachen und das Blut bis in die Gesichter der Kampfrichter spritzt, gelegentlich zu Mascagnis „Cavalleria rusticana“, herrscht der ultimative Wahnsinn der Destruktion. „Raging Bull“ gilt heute als prominentester Boxerfilm, und doch gestand sein Regisseur: „Es ging nicht ums Boxen. Ich mag Boxen nicht. Was mich interessierte, war, mich in den Köpfen der Personen zu bewegen. Es gibt diese mystische Seite, wegen der ich den Film gemacht habe.“

Scorsese erzählt eine Success-Story als Geschichte eines Verlierers. La Motta wird sogar Opfer der Schläge, die er selbst ausgeteilt hat. Alles in „Raging Bull“ hat seine erkennbaren Wurzeln. Die Story basiert auf der Autobiografie seines Helden, die Bilder sind dem Hollywoodkino der dreißiger Jahre verpflichtet, die Motive vom Einzelgänger und der Männerfreundschaft gehören ebenfalls ins Repertoire des klassischen amerikanischen Kinos. Und doch ist alles ganz anders. Vor allem erzählt Scorsese weit über den Punkt hinaus, an dem die Ahnen längst ihre Schlussmarke gesetzt hätten – selbst im Melodram. Robert De Niro, der für kaum eine andere Rolle jemals größere physische Belastungen auf sich genommen hat, sagt über Jake La Motta fast zynisch: „Jede verlorene Illusion ist eine gewonnene Erfahrung.“

Jake La Motta mag aufsteigen, wie er will, er kommt von seiner Herkunft nicht los und wird, davon erzählen die Bilder noch mehr als die Story, nirgendwo auf der Welt die Bronx hinter sich lassen. Als dürfe keiner die biblische Dimension dieser Passion übersehen, lässt Scorsese seinen Film mit einem Zitat aus dem Johannes-Evangelium enden: „Das eine weiß ich: dass ich blind war und jetzt sehe.“ Sieht Jake La Motta nun wirklich? Immerhin macht ihn der Regisseur zum retrospektiven Erzähler seiner eigenen Geschichte. Das spricht für Erkenntnis.

H. G. PFLAUM

Gangster in Key Largo

Regie: John Huston

Länge: 97 min

Erscheinungsjahr: 2005

Sprache: Englisch

FSK: ab 16 Jahren

Ein Sturmwind über Florida

[Film 28](#)

Forget Sex. Besser, man sieht sich erst mal „Key Largo“ an. Es ist Sonntag morgens, draußen – in Hamburg, Heidelberg, Landau, Chemnitz – who cares!, da graut's noch. Es regnet vielleicht oder windet verdächtig. Perfekt. Man ist nicht in Ferien, aber hat die Woche Krieg im Büro hinter sich. Dafür beginnt jetzt Key Largo: Ein Hurrikan nähert sich der Südküste Floridas, Karl Freund photographiert in kalkig-grauem, vorgewittrigem Licht, und Bogart hilft Lauren Bacall das Boot am Bootssteg vertäuen. Im Largo-Hotel haben sich Edward G. Robinson und seine Gangster eingenistet. Robinson heißt Johnny Rocco und ist eines Deals wegen mit seinem Schiff aus dem kubanischen Exil zur Insel in den Keys rübergetuckert. Der Gangster hat Heimweh nach Amerika. Aber zu diesem Zeitpunkt weiß Bogart noch nicht, mit wem er's zu tun hat. Er lernt gerade Bacall kennen (meine Lieblingsszene): Er wirft ihr das Tau vom Bug des Boots übers Wasser hinweg zu. Bacall, auf dem Steg, fängt es auf und legt die Tauschlinge um einen der Pfähle. Und dann . . . dann zieht Bogart sich auf dem Wasser – samt Boot und mir, der ich hinter ihm stehe – am selben Seil zu Bacall zurück. Wie anstrengend-leicht: so herangleitend zu ziehen und gezogen zu werden. Die drei, vier Meter durchs Meer zur Anlegestelle zurück. Wo sie wartet, Bacall. Bogart steigt in ihr Bild, hinauf auf den Steg, und da stehen beide wieder im two-shot beisammen. Jetzt kann der Sturm kommen.

Dieses Ziehen und Übers-Wasser-gezogen-Werden: da können mir doch sämtliche Hi-Tech-Movies gestohlen bleiben. Bogart schiebt quasi den Kamera-Dolly, auf dem wir stehen. Und das heißt: Wir sehen (wie Bogart), wer uns bewegt.

Bacall war im übrigen nie schöner als hier. Vor allem ihre Augenbrauen, ihre Augen, nie schöner. Und der Rock, den sie trägt! Der mit den Taschen, in die sie beim Gang auf dem Steg ihre Hände legt!

Wie gut ist der Film? So einfach, selbstbewusst und gerissen zugleich, dass er überhaupt nicht weiter gelobt, nicht eingeführt werden, ganz zu entdecken bleiben sollte. Überhaupt müsste man lernen, die großen Filme indirekt zu empfehlen. Ich erinnere mich, dass ich Mitte der siebziger Jahre die Tochter des Gangsters traf, der in „Key Largo“ erwartet wird. „Ziggy“ heißt er im Film; Marc Lawrence: der Schauspieler. Seine Tochter, Anfang zwanzig, hatte rabenschwarzes Haar, eine Schönheit, auf die ich mich nicht konzentrieren konnte. Mir ging's wie Edward G. Robinson während des Hurrikans: Ich wartete ungeduldig darauf, dass ihr Vater erscheint: einen Moment aus Key Largo live nachzuerleben.

PATRICK ROTH

Night on Earth

Regie: Jim Jarmusch

Länge: 126 min

Erscheinungsjahr: 2005

Sprache: Englisch

FSK: ab 16 Jahren

Transit Taxi

[Film 29](#)

Corky fährt Victoria vom Flughafen in Los Angeles nach Beverly Hills. Im Taxi. Die Fahrerin in ausgebeulten Jeans, T-Shirt und Baseball-Cap kaut breit ihren Gummi, die Casting-Agentin in schwarzweißem Kostüm, Pumps und mit Föhnfrisur telefoniert ständig. Am Ende bietet sie Corky das an, wovon Abertausende träumen: eine Chance als Schauspielerin, den Einstieg in die Glamourwelt. Aber Winona Ryder als Corky lehnt ab, will bleiben, wo sie ist: „Alles läuft gerade richtig für mich.“ Zwei Welten prallen aufeinander, die kleine Welt und die große Welt. Natürlich sind wir alle irgendwie Teil der großen Welt, aber wir leben eben in unseren kleinen Welten. Selbst Victoria, die Agentin, leidet in ihrer kleinen Welt von Stress und Liebeskummer, auch wenn sie zugleich in der Welt von Showbiz und Geld agiert.

Fünf Taxis in fünf Städten, vier Ländern, zwei Kontinenten. Sie bewegen sich durch Szenarien der großen Welt wie Los Angeles, New York und Paris. Für die fünf Fahrer sind das deren kleine Welten, ihr Arbeitsplatz, ein wenig ihr Zuhause. Die Fahrgäste lassen ihre Geschichten mit ein-, dann wieder aussteigen.

Taxis sind Übergänge nicht nur zwischen Orten, sondern auch zwischen Welten, halb privat, halb öffentlich, halb ortstypisch, halb uncharakteristisch; eine in sich ruhende, außen bewegte Zwischenzone, in der das Leben des Fahrgasts auf das des Fahrers trifft und zugleich auf die Stadt. Wie Sand in einer Eieruhr laufen die Leben durch den gemeinsamen Engpass und dann wieder in die Breite. Das Taxi als Brennpunkt, in dem sich alles bündelt.

Jim Jarmusch spielt es fünfmal durch, das Aufeinandertreffen der Welten. In einer Nacht, gleichzeitig; zur jeweiligen Ortszeit und in unterschiedlichen Konstellationen, mit unglaublichem Witz bei aller Tragik. In Los Angeles kollidieren Glamour und Coolness. In New York befreundet sich Armin Mueller-Stahl, als Dresdner Auswanderer Helmut, ein früherer Zirkusclown, der so schlecht Auto fährt wie er Englisch spricht, mit dem New Yorker Yo-Yo aus Brooklyn. In Paris wirft ein farbiger Fahrer schwarzafrikanische Diplomaten wegen Rassismus aus dem Taxi und bekommt von einer blinden Frau erklärt, wie sie die Welt erlebt, ohne sie zu sehen. In Rom eröffnet Roberto Benigni als Fahrer einem Priester seine sexuellen Eskapaden und quasselt den Geistlichen buchstäblich zu Tode. Und schließlich in Helsinki, der kleinsten und kältesten Stadt, wetteifern die großen Katastrophen in den kleinen Welten der Insassen um den ersten Platz und lassen dagegen das ohnehin fahle Draußen verblassen.

Und zu allem der großartige Soundtrack von Tom Waits.

RAINER ERLINGER

Die Nacht vor der Hochzeit

Regie: George Cukor
Länge: 108 min
Erscheinungsjahr: 2005
Sprache: Deutsch
FSK: ab 12 Jahren

Sprung in den dunklen Pool

[Film 30](#)

Sie macht seine Golfschläger zu Kleinholz, er stößt die verhasste Gattin zu Boden. Es herrscht Krieg in der glitzernden Geldadel-Idylle im grünen Vorort von Philadelphia. Tracy Lord und C. K. Dexter Haven, die beiden eleganten, aber schwer ramponierten Eheleute sind fertig miteinander. Doch George Cukor genügt eine Minute, um dieses Beziehungsdrama zu erzählen. Ohne Worte. Nicht der quälende Zerfall interessiert ihn, sondern das emsige und sehr komische Kitten der in Trümmern liegenden distinguierten Welt. Welches Teil gehört wohin, wie passt alles zusammen?

Ein neuer Ehemann ist bereits gefunden, die Damasttafeln erwarten schon die Hochzeitsgesellschaft. Doch der erste Auftritt des neuen Bräutigams George Kittredge geht gründlich daneben. Da hofft einer, nach oben zu heiraten, doch er trägt das Kostüm der Superreichen wie einen Konfirmandenanzug, und beim Versuch, ein Pferd zu besteigen, blamiert er sich vor dem Stallknecht.

Sein und Schein und all die Missverständnisse, die sich ergeben, weil sie sich nicht zur Deckung bringen lassen: Das ist das Leitmotiv dieser unglaublich subtilen Screwball-Comedy, in der alle stets als verschiedene Versionen ihrer selbst agieren. Macaulay Connor, der vermeintliche Paparazzo, der von Dexter als Heiratsverhinderer angeheuert wird, ist nebenbei auch noch großer Romantiker, unglücklicher Liebhaber und vergeblich Geliebter. Und Tracy Lord ist gleichermaßen Blaustrumpf und Göttin, hochmütig und albern, kalt wie Marmor – und elektrisierend erotisch, wenn sie wie gewichtslos zum Sprung in den dunklen Pool ansetzt. Für welchen der drei Männer, die sie nun umkreisen wie Planeten eine Sonne, soll sie sich entscheiden? Für den, der das Rätsel, das sie sich selber ist, lösen kann.

Anders als Tracy Lord wusste Katharine Hepburn ganz genau, wer sie sein wollte. Schon das immens erfolgreiche Broadway-Stück, auf dem der Film basiert, war ihr auf den Leib geschneidert. Sogar die Besetzung der beiden männlichen Hauptrollen durch James Stewart und Cary Grant lag in ihrer Regie. Der Coup glückte. Nicht nur wurde der Film ein Box-Office-Hit, auch ihr Ruhm, der unter vielen Flops in den Dreißigern gelitten hatte, war mit „The Philadelphia Story/Die Nacht vor der Hochzeit“ für alle Zeiten wieder hergestellt. Katharine Hepburn hatte in Hollywood die Persona durchgesetzt, die sie von nun an in allen ihren Filmen verkörperte: sich selbst.

JÖRG HÄNTZSCHEL

Bonnie und Clyde

Regie: Arthur Penn

Länge: 105 min

Erscheinungsjahr: 2005

Sprache: Deutsch

FSK: ab 16 Jahren

Gefährlich wie LSD

[Film 31](#)

Von 1930 bis 1966 bestimmte ein von der amerikanischen Filmindustrie selbst auferlegter Production Code, was in Filmen wie dargestellt werden durfte. Bei einem Verbrechen zum Beispiel sollte das Töten nicht im Detail gezeigt werden, ein Mord nicht verherrlichend wirken, und Waffen sollten sparsam eingesetzt werden. 1967 sprengen die Dollar-Western von Sergio Leone, das Weltkriegsdrama „Das dreckige Dutzend“ von Robert Aldrich und besonders Arthur Penns „Bonnie and Clyde“ mit ihrer expliziten Darstellung von Gewalt einige dieser Codes und entfachen, aufgeladen durch die Kassenerfolge, heftige Kontroversen.

Nie zuvor hatte man, wie jetzt bei Penn, den Einschlag einer Kugel in den menschlichen Körper, das Sterben im Kugelhagel – parallel mit mehreren Kameras und unterschiedlichen Geschwindigkeiten gedreht – so detailliert in einem Film aus Old Hollywood gesehen. „Violence should shock“, war Penns Motto, und nicht nur die Figuren, sondern auch die Zuschauer sollten „getroffen“ werden. Für den einflussreichsten Kritiker der USA, Bosley Crowther von der New York Times, waren die Filme „dekadent und gefährlich wie LSD“. Er war alarmiert, wie Filmemacher und Zuschauer sich darauf einigten, dass „Töten Spaß sei“.

Der Kritiker von Newsweek sah in „Bonnie and Clyde“ ein „armseliges Geballere für Schwachsinnige“, eine Woche später revidierte er sein Urteil und war jetzt überzeugt, dass „gewalttätige Filme eine unausweichliche Konsequenz gewalttätigen Lebens“ sind. Der Film traf den Nerv der Zeit. Die Fernsehbilder vom Krieg in Vietnam, die politischen Morde und sozialen Unruhen in den Städten wurden in Bezug gesetzt zur Radikalisierung der Gesellschaft während der Großen Depression Anfang der dreißiger Jahre, als die frisch verliebten Bonnie Parker und Clyde „Champion“ Barrow begannen, ihren eigenen New Deal aus Bankraub, Entführung und Autodiebstahl umzusetzen. Die dreizehnfachen Mörder aus Texas, 1934 im Alter von 24 und 25 Jahren von einem Ambush Team der Polizei erschossen, wurden zu Ikonen der Gegenkultur der sechziger Jahre; es gab den Bonnie-Look mit Baskenmütze und Maxi-Rock, und die eigene Opferinszenierung wird heute noch besungen, zuletzt von Jay-Z und Beyoncé Knowles. Bei der so genannten RAF-Ausstellung in Berlin „Zur Vorstellung des Terrors“ präsentierte eine universitäre Forschungsgruppe im Eingangsbereich Publikationen zum Thema der Ausstellung. Eine DVD des „Gangsterfilms“ „Bonnie and Clyde“ stand auch im Regal. Ob Andreas Baader Autos klauen wollte wie Clyde und Gudrun Ensslin Gedichte schreiben wie Bonnie, konnte man in der Ausstellung nicht erfahren.

ROMUALD KARMAKAR

Fluss ohne Wiederkehr

Regie: Otto Preminger

Länge: 87 min

Erscheinungsjahr: 2005

Sprache: Deutsch

FSK: ab 16 Jahren

Ein Lied für Lady Blackbird

[Film 32](#)

Eine Geschichte aus der Goldgräberzeit im amerikanischen Norden. Es gibt vier handelnde Personen: einen Farmer, der im Gefängnis war, weil er einen Mann erschossen hat – von hinten; seinen neunjährigen Sohn, der den Vater erst richtig kennen lernen muss; eine attraktive Barsängerin, die sich um den Jungen gekümmert hat; und ihren Freund, einen Spieler, dem man nicht trauen darf. Die Story ist simpel: Der Spieler klaut dem Farmer in der Wildnis Pferd und Gewehr. Farmer, Sohn und Sängerin unternehmen eine lange, beschwerliche Flussfahrt auf einem Floß. Sie werden bedroht und verfolgt von Indianern, Tieren und Banditen. Am Ende der Reise treffen sie den Spieler wieder. Im Showdown rettet der Sohn seinen Vater und erschießt den Spieler, von hinten.

„River of No Return (Fluss ohne Wiederkehr)“ war der erste Western in Scope (2,35:1), gedreht 1953. Die Bilder (Kamera: Joseph LaShelle) sind atemberaubend in der Nutzung von Breite und Tiefe: die Berge, das Tal, das Floß im reißenden Strom, die Wälder am Ufer, die Indianer auf den Felsen. Die Totalen stammen aus Kanada, die Nahaufnahmen aus dem Studio. Die Rückprojektionen wirken ziemlich primitiv. Andererseits vermindert dies nicht das Potential von Angst und Spannung bei den Zuschauern. Kino funktioniert oft jenseits aller technischen Perfektion.

Wenn Kinder zu den Protagonisten eines Western gehören, stellen sie viele Fragen: wieso, weshalb, warum? Robert Mitchum als verwitweter Vater beantwortet diese Fragen mit großer Geduld. Man kann ihn sich gut alleinerziehend vorstellen. Und Marilyn Monroe, die Sängerin, ist dann als potentielle Stiefmutter eine traumhafte Projektion. Ihre Songs für die Goldgräber handeln von silver dollars und changing lives. In einem Lied für den Jungen singt sie von der Old Lady Blackbird. In der Bar trägt sie roten und grünen Flitter, auf dem Floß praktische Jeans, und nachts hüllt sie sich in eine Woldecke, in der sie sich von Mitchum massieren lassen kann. Das Zusammenspiel der beiden Stars ist voller Vibrationen, weil Otto Preminger, der Regisseur aus Österreich (1905–1986), ihnen genügend Varianten von Streit und Zärtlichkeit entlockt. „River of No Return“ blieb Premingers einziger Western. Es wirkt wie ein charmantes Understatement, wenn er später behauptet, der Film habe ihn eigentlich nicht interessiert. Er hat alles, was ein guter Western braucht: vor allem die physische Präsenz der Protagonisten im Raum und im Rhythmus der Filmzeit.

Am Ende trägt Mitchum die Monroe auf seinen Schultern aus der Bar. Sie fragt: „Where are you taking me?“ Und seine Antwort heißt: „Home.“ So entsteht Zivilisation mitten in der Wildnis.

HANS HELMUT PRINZLER

Harold and Maude

Regie: Hal Ashby

Länge: 88 min

Erscheinungsjahr: 2005

Sprache: Englisch

FSK: ab 12 Jahren

Nur einen Wimpernschlag

[Film 33](#)

Hal Ashby wurde 1929 in Ogden im US-Bundesstaat Utah als jüngstes von vier Kindern einer mormonischen Familie geboren. Als Ashby zwölf war, brachte sich sein Vater um und Hal fand die Leiche. Mit knapp zwanzig haute Ashby ab nach California, wo er über das Arbeitsamt einen Hilfsjob bei der Universal fand. Der Rest ist, wie man so sagt, Geschichte und hat dazu geführt, dass der Regisseur Hal Ashby, der 1988 an Krebs starb, der Welt zwei der schönsten traurigen Filmkomödien überhaupt hinterlassen hat. Die eine ist „Being There“ (Willkommen, Mr. Chance, 1979) mit dem verehrungswürdigen Peter Sellers. Die andere ist „Harold und Maude“ aus dem Jahr 1971.

Harold, gespielt von Bud Cort, ist ein junger Bursche, der vaterlos an der Seite einer ebenso reichen wie schrecklichen All-American-Mutter aufwächst. Maude (Ruth Gordon) ist eine fast achtzigjährige, ziemlich lockere Dame, die in einem Eisenbahnwaggon lebt und deren Persönlichkeit irgendwo zwischen Claudia Roth und Luise Rinser mit einem Schuss Stefan Raab angesiedelt ist. Ashby treibt im besten Sinne des Begriffes mit dem Entsetzen Spott. Harold nervt seine Mutter durch zahlreiche Selbstmordinszenierungen, die einen, denkt man an Ashbys Biografie, nicht immer ganz laut lachen lassen.

Weil Harold vom Tod so fasziniert ist, geht er gerne auf Beerdigungen fremder Leute. Maude tut das auch, aber eher weil sie den Tod durchaus auch zum Lachen findet. Wie es so sein muss, verliebt sich der morbid-melancholische Harold in die 60 Jahre ältere, fröhlich-morbide Maude. Für ein paar Tage, eigentlich nur einen Wimpernschlag lang, bilden die beiden eines der romantischsten Paare der Filmgeschichte.

Wer nicht weiß, warum die siebziger Jahre auch komisch, herzerwärmend und großartig waren, kann es in diesem Film lernen. Ashby feiert die Liebe und verhöhnt tongue in cheek das Establishment. Harolds Umbau eines von der Schreckschrauben-Mutter geschenkten wunderbaren Jaguar E in einen noch wunderbareren Leichenwagen ist ein Frontalangriff auf die amerikanische Status-Kultur. Mindestens genauso komisch ist Harolds Onkel, ein General, der mit seinen Schulterstücken denkt und die ganze Blödheit eines in der Uniform erstarrten Großpatriotismus verkörpert.

Ja, „Harold und Maude“ ist auch irgendwie ein Hippiefilm. Cat Stevens, heute islamischer Fundamentalist, singt, und während die DVD läuft, wünscht man sich, dass Harold mit Maude ein wenig mehr von jener Zeit haben könnte, die Maude schon ohne Harold gehabt hat. Aber wenn es so gekommen wäre, dann wäre „Harold und Maude“ ja nur irgendein Liebesfilm geworden.

KURT KISTER

Das süße Leben

Regie: Federico Fellini

Länge: 167 min

Erscheinungsjahr: 2005

Sprache: Deutsch

FSK: ab 12 Jahren

Stargeburt in der Fontana

[Film 34](#)

Es ist eine der berühmtesten Szenen der Filmgeschichte, und ihr vor allem verdankt es „La Dolce Vita/Das süße Leben“, dass ein großer Film auch ein erfolgreicher Film wurde. Schon die Dreharbeiten waren eine Sensation. Tausende Neugierige wollten sehen, wie Anita Ekberg, dieses Fabelwesen aus dem Reich der Sexsymbole, in voller Abendgarderobe durch die Fontana di Trevi tanzt, ein Bild so bizarr und kühn wie skandalös, am Ende einer Odyssee durch das mitternächtliche Rom. Das Foto ging um die Welt, lange bevor der Film abgedreht war. Die Brunnensequenz ist der Höhepunkt einer Episode, die gerade mal ein Sechstel dieses Films ausmacht. Mit ihr wurde ein Weltstar geboren, für den es von nun an nur noch bergab gehen konnte. Ein Weltstar für dreißig Minuten.

Der eigentliche Star des Films freilich ist kein Schauspieler, sondern eine Straße, die Via Veneto in Rom. Sie ist der Treffpunkt von Künstlern, Intellektuellen, Filmleuten und reichen Müßiggängern, einer Gesellschaft, für die sich bei uns der Begriff Schickeria einbürgern sollte. Es sind die späten fünfziger Jahre, die Wunden des Krieges sind weitgehend geschlossen, die Wirtschaft floriert wieder, und an der dünnen Oberfläche des Aufschwungs wandelt sich das Wohlgefühl bereits in Überdruß. Fellini hat diese stets von einer Meute aus Fotografen und Journalisten umschwärmte Partysociety nicht erfinden müssen. Er war ebenso ein Teil von ihr wie Anita Ekberg, deren Sauf- und Streitszenen mit ihrem Lebensgefährten zum talk of the town gehörten. „La Dolce Vita“ ist das ebenso farbige und reiche wie exzentrische Selbstbild einer in ihren Untergang verliebten Gesellschaft am Vorabend der großen Jugendrevolten. Für Federico Fellini, das glücksverwöhnte Genie des Weltkinos, war es der Höhepunkt seiner Karriere.

Es ist heute kaum mehr vorstellbar, dass ein Film, der auf eine Grundbedingung des Kinos, nämlich eine Geschichte zu erzählen, konsequent verzichtet, ein weltweiter Publikumserfolg werden konnte. Selbstverständlich wurde „La Dolce Vita“ auch mit Preisen überhäuft, darunter die Goldene Palme von Cannes. Lediglich bei den Oscars sollte sich nicht zum dritten Mal ereignen, was zuvor schon „La Strada“ und „Le Notti di Cabiria“ zugestanden worden war, nämlich die Auszeichnung als bester ausländischer Film. Aber der wunderbare Szenenbildner Piero Gherardi wurde mit einem Oscar ausgezeichnet. Für den Hauptdarsteller Marcello Mastroianni, von nun an das Alter Ego Fellinis, war es der Durchbruch zum Weltstar – im Gegensatz zu Anita Ekberg lebenslänglich.

GÜNTER ROHRBACH

Jackie Brown

Regie: Quentin Tarantino

Länge: 146 min

Erscheinungsjahr: 2005

Sprache: Englisch

FSK: ab 16 Jahren

Förderband zur Mitte des Lebens

[Film 35](#)

Im Tarantino-Universum mit Filmen wie „Pulp Fiction“ und „Kill Bill“, die sich allesamt einer genial komplexen, ständig zitierenden und doch genuinen Erzählweise bedienen, die in einzigartiger drastisch-lässiger Art Gewalt inszenieren, fällt ein fast schon bedächtig anmutendes Werk auf: „Jackie Brown“, entstanden 1997.

Jackie Brown (Pam Grier), eine 44-jährige schwarze Stewardess, wird am Flughafen L. A. wegen eines Umschlags, der 50 000 Dollar und ein Tütchen Kokain enthält, festgenommen. Die Drogen waren eine Draufgabe, von der sie nichts wusste, und ihr droht eine mehrjährige Haftstrafe. Ordell (Samuel L. Jackson), der eigentliche Empfänger des Umschlags, holt sie gegen Kautionsauszahlung aus dem Gefängnis. Jackie geht einen Deal mit den Ermittlern ein, bei einer inszenierten Geldübergabe soll sie Ordell aufliegen lassen. Sie schafft es mit einem ausgeklügelten Coup, Polizei und Gangster gegeneinander auszuspielen und selbst davon zu kommen – mit rund einer halben Million Dollar im Gepäck . . .

Zum Auftakt sehen wir sie in einer langen seitlichen Kamerafahrt, wie sie vor uns auf einem Förderband auf dem Weg zu ihrem Job am Flughafen entlanggleitet; unterlegt ist die Szene mit dem Song „Across 110th Street“ von Bobby Womack. „Jackie Brown“ ist eine Hommage an die afroamerikanische Kultur der Siebziger, deren Musik und vor allem: das Blaxploitation Kino und seine Königin Pam Grier – und das zitiert dieser filmische Anfang. Einer ihrer damaligen Filme, „Foxy Brown“, beginnt auch ganz auf sie fokussiert mit einem Augenzwinkern, das sie der Kamera zuwirft, um danach sehr sexy zu einem Soul-Stück zu tanzen. In diesem Film war Pam Grier noch mit der Waffe in der Hand unterwegs, um in Action-Manier Drogendealer zur Strecke zu bringen. Als Jackie Brown ist sie Foxy Brown zwanzig Jahre später: immer noch kämpferisch, clever und streetwise.

„Jackie Brown“ ist ein richtiger Schauspielerfilm, der sich Zeit nimmt und seine Figuren auf liebevolle Art begleitet. Das Herz des Films sind unvergessliche Szenen wie jene zwischen Jackie und ihrem Kautionsmakler Max Cherry (Robert Foster), als er sie zu Hause besucht, sie hören einen Delfonics-Song, es folgt ein wunderbarer Dialog über das Älterwerden: Die beiden flirten über Haarausfall und Figurprobleme und darüber, ob man in der Mitte des Lebens noch mal von vorne anfangen kann und will. Max kauft sich eine Kasette mit dem Song der Delfonics, der seine weiteren Autofahrten begleitet und ihn zu ihrem Komplizen macht.

Selten ist Popmusik im Film schöner und souveräner zitiert worden. Und was die Musik und die guten alten analogen Tonträger anbelangt, wird Jackie gewiss nicht mehr von vorn anfangen.

MARIA KÖPF

Nur die Sonne war Zeuge

Regie: Rene Clément

Länge: 112 min

Erscheinungsjahr: 2005

FSK: ab 16 Jahren

Schnuppernde Ratte

[Film 36](#)

Ein mittelloser Hochstapler, ein reicher Nichtstuer, eine schöne Frau und ein beinahe perfekter Mord: Mehr braucht es nicht für diesen meisterhaft inszenierten Thriller, dessen sommerliche Postkartenszenarien zwischen Rom und der Amalfiküste ein trügerisch schönes Bild vorgaukeln, wo doch das menschliche Strandgut in diesem Psychodrama längst nur noch Neid, Gier und Zynismus als Antriebsfedern kennt. Und haben sich die Bohemiens einmal eingeschifft, gibt es kein Zurück mehr in diesem Spiel zwischen Lust, Zerstörung und Camouflage – das Drama nimmt seinen Lauf, als eine Luxusyacht ablegt, um unter einer unbarmherzigen Sonne im Mittelmeer zu kreuzen . . .

Die Verheißung des Glücks, das der Reichtum vorgaukelt, ist von Anfang an korrumpiert: Philippe Greenleaf (Maurice Ronet), der Yachtbesitzer, gehört zu der Sorte Dauertouristen, die weniger Wohlhabende mit Verachtung strafen. Das bekommt vor allem Tom Ripley zu spüren, der von Greenleaf, bei aller Kumpanei – sie marodieren durchs nächtliche Rom, bestechen einen Bettler und betrügen aus reinem Vergnügen willenlose Frauen –, als Laufbursche am Gängelband gehalten wird.

Ripley ist von Greenleafs Vater über den großen Teich nach Europa geschickt worden, um den zügellosen Draufgänger nach Hause zurückzuholen. Belohnung: 5000 Dollar. Der junge Alain Delon spielt den aufstrebenden, gewissenlosen Studenten Tom Ripley mit einer unterkühlten Eleganz, die ihn schlagartig berühmt machte: Hinter seiner anbetungswürdig schönen Fassade – selbst in der sengenden Sonne schwitzt er nie – ist De-lons Ripley ein moderner Dorian Gray, ein Narziss und Psychopath, der ohne Skrupel die Identität eines anderen annimmt, um an sein Geld und an seine Verlobte (Marie Laforêt als Marge) zu kommen. Selbst Patricia Highsmith, die mit „Der talentierte Mr. Ripley“ die Romanvorlage für René Cléments Film lieferte, sah Delon als Idealbesetzung für ihre Lieblingsfigur an.

Ripley schreckt selbst vor Mord nicht zurück, um seine Pläne zu verwirklichen: Cléments Adaption von Highsmiths Roman ist auch eine Moritat über Standesbewusstsein und über das Scheitern des Versuchs, die eigene Herkunft abzustreifen. Am Ende, als Ripley sich schon am Ziel seiner Wünsche wähnt, siegt schließlich wieder die Kino-Moral. Ripley bleibt, so Clément, „die Ratte, die an den Käsestückchen schnuppern durfte“.

HOLGER LIEBS

Uhrwerk Orange

Regie: Stanley Kubrick

Länge: 131 min

Erscheinungsjahr: 2005

Sprache: Englisch

FSK: ab 16 Jahren

Die Liebe zu Ludwig van

[Film 37](#)

„Uhrwerk Orange“ ist der einzige theologische Traktat, der je verfilmt wurde und im Kino auch noch erfolgreich war. In der frühchristlichen Theologie tobte zwischen den Kirchenlehrern Augustinus und Pelagius ein erbitterter Streit darum, ob der Mensch überhaupt frei sei. Der katholische Schriftsteller Anthony Burgess löste die Streitfrage in seinem Roman auf überraschende Weise: Zwar werde der Mensch mit der Erbsünde geboren, es bleibe ihm aber die Freiheit, sich für das Gute oder doch für das Böse zu entscheiden.

Alex ist der klassische jugendliche Straftäter, um den sich die Sozialarbeiter seit Jahrzehnten sorgen. Er arbeitet nicht, geht seinen Eltern auf die Nerven und schlägt sich durchs Leben. Er scharft eine Bande von „droogs“ um sich und terrorisiert Alte und Schwache, bedroht harmlose Bürger und vergewaltigt ihre Frauen. Nur in einem unterscheidet er sich vom vertrauten Albtraum: Er kann nicht leben ohne die Musik Ludwig van Beethovens. Nach einem Mord wird er eingesperrt und seinerseits Opfer einer neuartigen Therapie, die ihm seine ganzen schlechten Eigenschaften austreiben soll. Am Ende verabscheut er Sex ebenso wie Gewalt und wird keiner Fliege mehr was zu Leide tun. Aus Versehen, und weil totalitäre Systeme zur Gründlichkeit neigen, wird ihm zudem noch die Liebe zur Musik ausgetrieben. Endlich ist auch Alex ein guter Mensch, aber aufgezogen wie ein Uhrwerk, die ultimative Dialektik der Aufklärung, nämlich ein Monster. Dennoch ist hier, soviel Kunst muss doch sein, das letzte Wort nicht gesprochen.

Als „Uhrwerk Orange“ 1972 herauskam, gab es in England Übergriffe von Jugendlichen, und die Täter beriefen sich auf den Film: Nicht sie wären schuld, sondern der böse Regisseur. Schließlich war Kubrick die Vorwürfe leid und bat Warner, den Film wenigstens in England aus dem Verleih zu nehmen. Fast drei Jahrzehnte existierte er dort nur mehr als Gerücht, als die Geschichte von dem Rüpel, der um sich schlägt, mordet und vergewaltigt und dazu Gene Kellys „Singin' in the Rain“ trällert. „Uhrwerk Orange“ ist gewiss einer der gewalttätigsten Filme, die je gedreht wurden, aber wahrscheinlich gibt es auch keinen anderen Film, der mit solcher Konsequenz Gewalt zur reinen Kunst stilisiert. Und, ja doch, am Ende ist Alex geheilt. Freude, schöner Götterfunken!

WILLI WINKLER

Inhalt

Randale, Krawall machen, klauen, grölen, steppen und vergewaltigen: Alex (Malcolm Mc Dowell), rabiater Anführer der Teddy-Boys und Melonenträger, hat so seine eigene Auffassung davon, was Spaß macht. Und zwar ohne Rücksicht auf Verluste anderer. Alex' Odyssee vom amoralischen Punk zum per Gehirnwäsche angepaßten Musterbürger bildet den Spannungsbogen in Stanley Kubricks verstörender Zukunftsvision nach dem Roman von Anthony Burgess. Unvergeßliche Bilder, schockierende musikalische Kontraste, die faszinierende Kunstsprache, in der sich Alex und seine Kumpanen verständigen - all das verquickt Kubrick zu einer erschütternden Morität. Die New Yorker Filmkritiker zeichneten Film und Regisseur als Beste des Jahres aus, außerdem wurde "Uhrwerk Orange" für vier Oscars nominiert, darunter in der Kategorie Bester Film. Auch fast 30 Jahre später hat der Film nichts von seiner künstlerischen Ausstrahlung verloren - er überrumpelt, schockiert und zieht uns magisch in seinen Bann.

Der letzte Tango in Paris

Regie: Bernardo Bertolucci

Länge: 129 min

Erscheinungsjahr: 2005

Sprache: Deutsch

FSK: ab 16 Jahren

Ein Tanz von Eros und Thanatos

[Film 38](#)

Ein grandioser Skandalfilm. Er beflügelte Kritiker zu Lobeshymnen: „Der kraftvollste erotische Film, der je gedreht wurde“ (Pauline Kael). Und rief die Zensoren auf den Plan: „Obszöner Inhalt, der das sittliche Empfinden beleidigt, der die niedersten Libido-Instinkte anspricht und sich mit obsessiver Selbstgefälligkeit präsentiert.“ Ein Gericht in Bologna befahl die Vernichtung der Kopien, verurteilte Bertolucci zu einer viermonatigen Haftstrafe auf Bewährung und zur Aberkennung der Bürgerrechte auf fünf Jahre. Alberto Moravia bewunderte den „Tango“ als freudianischen Pas de deux von Eros und Thanatos, Norman Mailer bemerkte kühl, dass der Thrill des Films in seiner Schlüssellochperspektive auf den sich entblößenden Hollywoodstar Marlon Brando bestehe: „Die Masse hat ihren Spaß daran, wenn eine Berühmtheit auf der Leinwand obszön ist.“

Brando als einsamer, verzweifelter, alternder Amerikaner in Paris namens Paul, dessen Frau vor kurzem Selbstmord begangen hat. Auf Wohnungssuche trifft er in einem leergeräumten Apartment eine junge Frau: Jeanne (Maria Schneider), die mit einem banalen Jungfilmer (Jean-Pierre Léaud) verlobt ist. Paul und Jeanne fallen übereinander her und begegnen sich drei Tage lang in der labyrinthisch anonymen Apartment-Höhle zu einer Choreografie des Begehrens, für die der Mann die Regieanweisungen gibt: keine Namen, keine Außenwelt, kein Gefühlsfirlefanz, nur Sex, provokant gesteigert ins Obszöne, Sadomasochistische.

Paul könnte Jeannes Vater sein, und Bertolucci entfaltet das ödipal-narzisstische Spiel, das er immer sucht, aber nie so rückhaltlos wagt: sexualisiertes Fleisch, hermetischer Raum, entgrenztes Begehren. Eine Versuchsanordnung, in der sich auch die Grenzen zwischen den Darstellern und ihren Rollen verwischen. Brando, der kurz zuvor noch den Paten Don Vito Corleone in Francis Coppolas „Godfather“ verkörperte, muss hier alles imposant Patriarchale abstreifen, und er tut das mit rabiat-großartiger Geste. Maria Schneider hält mit ihrer unbefangenen Lolitahaftigkeit tapfer dagegen. Bertolucci komponiert seine Suche nach dem Rohen und Unverstellten in kunstvollen Arrangements der Maskierung/Demaskierung. Was 1972 schockieren mochte – der entpersonalisierte Sex, die tote Ratte, die zotigen Bannflüche gegen alles, was der bürgerlichen Gesellschaft heilig ist –, all das erscheint heute eher als anrührend-verzweifelter Ingredienz einer ins Unbedingte aufgespannten romantischen Amour-Fou-Idee.

RAINER GANSERA

Magnolia

Regie: Paul Thomas Anderson

Länge: 185 min

Erscheinungsjahr: 2005

Sprache: Englisch

FSK: ab 12 Jahren

Die Plagen der Erlösung

[Film 39](#)

Ein Katastrophenfilm der ganz besonderen Art, ein Bericht zur Lage der Nation anhand ihrer Neurosen und Psychosen. Schauplatz: das San Fernando Valley, eines der Zentren amerikanischer Depression.

Einen höllischen Spaß macht sich Regisseur P. T. Anderson daraus, in diesem Film die allerunwahrscheinlichsten Begebenheiten in eine ganz und gar zwingende Logik zu binden. Schicksal? Zufall? Egal, das Leben schreibt ohnehin die irrwitzigsten Geschichten! Und von Wahrscheinlichkeit reden wir später.

An die zwanzig Menschen bevölkern diesen sehr, sehr langen Tag im Valley, zwanzig Monaden, die vor sich hinleben, und deren Existenzen dennoch auf eigenartige Weise ineinander verstrickt sind. Jede Menge traumatisierte Kinder und von Schuldgefühlen geplagte Väter, Erbschleicher, Ehebrecher und Kinderschänder, Todkranke und Sterbenselende, Aufmerksamkeitssüchtige und Karrieregeile, die sich im modernen Medien-Sodom-&-Gomorrha von Fernsehen und Quizshow tummeln. Und überall: eine himmelschreiende Sehnsucht nach Liebe und Zärtlichkeit.

Natürlich denkt man, angesichts der Konsequenz, mit der hier die Lebensfäden dieser traurigen Helden festgezurr werden, an Robert Altmans „Short Cuts“, das Meisterstück des Beziehungskaleidoskop-Kinos. Doch während Altman die lässige Eleganz der reifen Jahre demonstrierte, baut Anderson auf den Sturm und Drang der Jugend. Statt sich beiläufig in den Alltag dieser gebeutelten Wesen einzuklinken, erzeugt er den Sog einer Achterbahn übersteigter Gefühle. Eine erregende Energie verströmt dieser Film, die die Menschen zu tickenden Zeitbomben werden lässt: Das Wunderkind der Quizshow, das auf jede Frage die Antwort weiß, aber zugrunde geht, weil man ihm den erlösenden Gang zur Toilette verweigert. Die angespannte junge Ehefrau, die das Siechtum ihres sterbenden alten Mannes begleitet. Die drogensüchtige junge Frau, die sich auf Selbstzerstörungskurs befindet. Ein Spieler, der mit absurder Unbelehrbarkeit seine letzte Chance wahrnehmen will. Und ein in allen Medien präserter Guru männlicher Selbstgefälligkeit, der von seiner eigenen Verletzlichkeit eine Ahnung bekommt.

Erlösung ist möglich, das zeigt sich am Ende, für all diese armen Wesen – aber es muss eine Plage von biblischem Ausmaß auf die Erde niederkommen, und von der Dimension eines Hollywood-Katastrophenfilms.

ANKE STERNEBORG

Die Verachtung

Regie: Jean-Luc Godard

Länge: 99 min

Erscheinungsjahr: 2005

Sprache: Deutsch

FSK: ab 6 Jahren

Brot und Lügen

[Film 40](#)

Fast vierzig Jahre später wird Godard sagen: Jeder schlechte Film fängt mit einem Drehbuch an und hört mit der Kopie eines Drehbuchs auf. So wie Revolutionen, die einer Theorie folgen, um in einem Zerrbild dieser Theorie unterzugehen. Dass der Weg dorthin schon das Ziel sei, kann nur behaupten, wer Zeit im Übermaß zur Verfügung hat, also Geld und Geduld ohne Ende, wozu in der Regel weder Filmproduzenten noch Revolutionäre gehören.

Sehr viel schief gehen kann nicht, muss sich Carlo Ponti gedacht haben, als er 1963 den Regiestar der Nouvelle Vague engagierte, um mit Brigitte Bardot einen Roman Alberto Moravias zu verfilmen, Schauplätze Rom und Capri, Thema die Branche selbst, deren Zweck für einen Kollegen Godards damals darin bestand, hübsche Frauen hübsche Dinge tun zu lassen. Sicher aber nicht, den Tod der Liebe bei seiner Arbeit zu zeigen, und die unauflösbaren Widersprüche zu benennen, die jeder Kunstproduktion unterm Diktat des Marktes innewohnen, insbesondere dem Kino, dessen Traum- und Tauschwert trotz immenser Kosten hochspekulativ bleibt. Sich einen Panzer aus Zynismus zuzulegen, mag den Einzelnen vor der Enttäuschung des Verrats schützen, gleichwohl weiß er, dass und wie das teure System ohne ihn funktioniert, Liebesbeziehungen ähnlich, die mit ausgetauschtem Personal weiterlaufen, als sei nie etwas passiert.

Am Ende sind Brigitte Bardot und der von Jack Palance gespielte Filmproduzent Prokosch nicht mehr am Leben, sind in seinem roten Alfa auf der Autobahn unter einen Laster gerast. Ihr Mann (Michel Piccoli) sollte das Drehbuch für eine Verfilmung der Odyssee überarbeiten, die Prokosch nicht modern genug war, offenkundig hatte er den falschen Regisseur gewählt (Fritz Lang als Fritz Lang). Der aber kennt aus Erfahrung die Geschäftsbedingungen eines Gewerbes, wo man mit Lügen sein Brot verdient – wie es in Brechts kurzem Gedicht „Hollywood“ heißt. Kunst sagen, aber Ware meinen und von Liebe reden, obwohl man lediglich ein ökonomisches oder sexuelles Interesse verfolgt, sind die Seiten ein- und derselben Münze, die sich bis heute ihre Kaufkraft bewahrt hat.

Wie es Godard gelingt, dafür Bilder zu finden, die nicht Illustration eines moralischen Traktats sind, wie er dieses Phantasma aus Ansprüchen und Missverständnissen inszeniert, ohne sich der verkommenen Dramaturgie eines Plots zu unterwerfen, mit welcher selbstverständlichen Leichtigkeit er Texte von Dante und Hölderlin in die verranzten Kulissen der Cinecittà schmuggelt, macht seinen „Mépris“ zu einem der größten, und das heißt zum Niederknien schönsten Filme, die je gedreht worden sind, ein einziges Versprechen darauf, dass es einmal eine Welt geben könnte, in der Träume so real sind wie das Leben, und das Leben ein für alle Realität gewordener Traum. Niemand, wirklich niemand braucht sich am Schluss seiner Tränen zu schämen.

ULRICH PELZER

Wenn die Gondeln Trauer tragen

Regie: Nicolas Roeg

Länge: 110 min

Erscheinungsjahr: 2005

Sprache: Deutsch

FSK: ab 12 Jahren

Vom Alleinsein nach der Liebe

[Film 41](#)

Horrorstories pressen die Welt durch ein sehr enges Nadelöhr. Im Brennspeigel des Genres schrumpft der Kosmos auf zwei Dimensionen zusammen, auf Gut und Böse, auf Vampire, Untote, Monster, die gegen unsere normale Welt antreten. Aber große Schriftsteller verweben diese gegensätzlichen Welten untrennbar. Im Fall von Daphne du Mauriers Novelle „Don't Look Now“ irrt ein englisches Ehepaar durch Venedig, immer noch unbewusst auf der Suche nach ihrer vor Jahren zu Hause ertrunkenen kleinen Tochter. Diese Suche wird mehr und mehr zu einer Suche der beiden nach sich selbst, und sie scheinen sich dabei wie Züge, die nebeneinanderher fahren, beständig anzunähern und zu entfernen. Am Ende verfolgt der Mann die vermeintliche Erscheinung seiner toten Tochter bis in eine kleine, düstere Kirche der morbiden Stadt. Das Kind entpuppt sich aber als eine sehr reale mörderische Zwergin, die sich in die Enge getrieben fühlt und ihn umbringt. Im langen Moment seines Verblutens versteht er erst jetzt, dass alle Visionen, die ihn in Venedig beunruhigt hatten, vorausschauende Blicke auf seinen eigenen Tod waren. Er hatte die Gabe des zweiten Gesichts und er wusste es nicht.

Schon diese tragische Konstruktion der Geschichte lässt sie über klassische Geistergeschichten hinausragen. Was der englische Ex-Kameramann Nicolas Roeg dann 1973 daraus machte, ist ein Höhepunkt des europäischen Kinos geworden, einer der schönsten, traurigsten und verwirrendsten Filme der ohnehin glorreichen siebziger Jahre des letzten Jahrhunderts. Roeg schuf einen Traum aus Blutrot, aus Scherben der Erinnerung und aus Splintern von Glas, eine Mischung von Psychotrip und verfilmtem Existenzialismus.

Roeg ist ein bis heute weitgehend unterschätzter Regisseur, der sich allein mit seinen ersten sechs Filmen, von 1970 bis Mitte der Achtziger, einen eigenen Kontinent der Filmgeschichte eroberte. Bei „Don't Look Now/Wenn die Gondeln Trauer tragen“ hatte er mit Donald Sutherland und Julie Christie auch noch zwei große Stars zur Verfügung, die mit ihrer Präsenz und ihrem Spiel dem Film eine zusätzliche Aura von erwachsener Melancholie verliehen. In einer berühmt gewordenen Liebesszene des Ehepaars entsteht die Erotik erst allmählich aus einer ganz banalen nachmittäglichen Hotelzimmersituation. Und je weiter die Szene geht, umso heftiger schneidet Roeg Vergangenheit und Zukunft dieses kleinen Moments der körperlichen Liebe unmittelbar aneinander. Die überraschend wiedererwachte Sehnsucht eines Ehepaars nacheinander und das jeweilige Alleinsein der beiden nach der Liebe werden so untrennbar miteinander konfrontiert und verbunden. Allein diese Szene führt den Film über sein Genre weit hinaus und macht ihn zu einer tiefen Reflexion über das grundsätzliche Zusammensein und Getrenntsein von Mann und Frau.

DOMINIK GRAF

Duell

Regie: Steven Spielberg

Länge: 84 min

Erscheinungsjahr: 2005

Sprache: Englisch

FSK: ab 16 Jahren

Gleichnis vom mörderischen Truck

[Film 42](#)

Ein Zweikampf Mann gegen Mann, eine Konfrontation auf Leben und Tod – das ist es, was man unter einem Duell versteht. Ein Versprechen, das der Film von Steven Spielberg auch einlöst, allerdings erst ganz am Ende. Davor sieht man einen unheroischen Jedermann (Dennis Weaver), der es nicht fassen kann, dass dieser schwarze Tag tatsächlich auf das älteste Gesetz der Natur hinauslaufen soll: Töten oder getötet werden. Er ist ein ganz normaler Handelsvertreter, der jedem Streit aus dem Weg geht – was für einen Grund könnte es geben, ihn umzubringen? Es gibt keinen. Aber der mitleidlose Bastard, der ihn mit seinem uralten, aufgemotzten Peterbilt-Tanklastler auf einem einsamen kalifornischen Highway jagt, will ihn dennoch ins Jenseits befördern . . .

Anfängliche Zweifel (sollte es tatsächlich unmöglich sein, einem Tanklastler davonzufahren?) zerstreut Spielberg im Handumdrehen: Dies ist eben kein normaler Truck, sondern ein Monster. Die Tatsache, dass man das Gesicht des Fahrers nie zu sehen bekommt, trägt entscheidend zu dieser Wirkung bei. Die Möglichkeiten des verfolgten Opfers sind schnell ausgeschöpft: Gas geben geht nicht, weil der Verfolger im Zweifelsfall schneller ist; und noch weniger bringt es, den unsichtbaren Fahrer herauszufordern – er wird seine Fahrerkabine nicht verlassen. So nimmt das Gleichnis vom modernen Amerikaner, der wieder den Killer in sich entdecken muss, seinen Lauf. Ein paar Stationen bleiben besonders im Gedächtnis: Chuck's Café, wo jeder oder keiner der Gegner sein könnte; der Zwischenstopp auf einer Klapperschlangenfarm; schließlich die Klippe, wo sich die Gegner zum finalen Duell gegenüberstehen.

Aber bleibt das alles nicht dennoch ein B-Picture, von der Universal einem Regieanfänger ohne größere Erwartungen anvertraut, eine Fingerübung in simpler Suspense? Eben nicht. Gerade in der absoluten Reduktion der Handlung tritt so etwas wie die reine Magie des Kinos hervor, die ja vor allem aus Perspektive, Beschleunigung und Verlangsamung besteht. Unbelastet von Motiven und Psychologie (und all dem anderen Zeug, das eigentlich aus dem Theater stammt) entfaltet sich hier ein Schauspiel elementarer Gefühle und purer Kinetik. Spielberg war blutjung, hatte nur zwölf Tage Zeit – und doch ist „Duell“ vielleicht das klarste Beispiel seines instinktiven, beinahe animalischen Könnens. Spätere Filme waren perfekter, familienfreundlicher und auch moralisch wertvoller – aber hier dreht er wirklich um sein Leben und zeigt sein unverfälschtes Genie. Ein frühes, wildes Meisterwerk, das auch Spielberg selbst, mit allem Geld der Welt, so nicht mehr hinkriegen würde.

TOBIAS KNIEBE

Picknick am Valentinstag

Regie: Peter Weir

Länge: 103 min

Erscheinungsjahr: 2005

Sprache: Englisch

FSK: ab 12 Jahren

Ameisen auf dem Zuckerguss

[Film 43](#)

Ein brütend heißer Tag in Victoria, Australien, im Jahr 1900. Mrs. Appleyard, die strenge Leiterin einer „Anstalt für junge Damen“, verspricht den Mädchen, die sich für ihren Picknickausflug zum Hanging Rock fertig machen, dass sie heute nach Durchqueren der kleinen Ortschaft ihre Handschuhe werden ausziehen dürfen! Ein Ereignis! Die Mädchen sind aufgeregt, nicht alle dürfen mit. Sarah zum Beispiel, ein Waisenmädchen, die in innigster Freundschaft mit der wunderschönen Miranda verbunden ist. Sie muss mit Mrs. Appleyard und dem Personal im Internat zurückbleiben. „Du musst lernen, auch andere Menschen zu lieben“, hatte Miranda ihr noch gesagt, „denn ich werde nicht mehr lange hier sein.“ In ihren blütenweißen Kleidern ziehen die Mädchen in einer Kutsche los. Enge Korsetts und hochgeschlossene Kragen rauben ihnen fast die Luft zum Atmen. Begleitet werden sie von ihrer maskulin anmutenden Mathematiklehrerin Mrs. Crowe und der sanften „Mademoiselle“.

Streng genommen ist das Ziel ihres Ausflugs, der Hanging Rock, nichts weiter als eine uralte Felsformation mitten im australischen Busch. Aber durch die Art und Weise, wie Peter Weir von Anfang an die Bilder und Szenen mit einer geheimnisvollen Spannung auflädt, spürt der Zuschauer schnell, dass es in diesem Film nicht um das geht, was ist, sondern darum, was sein könnte. Auf sanfte, fast zärtliche Weise sind sich die Mädchen zugetan. Ihre Anmut und Unschuld zelebriert Weir zu Anfang in komponierten, wunderschönen Posen. Wie sie sich am Morgen waschen, gegenseitig die Korsetts binden, Gedichte rezitieren und zu Panflötenklängen Blumen lieblosen, ist von einer zarten Erotik, die man kitschig nennen könnte, wäre das Szenario nicht kontrastiert durch eine bedrohliche Finsternis, die Böses ahnen lässt.

Vier der Mädchen und Mrs. Crowe werden am Hanging Rock verschwinden. Spurlos. Und wer auf eine logische Erklärung wartet, wird in diesem Film enttäuscht werden. Vielmehr zeigt Weir auf großartige Weise, dass Kino eben mehr kann, als Handlungsabläufe zu konstruieren, zu „plotten“. Für ihn ist Kino vor allem Behauptung und Atmosphäre. Vogelschwärme fliegen kreischend in Doppelbelichtungen über Mirandas sehnsüchtiges Gesicht, wenn sie voller Vorahnungen das Tor zum Picknickplatz öffnet. Und wenn die Mädchen wenig später zu ihrer kleinen privaten Expedition aufbrechen, beginnen im Close-up Hunderte Ameisen am rosaroten Zuckerguss ihrer Torte zu knabbern. Die Mädchen werden in der Hitze einiges mehr ablegen als bloß ihre Handschuhe, und später wird eine verschämte Zeugin Mrs. Crowe in „Unterkleidern“ durch den Busch laufen sehen. Im ersten Teil des Films erzeugt Weir durch Bilder und Musik eine Spannung, die sich im zweiten Teil der Geschichte vor allem durch die Vielzahl der Figuren und ihrer Schicksale im Nichts zu verlaufen droht. Und doch ist „Picknick am Valentinstag“ ein Film, der lange nachhallt, weil er vom Verbotenen erzählt, von der Neugier, der Erwartung, der Vorfreude auf das Leben und das Unbekannte. Vom Überschreiten von Grenzen und dem Preis, den man mitunter dafür zahlen muss.

CAROLINE LINK

Badlands

Regie: Terrence Malick

Länge: 90 min

Erscheinungsjahr: 2005

Sprache: Englisch

FSK: ab 16 Jahren

Schicksalsbilder im Stereoskop

[Film 44](#)

„Badlands“ war der erklärte Lieblingsfilm eines Kommilitonen an der Münchner Filmhochschule. Er drückte mir eine VHS in die Hand, von mir bekam er im Gegenzug einen Truffaut oder Cassavetes.

Wenn ich heute an „Badlands“ denke, fällt mir zuerst diese Szene ein: Kit (Martin Sheen) und Holly (Sissy Spacek) verstecken sich in einem selbst gebauten Baumhaus im Wald. Sie sind abgehauen, denn Kit hat Hollys Vater erschossen, der nicht wollte, dass seine Tochter etwas mit ihm, einem Müllarbeiter, anfängt, der nichts besitzt als eine verblüffende Ähnlichkeit mit James Dean. Holly hat ein Stereoskop dabei und sieht sich Schwarzweißfotos an. Die altmodischen Bilder zeigen Straßenszenen, Schiffe, Sehenswürdigkeiten, Menschen, die längst nicht mehr am Leben sind. Unterlegt von Carl Orffs Filmmusik spricht Holly lakonisch davon, wie ihr beim Betrachten der Bilder die eigene Vergänglichkeit und die Unausweichlichkeit ihres Schicksals bewusst wird. Ein verdichteter, magischer Augenblick: subtile Reflexion und zugleich düsterer Ausblick auf das Ende des Films.

In den besten Momenten tritt die Handlung völlig in den Hintergrund. Sie weicht der Schilderung von Stimmungen; wir sehen Tier- und Naturaufnahmen, Gräser, Wolkenfelder oder einen Flusslauf.

Im Grunde ist „Badlands“, 1973 gedreht, ein einfaches Roadmovie, die Geschichte ist nicht gerade originell. Aber die erschreckende Beiläufigkeit, der Verzicht auf das Ausstellen von Gewalt und die poetische Kraft von Hollys Erzählstimme machen ihn weit über die Genre-Konventionen hinaus sehenswert.

Auf ihrer Flucht, die von Fort Dupree, Texas, in die weiten Ebenen der Badlands von South Dakota führt, tötet Kit seine Verfolger, als handle es sich dabei einfach nur um eine winzige Reaktionsschwäche im Alltag. Lange folgt ihm Holly fast wie in Trance, aber am Ende ist sie dem Outlaw-Leben nicht mehr gewachsen und stellt sich freiwillig. Kit wird nach seiner Gefangennahme einem Heer von Polizisten vorgeführt und – eine zweite Szene, an die ich mich gut erinnern kann – verschenkt wie ein Popstar Habseligkeiten als Souvenirs.

Es fällt auf, dass Malick nie versucht, einfache Erklärungen für die Ursachen von Kits brutalem Verhalten zu finden, genauso wie er sich jeder moralischen Bewertung der Protagonisten oder der Gesellschaft, in der sie leben, entzieht. Trotzdem ist seine Erzählhaltung genau zu spüren: die subtile Distanz eines genauen Beobachters.

Fünf Jahre nach „Badlands“ hat Malick „Days of Heaven“ gedreht, danach hat er sich zwanzig Jahre Zeit gelassen für „The Thin Red Line“, nun ist in Amerika „The New World“ angelaufen. Aber „Badlands“ allein, vielleicht auch nur ein paar Szenen aus „Badlands“, hätten gereicht, um ihn zu einer Legende zu machen.

HANS-CHRISTIAN SCHMID

Thomas Crown ist nicht zu fassen

Regie: Norman Jewison

Länge: 100 min

Erscheinungsjahr: 2006

Sprache: Deutsch

FSK: ab 16 Jahren

Der Dieb, der in die Kälte fliegt

[Film 45](#)

Es hängt wohl auch mit diesem Lied zusammen, „The Windmills of Your Mind“, das da auf dem Soundtrack gespielt wird, während Steve McQueen im Segelflugzeug über das Land schwebt. Allein dort oben, das weiß man auf einmal, erkennt McQueen, dass er niemals zufrieden werden wird, nie so jedenfalls wie die anderen Menschen. Vielleicht, denkt man in diesem Moment, wäre es besser, wenn er nicht zurückkehren würde auf die Erde. Denn er weiß dort oben, dass seine ausgeklügelten Raubzüge, seine teuren Hobbies, seine Wettleidenschaft doch nur Tricks sind, um die Zeit totzuschlagen, bis er wieder in die Sehnsucht und die Einsamkeit verschwinden kann. Selbst die Affäre mit seinem Widerpart, der kühlen Faye Dunaway als Versicherungsdetektivin Vicki Anderson, wird ihn später nicht zurückholen können, sie bleibt zuletzt nur ein Intermezzo unter den Menschen. „Du kannst den Wagen behalten“, steht in dem Brief, den er ihr zurücklässt.

Im Jahr 1968, als Norman Jewisons „Thomas Crown ist nicht zu fassen / The Thomas Crown Affair“ ins Kino kam, da hatte die Welt an anderen Orten das schlechte Gewissen entdeckt, aber in diesem Film bleibt es außen vor, es gibt keinen Krieg und keine Hippies, nur smarte Anzüge, ein leichtes Anheben der Mundwinkel, das ist mehr als genug an Gefühlsduselei.

Der Millionenraub, in dem Thomas Crown allein die Fäden zieht und keiner der fünf ansonsten unwichtigen Beteiligten den anderen kennt, ist das Vorgeplänkel auf den nächsten großen Wettkampf, in dem der gewinnt, der die Gefahr am längsten aushalten kann – wie einer, der zuletzt rausspringt aus dem Wagen, der auf einen Abgrund zufährt. Thomas Crown, der Held, ist weder gut noch schlecht, um Moral geht es nicht in diesem Wettkampf zwischen ihm, Polizei und Detektivin. Es geht darum, Haltung zu bewahren, bis die anderen ihre Fassung verlieren. Jewison hat diese kühle Ironie mit Split-Screens noch betont, manchmal sind ganz verschiedene Elemente einer Szene gleichzeitig auf der Leinwand zu sehen, was damals noch wirklich ungewöhnlich war.

Im Flug, in dem Moment zwischen Himmel und Erde weiß man auch, dass dies nicht nur das Gefühl der Rolle Thomas Crown ist, das des reichen gelangweilten Gentleman, sondern auch das von Steve McQueen selbst. Das machte ihn so faszinierend, diese Abwesenheit, diese Kälte, die keiner aufbrechen konnte. Wenn Coolness einem bestimmten Augenblick zugeordnet werden könnte, es wäre jener, in welchem McQueen aus dem Flugzeug stieg und sich wieder einmal gegen die Traurigkeit stemmte, die ihn stets umgab unter den Menschen.

PETRA STEINBERGER

Küss mich, Dummkopf

Regie: Billy Wilder

Länge: 119 min

Erscheinungsjahr: 2006

Sprache: Deutsch

FSK: ab 6 Jahren

Große Nummer mit der fremden Frau

[Film 46](#)

„Küss mich, Dummkopf“ ist einer der weniger bekannten Filme Billy Wilders. Von der Kirche zensiert und von der Kritik im pruden Amerika der sechziger Jahre als Schmuttelwerk zerfetzt, blieb diese moralische Komödie über die Unmoral lange Zeit verkannt. Selbst Wilder hielt keine allzu großen Stücke darauf und fand die Hauptrolle mit Ray Walston schlecht besetzt. So muss man den Film nicht nur gegen puritanische Anfeindungen, sondern gegen seinen Regisseur selbst verteidigen, der hier, dem spießigen Geist der Doris-Day-Komödien um Jahre voraus, mit anzüglichem Dialogwitz und bösem Charme die amerikanische Doppelmoral höchst unterhaltsam entlarvt. Wobei er eine Liebe zu seinen fehlerhaften Figuren entwickelt, wie nur ein großer Menschenfreund und Schauspieler-Regisseur es vermag.

Im Grunde ist „Kiss Me, Stupid“ das zugespitzte Pendant zu Wilders vorhergegangenem Film „Irma La Douce“, in dem sich ein kleiner Polizist in eine Prostituierte verliebt und sich für sie als reicher Freier inszeniert. In „Küss mich, Dummkopf“ treibt Wilder diese Idee weiter: Da tauscht ein Ehemann seine Frau gegen eine Nutte ein, um mit ihrer Hilfe einen berühmten Schlagersänger und Schürzenjäger zu einem Geschäft zu verführen, dabei aber dennoch moralisch sauber zu bleiben.

Gleichzeitig ist diese Ehebruch-, Provinz- und Musik-Komödie, die in einem Kaff namens Climax spielt, aber auch ein Film über den Mythos Hollywood selbst, über Starkult, Käuflichkeit und die Sehnsucht nach Glamour. Denn der coole Frauenheld Dino, den es eines Tages in das Nest verschlägt – ideal besetzt mit Dean Martin, der sich hier ironisch selbst porträtiert –, ist im Showbiz eine große Nummer. Die beiden Songschreiber Barney Millsap (Cliff Osmond) und Orville J. Spooner (Ray Walston), der eine Tankwart, der andere ein schrulliger Klavierlehrer, wittern ihre große Chance. Sie dreheln was an Dinos Auto, damit dieser über Nacht bleiben muss, und arrangieren ein Dinner im Hause Spooner, um ihre (duchaus stimmungsvollen) Songs an den Mann zu bringen.

Die eigene Frau aber soll dem Hollywood-Lüstling nicht in die Hände fallen, deshalb engagiert Spooner Polly the Pistol, eine blonde Wuchtbrumme, die dem Star Lust machen soll. Wie die großartige Kim Novak sich diesen Auftrag – buchstäblich – zu Herzen nimmt und eine Nacht lang die Ehefrau in sich entdeckt, während die wirkliche Mrs. Spooner (Felicia Farr) an Pollys Stelle ausgerechnet Dino als Freier empfängt, ist von süffisantem Wilder-Witz und voll brillanter Details.

CHRISTINE DÖSSEL

Blow Up

Regie: Michelangelo Antonioni

Länge: 107 min

Erscheinungsjahr: 2006

Sprache: Deutsch

FSK: ab 16 Jahren

Das Paar und der Mord

[Film 47](#)

Thomas nennen wir einen jungen, augenscheinlich sehr erfolgreichen, aber von seinem Beruf gelangweilten Modephotographen im London der Roaring Sixties. Verkörpert wird Thomas durch David Hemmings, einen gefallenen Engel mit stets wirrem blonden Haarschopf – ein Don Juan, der mit seiner Kamera die Frauen betört, denen er aber mit wesentlich mehr als nur dem Gran an unverhüllter Verachtung begegnet, die das Geheimnis seiner beruflichen wie erotischen Erfolge ist.

Antonionis „BlowUp“ wurde, als er 1966 in die Kinos kam, sofort der Kultfilm einer Generation, die sich, wie jede, in der Illusion ihrer eigenen ewigen Jugend wiegte, die unterdessen aber mit der unumstößlichen Tatsache ihrer nahen Pensionierung konfrontiert ist. Angesichts dieser Erfahrungsdifferenz hat der Film jedoch seine ganze ursprüngliche Frische und Irritation bewahrt, auch wenn heute niemand mehr in Versuchung geraten wird, es Thomas gleich tun zu wollen und einen hölzernen Flugzeugpropeller zu kaufen, wie er noch vor Jahren in jedem besseren Trödeladen in Schwabing angeboten wurde.

Die Suggestion, die der Film auch heute ausübt, verdankt sich der Paradoxie seiner vermeintlich minimalistischen, tatsächlich aber hochkomplexen Handlung. Er ist eine Parabel, die eine Kritik unserer scheinbar objektivierbaren, sprich photographisch reproduzierbaren Wahrnehmung der Wirklichkeit im Schilde führt. Thomas, der Arbeit im Studio und mit gelangweilten Models überdrüssig, photographiert in einem Park ein Paar, dessen routinierte Zärtlichkeitsgestik unmissverständlich verrät, dass es sich längst ausgesprochen hat. Auf den Vergrößerungen dieser Bilder kommt mit einem Mal eine Realität zum Vorschein, die das bloße Auge zuvor gar nicht wahrgenommen hatte: eine Pistole im Anschlag, die Leiche eines Mannes auf dem Rasen.

Es sind diese zwei Erzählungen, von denen die Wirklichkeit der Situation im Park vermeintlich konstituiert wird: das Paar und der Mord. Der Photograph Thomas, der, von seiner manipulativen Beherrschung der Wirklichkeit im Fotostudio angewidert, vom künstlichen gleichsam ins wirkliche Leben tritt, macht hier die ihn und den Zuschauer verwirrende Erfahrung, dass die Wirklichkeit weitaus komplexer ist, dass sie aus miteinander konkurrierenden „Wahrheiten“ besteht, die sich mittels der Photographie vermeintlich fixieren und miteinander vermitteln lassen. Aber auch das erweist sich als Illusion und Trug, denn die Photographie vermag letztlich nur die Kulissen aufzuzeichnen, die dem Schattenspiel der Wirklichkeit ihre trügerische Tiefe verleihen. In dem Maße jedoch, wie Thomas ihnen durch Vergrößerung auf das Geheimnis, das sie nicht bergen, sondern lediglich möblieren, zu kommen sucht, verschwinden sie im körnigen Nebel.

JOHANNES WILLMS

Ninotschka

Regie: Ernst Lubitsch

Länge: 103 min

Erscheinungsjahr: 2006

Sprache: Deutsch

FSK: ab 6 Jahren

Ein Schuss Champagner

[Film 48](#)

„Garbo lacht“ war der Slogan für diesen Film. Auch darin drückt sich der Lubitsch Touch aus, der in seinen eigenen Worten hieß: Wie können wir's anders machen, besser, schneller, überraschender?

Bei „Ninotschka“ beginnt die Überraschung schon mit der Besetzung: die schönste Frau der Welt als dogmatische Volkskommissarin. Sie kommt nach Paris, um die Kronjuwelen der Zaren zu verkaufen. Edelsteine für Brot, das Volk in der SU hungert. Drei undogmatische Genossen sind vorausgereist, um Quartier zu machen. Widerstrebend lässt Ninotschka / Garbo sich überzeugen, dass nur das Hotel Crillon, die erste Adresse für die Vertreter der Weltrevolution in Frage kommt.

Wie erliegt die linientreue Kommissarin dem Charme des Kapitalismus? Die Autoren Charles Brackett, Walter Reisch und Billy Wilder schicken sie auf die Boulevards, in Cafés und Boutiquen. Zu umständlich zu drehen, entschied Lubitsch. Wie immer, wenn er eine Idee suchte, verschwand er auf der Toilette. „In zwanzig Sekunden ist alles erzählt“, sagte er, als er strahlend wieder auftauchte. „Die Szene, wo sie zum ersten Mal, noch im Staubmantel, die Halle des Crillon betritt, degoutiert von soviel überflüssigem Luxus. Sie betrachtet in einer Vitrine ein merkwürdiges, spiralenförmiges Gebilde. ‚Ein Hut‘, klären die Genossen sie auf. Sie schüttelt den Kopf. Der Kapitalismus muss am Ende sein . . .“

Und nun der Lubitsch Touch: Drei Tage später verschwinden Ninotschkas Genossen, um das Nachtleben zu erkunden, die Kommissarin aber schließt sich in ihrer Suite ein, verriegelt alle Türen, schließt die Vorhänge. Dann öffnet sie eine Schublade. Darin liegt der Hut aus der Vitrine. Sie setzt ihn auf, betrachtet sich im Spiegel und lächelt. Alles ist erzählt. Ohne einen Drehtag in Paris.

Das ansteckende, befreiende Lachen kommt am nächsten Tag in einem Bistro. Mit ihrem neuen Hut verführt sie bald einen ruinierten französischen Aristokraten (Melvyn Douglas) und entdeckt, dass man Champagner tatsächlich trinken kann. Mit dem Kater kommt das schlechte Gewissen, ihre russische Seele verlangt nach Strafe. Ihr Liebhaber stellt sie an die Wand, verbindet ihr die Augen und ein Schuss streckt sie nieder – der Korken der Champagnerflasche.

Doch eine Verräterin ist sie nicht. Sie kehrt zurück nach Moskau, in eine Wohnung, die sich sieben Familien teilen. Ohne den Ton der romantic comedy aufzugeben, zeichnet Lubitsch in ein paar Szenen das Leben im Arbeiterparadies, die umso schärfer ausfallen, als er selbst ein paar Monate vorher in Moskau war – inkognito. Wie später bei „To Be or Not to Be“ schafft er es noch bei den ernstesten Dingen uns durch Lachen die sogenannte Würde zu retten.

VOLKER SCHLÖNDORFF

Tanz der Vampire

Regie: Roman Polanski

Länge: 107 min

Erscheinungsjahr: 2006

Darsteller: Jack MacGowran, Alfie Bass, Sharon Tate, Ferdy Mayne

Sprache: Englisch

FSK: ab 12 Jahren

Schlittenfahrt durchs Genreland

[Film 49](#)

Eine Horrorkomödie aus den Zeiten der sexuellen Revolution – eine der komischsten und gruseligsten Szenen ist die Verführung des jungen Helden Alfred, eines treu-braven Gymnasiastentyps, verkörpert von Roman Polanski selbst, durch einen Vampir. Das Büchlein „Hundert Wege, sich ins Herz einer Jungfrau zu schleichen“ leistet dabei unschätzbare Dienste: Dem Vampir Herbert dient es als Leitfaden der Verführung; Alfred dagegen rettet es Unschuld und Leben, als er es beherzt dem Vampir zwischen die Zähne keilt.

Nie war Polanski alberner, nie war er amüsanter als in seinem „Tanz der Vampire“. Als ob mit Hilfe der Genre Grenzen des Horrorfilms das Grauen, das das Werk dieses Regisseurs durchzieht, in Schach gehalten werden könnte. Als der Film 1967 entstand, konnte Polanski darauf vertrauen, dass sein Publikum mit den Spielregeln der Vampirwelt vertraut war. Weniger durch Bram Stokers Ur-Dracula – vor allem die britischen Hammer-Filme mit Christopher Lee in der Rolle des Blutsaugers hatten die Genregesetze ausformuliert. Dass Vampire keinen Knoblauch mögen, dass sie Kreuze verabscheuen und im Tageslicht verdampfen – Polanski konnte mit diesen Versatzstücken spielen, sie veralbern, sie allzu wörtlich nehmen. Ein Kreuz beispielsweise hilft bei ihm nur gegen ehemals christliche, gläubige Vampire; und die Wirkung des Knoblauchs beruht auf seinem libidotötenden Gestank.

Professor Abronsius (Jack MacGowran), Fledermausspezialist und Vampirologe, sein treuer Schüler Alfred, der Vampir-Graf von Krolock (Ferdy Mayne) und die hübsche Wirtstochter Sarah (Sharon Tate) sind die Mitspieler in diesem Märchen, das so bunt und künstlich daher kommt wie eine Schneekugellandschaft. Tatsächlich schneit es viel in „Tanz der Vampire“ – immerhin geht die gefährliche Reise in die Südkarpaten –, kunststoffartige Flocken wie in alten Defa-Filmen. Die Kostüme sind Mummenschanz, das Dekor wie aus einer „Anatevka“-Aufführung. Und mit seinem wirren weißen Schopf erinnert Professor Abronsius an Albert Einstein – einen imaginären, so wie ihn dann Walter Matthau später wieder aufnahm.

Polanskis „Tanz der Vampire“ ist eine reine Kinowelt. Der Film endet, wie er begonnen hat, mit einer Schlittenfahrt – damit ist der Kreis der Fiktion geschlossen. Innerhalb der Grenzen herrscht bei Polanski eine heimelige Atmosphäre. Nur dass die Männer aus Fleisch und Blut naive Tölpel sind, die beim Pfählen versagen, dafür dann die Früchte ihrer Wissenschaft hinaustragen, als Seuche in die ganze Welt.

MARTINA KNOBEN

Singin in the Rain

Regie: Stanley Donen, Gene Kelly

Länge: 98 min

Erscheinungsjahr: 2006

Sprache: Englisch

FSK: ab 12 Jahren

Das Glück mit dem Sprinkler

[Film 50](#)

Die ganz große Zeit des Hollywoodkinos war 1952 eigentlich schon vorbei, aber um so unbändiger war die Lust, noch mal alles aus sich herauszuholen und sich seiner eigenen Geschichte zu versichern. Regisseur Stanley Donen hat später mal gesagt, sie hätten damals gar nicht gewusst, welches Juwel sie da in Arbeit hatten. Die Songs stammten alle aus Musicalfilmen der dreißiger Jahre, und so dachten Donen und sein Star und Co-Regisseur Gene Kelly, sie machten eben auch nur ein weiteres Musical. Tatsächlich brachten sie aber in diese Geschichte um die Erfindung des Tonfilms einen Schwung und Witz hinein, der heute noch jede Sekunde so ansteckend ist wie damals.

Jahrzehntelang hieß der Film bei uns „Du sollst mein Glücksstern sein“, Gene Kelly hat gesungen „Ich bin heut ganz verdreht“ und mit Donald O’Connor den Zungenbrecher geübt „Molly und Polly, die rollen mit dem Roller“. Das war durchaus liebevoll gemacht und hat natürlich trotz Synchronisation funktioniert. Aber wenn das Aufkommen der DVD für etwas gut ist, dann für das Glück, all das nun im Original hören zu können. Der Zungenbrecher heißt jetzt „Moses supposes, his toeses are roses . . .“, und man müsste eigentlich fortfahren im Text, denn dann würden sofort Gene Kelly und Donald O’Connor vor dem geistigen Auge auftauchen und ihren verdutzten Sprachlehrer einwickeln mit dem blühenden Unsinn dieser Zeilen, in denen sich Sprache vollständig in Bewegung, und Grammatik in Choreografie verwandelt. Das Augenmerk ist dabei reflexartig immer auf Gene Kelly, weil er strahlen konnte wie kein anderer, aber eigentlich stiehlt ihm O’Connor in jeder Szene die Schau. Zur Belohnung darf Donald O’Connor einmal seiner Begabung freien Lauf lassen; die Nummer heißt „Make ’em Laugh“, und gelacht wird nur deshalb nicht, weil einem fortwährend der Mund offen steht, wenn der Gummimann durch die Kulissen stolpert, die Wände hochgeht und völlig durchdreht.

Der Film ist so reich an Gags wie kein anderes Musical, aber natürlich ist sein Herzstück das Singen im Regen. Und Gene Kelly tut es auf eine Weise, dass es nicht wenige gibt, die dies für die beglückendste Szene der Filmgeschichte halten. Alles, was das Kino kann, ist darin im Grunde enthalten: Uns mit einem Regenschirm und einem Lied auf den Lippen unter der Sprinkleranlage einer Studiostraße in Hollywood weiszumachen, dass es nichts Schöneres gibt, als im Regen zu singen. Und wem nicht das Herz aufgeht, wenn die Kamera irgendwann langsam in die Höhe fährt, während Gene Kelly mit seinem Schirm durch die Pfützen wirbelt, dem ist wirklich nicht zu helfen.

GEORGE OESTEL

Lost in Translation

Regie: Sofia Coppola, Eva Hoffmann

Länge: 97 min

Erscheinungsjahr: 2006

Sprache: Deutsch

FSK: ab 6 Jahren

Räume von belebter Einsamkeit

[Film 51](#)

Es mag einem leicht erscheinen, eine Regiekarriere anzufangen, wenn der Vater einem alle Türen öffnen kann; doch in Wirklichkeit erfordert es viel Mut, in so große Fußstapfen treten zu wollen, und dann doch ein ganz eigenes Ding durchzuziehen. Es spricht für Kühnheit und für ein besonderes Gefühl der Sicherheit gleichermaßen, wie Sofia Coppola ihre Geschichte erzählt von Charlotte und Bob, die verloren, gestrandet sind in einem Hotel in Tokio, zwei Menschen, die die Gesellschaft anderer nur noch einsamer macht, weil sie kein Mensch mehr versteht. Ein alternder Zyniker und eine junge Melancholikerin, verkörpert von Bill Murray und Scarlett Johansson. „Lost in Translation“ ist ein komischer, trauriger Film und sträubt sich hartnäckig gegen das Regelwerk der modernen Liebesgeschichte, in dem festgeschrieben scheint, dass alle Beziehungen handfest sein müssen; diese hier scheint zu schweben, leicht und bittersüß, aber ganz intensiv. Eine Symphonie der kleinen Gesten . . .

Räume von belebter Einsamkeit – überall laufen Menschen herum in diesem riesigen japanischen Glaskasten, es nützt nur nichts; und wie tiefgreifend dieses Problem ist, das merkt man, wenn die beiden Helden versuchen mit den Menschen zu kommunizieren, die ihnen vermeintlich nahe stehen. Gespräche auf dem toten Gleis: Charlottes Versuche, mit ihrem Mann zu kommunizieren über ihr Gefühl der Orientierungslosigkeit, das gescheiterte Telefongespräch mit einer Freundin in den USA, Bobs Burgunderqualen, weil die Gattin daheim gerade die Rottöne des neuen Teppichs faszinieren und sonst nichts . . .

Und dann kommt die Szene mit dem Fuß, und so wie sie ist der ganze Film, sanft und voller Weltschmerz. Bob, ein Filmstar, der zu Werbeaufnahmen in Tokio ist, und Charlotte, die ihren Mann auf einer Geschäftsreise begleitet, haben einen harmlosen Fernsehabend miteinander verbracht, und fast möchte man behaupten, es sei nichts vorgefallen, was sie ihren Ehepartnern beichten müssten. Aber das stimmt eben nicht ganz, weil Sex viel oberflächlicher sein kann als das. Sie liegen dort und reden, übers Erwachsenwerden und übers Sinnsuchen. Und dann greift, in einem Augenblick der Stille, Bob nach ihrem Fuß. Das ist eine Geste des totalen Einverständnisses, ein Moment, von dem nichts in irgendeiner Übersetzung verloren geht. „More than this“, singt Bob in einer Karaokebar den alten Song nach von Brian Ferry, „there is nothing.“ Mehr als das ist auf der Welt nicht zu holen.

SUSAN VAHABZADEH

Arsen und Spitzenhäubchen

Regie: Frank Capra

Länge: 113 min

Erscheinungsjahr: 2006

Sprache: Deutsch

FSK: ab 12 Jahren

Auf dem Weg zum Seelenfrieden

[Film 73](#)

Schöne Männer sind nicht lustig, weder im Kino noch im Leben. Lustig sein heißt immer auch: einen Makel haben. Klassisch schöne Männer kommen makellos rüber. Ihr Anzug wirkt wie aufgebügelt, ihre Frisur liegt perfekt, und wenn nicht, ist sie trotzdem schön verwuschelt. Schöne Männer haben fein geschwungene Brauen, eine charismatische Nase. Schöne Männer verstehen sich darauf, grundsätzlich so auszusehen, als würden sie fotografiert. Sie wirken durch ihre bloße Existenz. Hässliche Männer müssen dagegen immer irgendetwas tun, um aus ihrer angeborenen Unsichtbarkeit auszubrechen. Manchmal machen sie dann ziemlichen Unsinn. Deshalb werden hässliche Männer oft passable Clowns.

In seinen frühen Komödien, „Arsen und Spitzenhäubchen“ im Besonderen, gelingt es Cary Grant, diese Grenze zu verwischen. Er, der Idealtyp eines eleganten, klassisch schönen Mannes, ist als Mortimer Brewster einer der größten Komödianten aller Zeiten. Einige Situationen bleiben im Gedächtnis: Seine fassungslos aufgerissenen Tischtennisballaugen, als er eine Leiche in der Fenstertruhe entdeckt. Oder wie er, an einen Stuhl gefesselt, umherspringt, einen Knebel im Mund und deshalb nur imstande, wie ein erkälteter Pavian zu grunzen. Nie hat sich jemand so perfekt zum Affen gemacht wie Cary Grant als Brewster.

Die Geschichte war ein Reißer am Broadway, bevor Frank Capra sie auf

die Leinwand brachte. Am Tag seiner Hochzeit besucht der Theaterkritiker Brewster noch einmal seine Tanten Martha und Abby, draußen wartet das Taxi, um das frisch vermählte Paar in die Flitterwochen zu bringen. Während die Taxirechnung ins Gigantische steigt, vollzieht sich drinnen der komplette Irrsinn. Die Tanten erweisen sich als Massenmörderinnen, die alleinstehende Männer mit vergiftetem Holunderbeerwein killen und im Keller beerdigen, aus Mitleid. Sie nennen ihr Programm: „Näher zu Gott“. Später erscheint Mortimers verschollener Bruder Jonathan, seinerseits ein Massenmörder, der aussieht wie Frankenstein. Sein Kumpan Dr. Einstein (Peter Lorre) ist schwerer Alkoholiker und als Gesichtschirurg eindeutig überfordert, ein falscher Arzt, der nicht helfen kann. Auch diese leise unterlegte Tragik sorgt dafür, dass der schwarze Stoff nie als Klamotte strandet.

Der Film spielt mit Gegensätzen. Frankensteins Brutalität und Sensibilität, wenn man ihn Frankenstein nennt. Die Behaglichkeit im Haus der Tanten, in dem zugleich das Grauen wohnt. Die Nervenheilanstalt, die als Zufluchtsort erscheint auch für die wenigen Nicht-Wahnsinnigen, die man kaum noch erkennt. Die Heilanstalt heißt „Seelenfrieden“, und am Ende wird dieser schöne Name nur noch gesungen von einem nach wie vor edel gekleideten, aber verzweifelt schwitzenden Cary Grant, den viele für einen der größten Hollywood-Giganten aller Zeiten halten. Das hat auch mit diesem Film zu tun.

HOLGER GERTZ

Anhang

Inhaltsverzeichnis

Die Zahlen geben die Seiten bzw. Nummern der Cinamathek an.

<i>Der Leopard</i> _____	1	<i>Fahrenheit 451</i> _____	16
Regie: Luchino Visconti _____	1	Regie: Francois Truffaut _____	16
<i>Heat</i> _____	2	<i>Haie der Großstadt</i> _____	17
Regie: Michael Mann _____	2	Regie: Robert Rossen _____	17
<i>Rio Bravo</i> _____	3	<i>Das Fest</i> _____	18
Regie: Howard Hawks _____	3	Regie: Thomas Vinterberg _____	18
<i>Wilde Erdbeeren</i> _____	4	<i>Marokko</i> _____	19
Regie: Ingmar Bergman _____	4	Regie: Josef von Sternberg _____	19
<i>Lost Highway</i> _____	5	<i>Out of Sight</i> _____	20
Regie: David Lynch _____	5	Regie: Steven Soderbergh _____	20
<i>Der Partyschreck</i> _____	6	<i>Terminator 2 - Tag der Abrechnung</i> ____	21
Regie: Blake Edwards _____	6	Regie: James Cameron _____	21
<i>Fitzcarraldo</i> _____	7	<i>Die Katze auf dem heißen Blechdach</i> ____	22
Regie: Werner Herzog _____	7	Regie: Richard Brooks _____	22
<i>Die drei Tage des Condor</i> _____	8	<i>Einer flog über das Kuckucksnest</i> ____	23
Regie: Sidney Pollack _____	8	Regie: Milos Forman _____	23
<i>Tiger and Dragon</i> _____	9	<i>Paris, Texas</i> _____	24
Regie: Ang Lee _____	9	Regie: Wim Wenders _____	24
<i>Catch 22</i> _____	10	<i>Der unsichtbare Dritte</i> _____	25
Regie: Mike Nichols _____	10	Regie: Alfred Hitchcock _____	25
<i>Alles über meine Mutter</i> _____	11	<i>Is was, Doc?</i> _____	26
Regie: Pedro Almodovar _____	11	Regie: Peter Bogdanovich _____	26
<i>Erbarmungslos</i> _____	12	<i>Wie ein wilder Stier</i> _____	27
Regie: Clint Eastwood _____	12	Regie: Martin Scorsese _____	27
<i>Im Zeichen des Bösen</i> _____	13	<i>Gangster in Key Largo</i> _____	28
Regie: Orson Welles _____	13	Regie: John Huston _____	28
<i>Brazil</i> _____	14	<i>Night on Earth</i> _____	29
Regie: Terry Gilliam _____	14	Regie: Jim Jarmusch _____	29
<i>Alles über Eva</i> _____	15	<i>Die Nacht vor der Hochzeit</i> _____	30
Regie: Joseph L. Mankiewicz _____	15	Regie: George Cukor _____	30

<i>Bonnie und Clyde</i> _____	31	Regie: Steven Spielberg _____	42
Regie: Arthur Penn _____	31	<i>Picknick am Valentinstag</i> _____	43
<i>Fluss ohne Wiederkehr</i> _____	32	Regie: Peter Weir _____	43
Regie: Otto Preminger _____	32	<i>Badlands</i> _____	44
<i>Harold and Maude</i> _____	33	Regie: Terrence Malick _____	44
Regie: Hal Ashby _____	33	<i>Thomas Crown ist nicht zu fassen</i> _____	45
<i>Das süße Leben</i> _____	34	Regie: Norman Jewison _____	45
Regie: Federico Fellini _____	34	<i>Küss mich, Dummkopf</i> _____	46
<i>Jackie Brown</i> _____	35	Regie: Billy Wilder _____	46
Regie: Quentin Tarantino _____	35	<i>Blow Up</i> _____	47
<i>Nur die Sonne war Zeuge</i> _____	36	Regie: Michelangelo Antonioni _____	47
Regie: Rene Clément _____	36	<i>Ninotschka</i> _____	48
<i>Uhrwerk Orange</i> _____	37	Regie: Ernst Lubitsch _____	48
Regie: Stanley Kubrick _____	37	<i>Tanz der Vampire</i> _____	49
<i>Der letzte Tango in Paris</i> _____	38	Regie: Roman Polanski _____	49
Regie: Bernardo Bertolucci _____	38	<i>Singin in the Rain</i> _____	50
<i>Magnolia</i> _____	39	Regie: Stanley Donen, Gene Kelly _____	50
Regie: Paul Thomas Anderson _____	39	<i>Lost in Translation</i> _____	51
<i>Die Verachtung</i> _____	40	Regie: Sofia Coppola, Eva Hoffmann _____	51
Regie: Jean-Luc Godard _____	40	<i>Arsen und Sptizenhäubchen</i> _____	52
<i>Wenn die Gondeln Trauer tragen</i> _____	41	Regie: Frank Capra _____	52
Regie: Nicolas Roeg _____	41	<i>Anhang</i> _____	53
<i>Duell</i> _____	42	Inhaltsverzeichnis _____	53