

Sicherheit

C I N E M A

SCHÜREN

Inhalt

Editorial 7

Sicherheit

- DANIELA JANSER
Geld oder Leben!
Agenten der Verunsicherung oder Das Unbehagen in der Versicherung 9
- JEN HAAS
Lieber ein Schrecken ohne Ende ...
Six Feet Under zwischen neobarocker Offenheit und der Sehnsucht
nach dem Endgültigen 20
- NATALIE BÖHLER
Der Notausgang 32
- THOMAS CHRISTEN
Safety Last
Bausteine zu einem Konzept der narrativen Unsicherheit 36
- SANDRA KÜHNE
Identität ist ein unsicheres Zuhause
Ein Bildessay 46
- PHILIPP BRUNNER
«Nicht schwul.»
Strategien der Selbstversicherung in Kritiken zu *Brokeback Mountain* 51
- ANITA GERTISER
Die Sehnsucht des Auges nach einem Anker im Bild
Jane Campions *In the Cut* 59
- SASCHA LARA BLEULER
Ich kann nicht nur dramatisch unterwegs sein
Ein Gespräch mit Dani Levy 65
- ROLAND ZEMP
Sicherheit
Ein Bildessay 79

RALF SCHLATTER	
Die Geschichte mit den Maltesers	96
ANDREAS FURLER	
Der Coup als Kunst und Katastrophe	
Anmerkungen zum Heist Movie	101
HENRY M. TAYLOR	
Das Goldene Zeitalter der Paranoia	
Bedrohungsszenarien im Verschwörungsthiller der Siebzigerjahre	106
BENEDIKT EPPENBERGER	
Hütchenspiele	118
MARCY GOLDBERG	
Sicherheit, Langeweile, Selbstzerstörung	
Filmemachen im «Gefängnis Schweiz»	124
Unsichere Momente	
Sandra Walser, Michèle Wannaz, Sascha Lara Bleuler, Simon Spiegel, Till Brockmann, Flavia Giorgetta, Stephanie Kühnle, Veronika Grob, Florian Keller	

CH-Fenster

MICHA LEWINSKY	
Schreiben macht traurig	133

Filmbrief ...

AMER HLEHEL	
... aus dem Nahen Osten	
Das palästinensische Kino: eine Frage von Leben und Tod	138

Sélection CINEMA

Das Schweizer Filmschaffen 2005/2006 im Überblick, kritisch kommentiert	145
Zu den Autorinnen und Autoren	182

Editorial

Kaum ein Schlagwort wird in der Werbung und in Gesprächsrunden so ausnahmslos positiv verwendet wie «Sicherheit», denn auf die Sicherheit beim Autofahren, auf sichere Schulen oder Renten möchte wohl niemand verzichten. Doch in der zeitgenössischen politischen Landschaft ist der geradezu inflationäre Gebrauch des Begriffs nicht nur als Antwort auf die Drohungen des Terrorismus zu verstehen, sondern schafft gleichzeitig aktiv ein Klima der Angst. In diesem Sinne sind Sicherheit und Unsicherheit die zwei Seiten derselben Medaille. Das Böse, das Gefährliche, das Andere muss identifiziert, reglementiert und ausgegrenzt werden, um die Gemeinschaft zu schützen.

Davon erzählen im Kino nicht nur diverse Thriller, Horrorgeschichten Paranoiaszenarien und Kriminalfilme. Am Ursprung jeglicher Geschichte steht der Konflikt, der – stets neu erzählt – schliesslich gelöst und in die Ordnung des beruhigenden Happy Ends heimgeholt werden soll. Das ist die Sicherheit, die uns das Genrekino bieten kann. Fühlen wir uns nicht behütet und geborgen, wenn im beruhigenden Dunkel des Kinosaals auf der Leinwand der Mörder schliesslich gefasst wird, sich das Paar endlich in die Arme fallen kann, in Katastrophensituationen der Held für die Rettung der Welt einsteht? Und vermitteln uns neben der Eindeutigkeit von Genrekonventionen nicht auch Filmmusik, Kameraführung, Lichtsetzung oder verlässliche Erzähler emotionale Sicherheiten?

Kino kann sich jedoch nicht in den sicheren Grenzen dieser bekannten Normen erschöpfen, sonst droht sich die Traummaschinerie totzulaufen und in Ideologie und Langeweile zu erstarren. Um aufregend zu bleiben, muss Kunst diese schützenden Grenzen immer wieder sprengen auf der Suche nach dem Anderen, dem Neuen, dem Überraschenden, dem Ambivalenten – dem Unsicheren. Wenn nötig mit avantgardistischer Gewalt, denn der Sicherheitswahn kann bis zur Zensur führen, die gerade im Filmgeschäft oft auch kommerziell begründet wird. Filme sollen uns jedoch nicht nur unterhalten, sondern uns auch immer wieder neue Einblicke ermöglichen, unsere lieb gewonnenen Gewohnheiten hinterfragen – aufrütteln.

Deswegen ist CINEMA 52 auch den unsicheren Momenten im Kino gewidmet. Neben kurzen Szenenbetrachtungen einzelner Filme wird in weiteren Texten sowohl der Lust an der erzählerischen Unsicherheit nachgespürt wie

den endlosen, neobarocken Verästelungen im Erzählfluss der TV-Serie *Six Feet Under*. Untersucht werden Paranoiafilme der Siebzigerjahre, das Heist Movie, visuelle Unsicherheiten in Jane Campions *In the Cut* sowie die plötzlichen Gewaltausbrüche im langweiligen Leben von Versicherungsagenten. Der Filmemacher Dani Levy erzählt vom Erwartungsdruck und von der befreienden Kraft des Komischen. Die Selbstversicherungsstrategien der Filmkritik werden ebenso zum Thema gemacht wie die Enge der Schweiz, die prekäre Sicherheit, die ein Hut seinem Träger verschafft, das nervende Notausgangsschild im Kinosaal oder die Katastrophe, die ein einziges Malteser vor der Leinwand anrichten kann. Essayistische Texte stehen neben wissenschaftlichen und literarischen, ein zeichnerischer Bildessay neben einem fotografischen.

Der traditionelle «Filmbrief» berichtet dieses Mal von den Gefahren, denen Filmschaffende in Palästina ausgesetzt sind, während in der Rubrik «CH-Fenster» der Drehbuchautor Micha Lewinsky mit inneren Dämonen kämpft. Unter dem neuen Namen «Sélection CINEMA» wird schliesslich das Schweizer Filmschaffen des letzten Jahres in einer ausführlichen Übersicht kritisch kommentiert.

Für die Redaktion
Veronika Grob

DANIELA JANSER

Geld oder Leben!

Agenten der Verunsicherung oder Das Unbehagen in der Versicherung

This isn't about insurance. This is about the great variable: When will death occur?

The Truman Show

Der Kulturmensch hat für ein Stück Glücksmöglichkeit ein Stück Sicherheit eingetauscht.

Sigmund Freud, *Das Unbehagen in der Kultur*

Amerikanische Filme sind voll von übermenschlichen *agents* und immer wieder neu animierten Superhelden als Kämpfer, Beschützer oder Bedroher einer prekär gewordenen Sicherheit. Superman, Neo und Agent Smith aus *The Matrix* (Andy und Larry Wachowski, USA 1999) und Antiheld Jack Bauer aus der TV-Serie *24* – sie alle sind Ausdruck des Zeitalters vom amerikanischen Empire und seiner aktuellen Negativfolie, dem Terrorismus. Schon vor 9/11 zeigten sich die klaren Fronten des Kalten Kriegs abgelöst durch ein ungleich komplizierteres Konfliktfeld und die daran geknüpften Ängste. Viele Actionfilme destillieren daraus Mythen des Ausnahmezustands – als Grundlage für die Katharsis der noch einmal um Haaresbreite geretteten Welt. Daneben gibt es aber immer auch unscheinbarere Helden, die mit Verlust, Krise und Rettung viel kleinräumigerer Welten befasst sind. Sie kranken nicht an zu viel Action und Bedrohung, sondern an der Eintönigkeit und Gefahrlosigkeit ihres Lebens. Zu ihnen gehört der *insurance agent*, der im Kino der Neunzigerjahre – gemessen an seinem berufsbedingten Ruf des Langweilers – eine bedeutsame Rolle spielt: als scheuer Repräsentant einer fundamentalen Unruhe und Krise des Durchschnittsmanns. Er erscheint in einer Zeit trügerischer Stille, eingeklemmt zwischen der bipolaren globalen Spannung des Kalten Kriegs und der neuen Bedrohungslage nach 9/11. Sein Krisengebiet ist der eigene Kopf, ihn jagen allerhand paranoide Gedanken – meistens gerade weil sein abgesichertes Leben kaum äusserliche Bedrohungen und Gefahren kennt. Vordergründig ist er ein Mann ohne Konturen, Charisma oder besondere Begabung. Paradigma-

tisch für diesen Prototyp des verunsicherten Versicherungsvertreters oder Schadensachverständigen stehen die Protagonisten der vier in aufeinanderfolgenden Jahren herausgekommenen Filme *The Sweet Hereafter* (Atom Egoyan, CAN 1997), *The Truman Show* (Peter Weir, USA 1998), *Fight Club* (David Fincher, USA 1999) und *Memento* (Christopher Nolan, USA 2000).

Selbstverständlich gibt es den Versicherungsvertreter im Film schon viel länger – allerdings mit einer anderen Funktion. Nehmen wir den wohl berühmtesten *insurance agent* der Filmgeschichte, Walter Neff (Fred MacMurray) aus Billy Wilders Noir-Klassiker *Double Indemnity* (USA 1944). Er hintergeht seinen Arbeitgeber, indem er gemeinsam mit der Femme fatale Phyllis Dietrichson (Barbara Stanwyck) deren Ehemann beseitigt, um die Lebensversicherungssumme zu kassieren. In *Double Indemnity* geht es also noch um die typische Dialektik jeder Kriminalgeschichte: Der Verbrecher oder Bad Cop ist das dunkle Double des Polizisten, der Betrüger die logische Kehrseite des integren Versicherungsvertreters. In *The Sweet Hereafter*, *Memento*, *The Truman Show* und *Fight Club* aber ist der Betrug vom Einzelnen mitten ins System abgewandert, der Versicherungsvertreter ist bloss noch dessen – bewusster oder unwissender – Agent, sein Statthalter, beziehungsweise sein Opfer. Der klassische Versicherungsbetrug ist abgelöst worden durch betrügerische Versicherungen.

Gewissermassen am Eingang ins Reich dieser betrügerischen, korrupten Versicherungsanstalten und der verunsicherten Endneunziger steht *The Adjuster* (Atom Egoyan, CAN 1991). Der *insurance agent* Noah (Elias Koteas) ist nicht einfach ein delinquenter Vertreter seiner Zunft wie Walter Neff, sondern erscheint vielmehr selber als Opfer der Machenschaften seiner Firma. Egoyan streut wiederholt den Hinweis, dass wirkliche Gerechtigkeit einzig noch in Gott wohnen könnte – an den man ja aber nicht mehr glaubt. Und wie meistens bei Egoyan schlägt sich die Erosion des Symbolischen auch in Metaphern und Konstellationen grenzgängerischer Sexualität nieder. «Zur Entschädigung» schläft Noah mit den von seiner Versicherungsfirma betrogenen Kunden und Kundinnen und kommt ihnen doch wie ein Engel vor. Auch sehen wir ihn wiederholt voller Anteilnahme neben den Opfern vor ihren brennenden und ausgebrannten Häusern stehen. Zum Eindruck des Herausfallens aus allen Ordnungen und Verankerungen trägt das Niemandsland bei, in dem er wohnt – in einem Haus umringt von Billboards als Pappkulissen. Seine Kundinnen quartiert er im Motel ein, dem Unort par excellence, um schliesslich mit seiner «Familie» selbst dorthin zu ziehen.

Dieser «Adjuster» – wörtlich: der Zurechtrücker – erfährt eine Wiedergeburt in einem weiteren Film Egoyans: dem Versicherungsherausforderer quasi höherer Ordnung im Moralgemälde *The Sweet Hereafter*. Der melancholische Anwalt Mitchell (Ian Holm), geht mit einem unmöglichen Gerechtigkeitsent-



The Adjuster

wurf hausieren. Als Bote einer todsicheren Gerechtigkeit auf Erden will er bei einem Schulbusunfall tragisch ums Leben gekommene Kinder nachträglich zu Opfern eines technischen Versagens erklären. Dazu muss er die trauernden Eltern überreden, gegen den Schulbushersteller zu klagen. Im Hintergrund lauert der Wahn, dass es in einer restlos rationalisierten und versicherten Welt keine unerklärlichen Zufälle und Unfälle ohne Schuldige mehr geben darf. So gerät der ganz normale Alltag mit seinen Unwägbarkeiten zum permanenten potenziellen Betrugsfall. Die Implikation: Unser Leben ist eigentlich sicher – alles was dem zuwiderläuft, ist menschliches Fehlverhalten. Der Schuldige kann also aufgespürt und zur Rechenschaft gezogen, die «grosse Variable» Tod mit einer klaren Schuldzuweisung und Geld scheinbar kompensiert werden. Diese Fantasie einer irdischen Gerechtigkeit klagt Mitchell ein. Natürlich müsste er es besser wissen. Jeder Telefonanruf seiner trotz offenbar glücklicher Kindheit auf die schiefe Bahn geratenen Tochter verweist ihn auf die Unkontrollierbarkeit des Daseins.

Als Kompensation für dieses verlorene drogensüchtige «Kind», das ihn nur noch anruft, wenn es Geld braucht, nimmt er sich wie besessen des Falls der im Bus verunglückten Kinder an und versucht, auf Schadenersatz zu klagen.

Damit ist das ganze Versicherungsgeschäft auf seinen einfachsten Punkt gebracht. Es geht um Geld oder Leben. Der Deal lautet: Kommt dir ein Stück Leben abhanden, kriegst du gemäss vorgängig abgeschlossenem Vertrag ein Stück Geld dafür. «Geld oder Leben!» ist natürlich auch ein wohl bekannter Gangsterspruch. Strassenräuber und Versicherungen fordern also letztlich dasselbe: Dein Geld für dein Leben! Für den französischen Psychoanalytiker und Kulturtheoretiker Jacques Lacan ist in diesem räuberischen Imperativ das ganze Weltgebäude auf seine minimalste deprimierende Formel gebracht.¹ Sie enthält das Angebot einer existenziellen Wahl – die bei genauem Hinschauen keine ist. Denn klar ist, wenn man dieser Auswahl ins Auge schaut: Entscheide ich mich für das Geld, verliere ich darob das Leben, und das Geld wird mir nutzlos. Entscheide ich mich also – zwangsläufig – für das Leben, habe ich kein Geld, um es angemessen zu leben. Ich muss ein Leben wählen, dem im übertragenen psychoanalytischen Sinn ein entscheidendes Extra, gewissermassen ein Schatz, fehlt – eine letztlich unmögliche Wahl. Nun tun die Versicherungen aber so, als ob sich das eine tatsächlich mit dem anderen kompensieren liesse. Sie vertreten die Fantasie, dass, wenn ich genug Geld einzahle, ich mir quasi die Unsterblichkeit einkaufe. Mein Leben, meine Gesundheit erscheint so als reiner Geldwert, das entzauberte, zerrissene Subjekt der Psychoanalyse wird gleichbedeutend mit einem Dollarzeichen: \$. Damit ist auch der Kapitalismus auf den Punkt gebracht: Seine einzige Währung und Wahrheit ist der Wettbewerb ums Geld. Mit diesem Geld kann ich mein Leben zwar etwas verschönern und verlängern, aber es letztlich nicht kaufen, also vor dem sicheren Ende bewahren. Dieses Dilemma schafft Unruhe und Unbehagen. Doch da wir es mit Filmen und somit mit Kunst zu tun haben, geht es selbstverständlich immer auch noch um andere Werte und Zeichenflüsse als bloss die finanziellen. Im imaginären Proberaum der Kunst können Szenarien durchgespielt werden, die die herrschende kapitalistische Ordnung gegen den Strich bürsten und deren rein monetäres Glücksversprechen konsequent entlarven.

Unsere derangierten Versicherungsvertreter kranken also an dem, was sie eigentlich von Berufes wegen verkaufen und vertreten: ein im Zeichen des Geldes abgesichertes Leben. Deshalb steigen oder fallen sie im Verlauf der Geschichten aus den kapitalistischen Kreisläufen und der damit einhergehenden unmöglichen Wahl zwischen Geld und Leben heraus – letztlich um das wahre Leben im Falschen, also das Glück zu suchen. Doch was ist dieses Unbehagen, das die *insurance agents* zum Ausbrechen aus der falschen Sicherheit der Versicherungen führt, deren Statthalter sie doch sind? Und auf welchen Tauschhandel lassen sich die Protagonisten von *The Truman Show*, *Fight Club* und *Memento* konkret ein?

Truman Burbank (Jim Carrey) aus Peter Weirs *The Truman Show* lebt unwissentlich in der komplett risikofreien, weil vollkommen künstlichen Welt der *Truman Show*, die 24 Stunden pro Tag am Fernsehen zu sehen ist. Dass man ihn als Versicherungshändler arbeiten lässt, ist nicht zuletzt eine ironische Pointe, weil es in der gespielten Kunstwelt unter einer riesigen Glasglocke ohne Schlupfloch vor dem Kameraauge keine Gefahr gibt, gegen die man sich versichern müsste. Es sei denn, ein schlecht montierter Scheinwerfer falle von der künstlichen Himmelskuppel. Truman ist das einzig «Authentische» in dieser artifiziiellen Umgebung. Und in ihm wächst der Verdacht, dass etwas nicht stimmt mit seiner perfekten Welt. Kein (fast) ahnungsloser TV-Star, sondern ein von Zynismus und Sinnleere geplagter durchschnittlicher Zeitgenosse ist die schlaf- und namenlose Hauptfigur (Edward Norton) in David Finchers *Fight Club*. Ermüdet durch seine von Ikea vorskizzierte Welt, in der er sich bloss noch als Figur im Möbelkatalog denken kann, tagträumt er sich einen abenteuerlichen Doppelgänger namens Tyler Durden (Brad Pitt) herbei. Tagsüber arbeitet er als Schadensachverständiger oder besser: als Schadenberechner im Autogeschäft. Seine Autofirma zahlt lieber Schadenersatz für verunfallte Kunden, als dass sie die fehlbaren Autos zurückrufen würde – solange es gemäss strikter Kosten-Nutzen-Rechnung billiger kommt, versteht sich. Der Job des *Fight Club*-Protagonisten ist es, bei jedem Unfall diese zynische Abrechnung zu machen. Möglichst viel Geld zu sparen, ist auch das Ziel der Versicherungsfirma, für die Leonard Shelby (Guy Pearce) in Christopher Nolans *Memento* zunächst als eine Art Sozialdetektiv arbeitet und dabei überprüft, ob die Leute, die von ihrer Versicherung Geld beziehen, tatsächlich krank sind oder nur so tun. Aber eigentlich geht es darum – wenn nötig mit fiesen Tricks, doch stets legal –, das Auszahlen von Versicherungssummen an brave Kunden zu verhindern.

An und in diesen Versicherungsvertretern werden die Krisen und das Unbehagen in einer bis zum Stillstand versicherten, also scheinbar verharmlosten und dabei doch gefährlich korrupten, kontingenten und instabilen Gesellschaft sichtbar. Damit werden sie selber zu einem Symptom, einer Art Unfall oder Schadensfall – tickenden Zeitbomben gleich. Diese Versicherungsvertreter und Schadensachverständige sind die stets verschwommenen Modelle eines postmodernen Subjekts, dem das Wählen, das Abenteuer und das Handeln abhanden gekommen ist und das sich stattdessen in Fantasiewelten flüchtet. Sie werden sich selber zum Problem. Und sie machen sich auf die Suche nach einem lebendigeren Leben. Die Besessenheit mit Versicherungen, das ver- und abgesicherte Ikea-Leben wird an diesen *insurance agents* als fundamentale Verunsicherung entlarvt. Es schwellt ein explosives Unbehagen im unübersichtlichen Einerlei der aussen glänzenden, innen morschen postkapitalistischen Konsumgesellschaft, der scheinbar jegliche Alternative zum herrschenden System abhanden gekommen ist und die den Tod aus ihren Rechnungen verdrängt hat. Die Versicherungsvertreter in den Filmen der Neunzi-



The Truman Show

gerjahre brechen aus ihren angestammten Welten aus und werden zu Jägern von Risiken und potenziellen «Glücksmöglichkeiten». Diese Vertreter und Verrechner einer letztlich unmöglichen Versicherung – eben: dass sich Leben mit Geld kaufen lässt – stellen nun also im Gegenzug Leben aufs Spiel.

Modellhaft, wie im Labor, geschieht dies in *The Truman Show*. Am Ende steht für Truman Burbank der Austritt aus dem Sandkasten der kontrollierten Fernsehsicherheit. Er führt ins Unge- wisse der «Realität», hinter den Rand der falschen Welt, in der er dreissig Jahre lang gelebt hat. Doch beim symbolischen Überschreiten der Schwelle in die «richtige Welt» hinter der Kulisse ist der Film dann auch schon zu Ende. In *Fight Club* mündet der Ausbruch aus der Gesellschaft in terroristischen

und selbstzerstörerischen Amok. Aus dem Unbehagen des Protagonisten in seinem durchgestylten Heim, das dann unter dubiosen Umständen in die Luft fliegt, entstehen gleichsam das unheimliche, abbruchreife Gothic-Haus am Stadtrand wie auch die von dort aus operierenden Dienstleistungsterroristen. Eindeutig die trostloseste, ebenfalls gewalttätige Variante des Ausbruchs sind die zwanghaften Verleugnungs- und Wiederholungsloops, in denen Leonard Shelby (Guy Pearce) aus *Memento* rotiert. Diese endlos verschlaufte Gegenwart ohne Ausgang gibt Regisseur Nolan auch durch eine spezielle formale

Struktur wieder: Jede einzelne Sequenz und auch der Film als Ganzes laufen von hinten nach vorne vor uns ab. So sind wir zum Ende des Films am Anfang der Geschichte.

In *Memento* ist die Ausgangslage eine etwas andere als bei *The Truman Show* und *Fight Club*. Leonards Leben krankt nicht einfach an allgemeiner Ereignislosigkeit, sondern an einem traumatischen Einschnitt, dem überraschenden Tod seiner Frau. Seit diesem privaten Drama kann er keine neuen Erinnerungen mehr bilden – oder gibt zumindest überzeugend vor, kein Kurzzeitgedächtnis mehr zu haben. Sein Gedächtnis ersetzt er durch eine Polaroid-Fotosammlung mit unzuverlässigen Stichworten und durch Merksprüche, die er auf seinen ganzen Körper tätowiert hat. Dies sind Slogans, die zusammengesetzt ein Drehbuch für Leonards heimatloses Leben als Rachefeldzug und für seine Phantomjagd nach dem Mörder seiner Frau ergeben. Wie der Protagonist in *Fight Club* fantasiert er sich einen entlastenden Doppelgänger, Sammy Jankis, herbei, und diktiert seine – wie sich herausstellen wird: gefälschte – Lebensgeschichte per Telefon an ein anonymes Gegenüber. Sein Leben besteht scheinbar nur noch aus Gegenwart. Was nebenbei beweist, dass *Live for the moment* eben nicht in jedem Fall Glück bedeutet.

Zu diesen imaginären «Bewältigungen» und Ausbrüchen kommt nun aber etwas Entscheidendes hinzu. Wir sind wieder beim Tauschhandel und dem Grundsatz «Geld oder Leben!» angelangt. Oder, um mit dem eingangs zitierten Satz Freuds zu sprechen: Der Kulturmensch kann nicht nur Sicherheit gegen Glück eintauschen, sondern er kann den Handel auch umkehren und zugunsten eines Stücks Glück ein Stück Sicherheit aufgeben.² Wer aus dem ewigen Versicherungs- und Geldzyklus ausbrechen will, muss im Gegenzug Sicherheit und Leben bewusst aufs Spiel setzen. Dass es zwingend und zuallererst das eigene Leben sein muss, das in die Waagschale geworfen wird, und nicht dasjenige der anderen, ist die Lektion, die *The Truman Show* und, deutlicher noch, *Fight Club* erteilen. Erst in seiner potenziell tödlichen Selbstverletzung – und natürlich in seiner endlich eingestandenen Liebe zu Marla (Helena Bonham Carter) – findet der Protagonist von *Fight Club* seine Möglichkeit zur Wahrheit. In diesem Moment, ganz am Ende des Films, verschwindet sein Doppelgänger Tyler Durden, die Verkörperung seines Unbehagens. Und auch die Kreditkarteninstitute, übermächtige Zeichen des ständigen Geldkreislaufs, fallen vor ihm in Schutt und Asche zusammen. Das Sinnbild ist deutlich: «Geld oder Leben!» gilt hier ganz real, als absolute Wahl. Gewonnen ist ein Stückchen Leben in Liebe am Ground Zero der globalen Finanzen. *Fight Club* durchquert so erfolgreich die Fantasie vom versicherten Leben.

Anders als in *Fight Club* riskiert der ehemalige Versicherungsdetektiv Leonard Shelby aus *Memento* nicht sein eigenes Leben, sondern setzt in einem endlosen Mordmarathon willkürlich das Leben anderer aufs Spiel. Indem er sich immer wieder neue Verdächtige für den Mord an seiner Frau sucht, die er



Memento

«überführen» und zur Strecke bringen kann, verleiht er seinem leeren Leben einen Inhalt und einen Rest Sinn. Vor allem aber lenkt er sich so erfolgreich vom eigenen unheimlichen Abgrund ab, also der Tatsache, dass er selber der Mörder seiner Frau ist.

Er lebt in der prekären Versicherung einer Lebenslüge. Seine detaillierte Fabel von Sammy Jankis, der an derselben Gedächtniskrankheit wie er selbst gelitten haben soll und deshalb seine Frau mit einer Überdosis Insulin «versehentlich» umgebracht habe, entlarvt sich als mantrahaft wiederholte Deckgeschichte, mittels derer er sich seine eigene Schuld vom Leib hält.

Trotzdem enthält auch die Deckgeschichte eine – verschobene – eigene Schuld: Leonard imaginiert sich darin als Versicherungsvertreter, der mit haarspalterischer Beweisführung verhindert, dass Sammy Jankis eine Police ausgezahlt wird. Daraufhin wird er befördert. Sein Ausbruch aus dem System «Geld oder Leben!» besteht nun darin, verlorenes Leben, und damit seine tote Frau, mit anderen Leben, also einer Mordserie zu kompensieren. Eines seiner Opfer bietet ihm ein Vermögen, wenn er es freilassen würde, worauf Leonard absurderweise antwortet: «Nein! Ich will *mein Leben* zurück!» – und den Bieter erschießt. Durch diesen und andere Morde hofft er also paradoxerweise sein eigenes Leben zurückzugewinnen und den Tod seiner Frau ungeschehen zu machen, indem er für diesen immer wieder einen neuen Schuldigen findet. Er will Gerechtigkeit durch Rache. So bleibt er gefangen in einem psychotischen Loop und ist ironischerweise selber ein typischer traumatisierter Versicherungsfall, der jedoch aus fast allen Versicherungen herausgefallen ist. Oder er ist ein *fraud*, ein Vortäuscher und Betrüger – wie sein Doppelgänger Sammy

Jankis. Der Film findet ein trostloses Ende in dieser Offenlegung von Leonards selbstgebasteltem Puzzle, das absichtlich so konstruiert ist, dass er selber nie eine endgültige Lösung finden wird. Nach jedem Mord verbrennt er die dazu gehörige Polaroid-Bildersammlung, sein künstliches, externalisiertes Gedächtnis, und fängt wieder von vorne an. Sein Doppelgänger bleibt als Tätowierung («remember Sammy Jankis») auf seiner Hand verewigt.

Wie in *Fight Club* gelingt es dagegen auch in *The Sweet Hereafter*, das falsche Angebot der Versicherungen zu durchbrechen. Paradoxerweise mit einer genau geplanten, vermutlich erfundenen Geschichte, die aber die Macht aus dem Zei-

chen des Geldes wieder in das System Sprache zurückholt. Dies ist jedoch nicht die Tat des Anwalts, der zum Ende (wieder einmal) bei seiner verlorenen Tochter landet, sondern die des überlebenden Schulmädchens Nicole (Sarah Polley). Sie lässt mit aller Absicht den Handel platzen, den der Anwalt und ihr Vater (der sie früher missbraucht hat) eingefädelt haben, indem sie bei der Anhörung durch einen Richter plötzlich eine neue Version des Unfallhergangs erzählt. So schafft sie Kraft ihrer Rede eine Realität, mit der sie sich eine neue eigene Welt und Wahrheit jenseits des Männer-Deals zwischen Anwalt und Vater zurückerobert. Anders als die irrlichternden Notizen und die uneingestandene Lebenslüge in *Memento*, die vom wahren Trauma immer weiter wegführen, ist dies eine wohlüberlegte, von der ursprünglichen Version abweichende Beschreibung des Unfalls, die einen Ausweg in etwas Neues ermöglicht.



Fight Club



The Sweet Hereafter



Memento

Durch die ambivalente Geschichte, dass der Schulbus zu schnell gefahren sei, lässt sie das spekulative Gebäude des Anwalts über den Unfallhergang einstürzen, mit dem er die Busfirma verklagen wollte. Zwar sitzt sie gelähmt im Rollstuhl und hat also auch ein Stück Leben verloren. Doch diese körperliche Verletzung, als sichtbar gewordene Sterblichkeit, wird nun eben nicht mit Geld «vergütet». Für verlorenes Leben kann es keine Vergeltung geben. Mit dieser Einsicht ist Nicole unverwandt im Jenseits der falschen Versicherungen und auch der endlosen Rachsucht angelangt, an denen die Versicherungsvertreter kranken. Ihre letzten Sätze in *The Sweet Hereafter* können – wie der Filmtitel selber – eine neue, andere Welt wenigstens beschwören: «And everything is strange and new.»

Anmerkungen

1 Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, Sémin. XI/1964, J.-A. Miller (Hg.), London 1994 (1973), S. 212–213.

2 Sigmund Freud, *Das Unbehagen in der Kultur und andere kulturtheoretische Schriften*, Frankfurt am Main 1994 (1930), S. 79.

SANDRA WALSER

Volcano

(Mick Jackson, USA 1997)

UN SICHER!



Man ahnt, es kommt ungut, wirklich ungut, als sich die Frau im Schutzanzug in einem unterirdischen Stollen von Los Angeles direkt über einen mysteriösen Erdspalt stellt. Und man fragt sich mit ihr: Was ist es, das da wütet rund um den Wilshire Boulevard, die Erde beben und brechen lässt, Teiche zum Sieden bringt und ab und an in Form giftiger Heissdampf Wolken einen Weg an die Oberfläche findet? Nun, es kommt, wie geahnt, ungut: Ein Dröhnen, ein Zischen – und die Frau verschwindet in der Erde, die sich, als hätte sie nun genug, von einer Sekunde auf die andere wieder ruhig verhält. Doch der Schein trügt. Die Frau war ein Appetizer. Die Erde wird sich wieder auftun und Asche sprühen. Lava wird hervorbrechen, ungehemmt durch die Strassen fließen und Tausende von Todesopfern fordern. Selbst die Helden des Films können die Welt nicht mehr retten, stattdessen ist Schadensbegrenzung das Wort der Stunde. Denn, wie es die Tagline des Films so schön sagt: «The Coast Is Toast!»