**Zeitschrift:** Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
**Herausgeber:** Stiftung Filmbulletin
**Band:** 45 (2003)
**Heft:** 244

**Heft**

**Nutzungsbedingungen**
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

**Conditions d'utilisation**
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

**Terms of use**
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

**Download PDF:** 02.08.2025

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch**

Fr. 12.– € 6.90

2.03

# Filmbulletin
*Kino in Augenhöhe*

**Edward Lachman: Kamera**

**Alan Berliner: Versatzstücke**

**Ulrich Seidl: Forscher am Lebendigen**

**FAR FROM HEAVEN von Todd Haynes**

CIDADE DE DEUS von Fernando Meirelles

HERO von Zhang Yimou

JAPON von Carlos Reygadas

THE LIFE OF DAVID GALE von Alan Parker

AUTO FOCUS von Paul Schrader

ADAPTATION von Spike Jonze

> Lachman
> Berliner
> Seidl

www.filmbulletin.ch

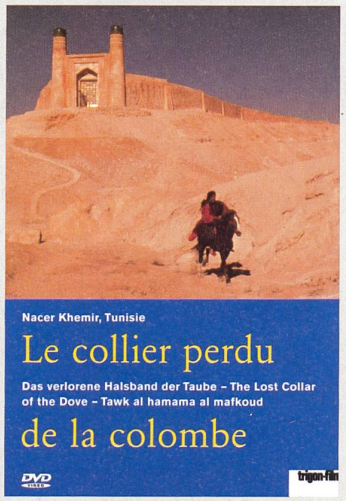
jetzt in guten Kinos

# ELSEWHERE

**12 BLICKE AUF EINE WELT**
**EIN FILM VON NIKOLAUS GEYRHALTER**

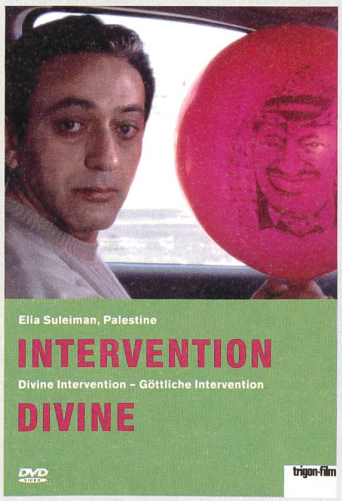
www.trigon-film.org

## GROSSARTIGE trigon-filme auf DVD



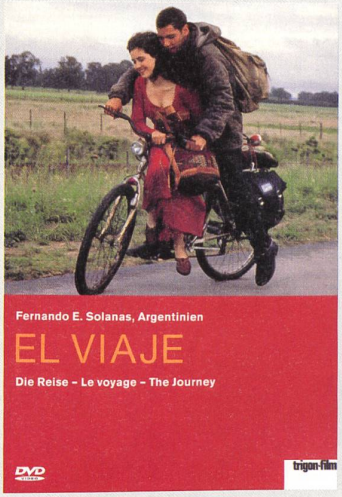

Ein Kalligraphieschüler macht sich in diesem märchenhaften Film des grossen arabischen Erzählkünstlers auf die Suche nach den über sechzig Wörtern, die seine Sprache für die Liebe kennt. Traumhaft schön.

90 Minuten, ARAB/e/f/d
Szenenwahl, diverse Specials




Irrläufe und Zwischenmenschliches betrachtet der Palästinenser Elia Suleiman in seiner wunderbaren Burleske, die in einer Zeit entstanden ist, in der es nichts zu lachen gibt. Keaton und Tati lassen grüssen.

92 Minuten, ARAB/d/f
Szenenwahl, Trailer, Interview




Die Reise des Jugendlichen aus dem Südzipfel der Welt hinauf Richtung Norden gehört zu den erfolgreichsten Filmen Lateinamerikas und ist eine fantastische Einführung in den Kontinent vom Marquez des Kinos.

140 Minuten, SPAN/D/e/f/d
Diverse Specials

Die DVDs kosten je 49 Fr.
Mitglieder des Fördervereins trigon-film erhalten die DVDs zum ermässigten Mitgliederpreis.
Alle Filme sind auch auf Video (VHS-PAL) lieferbar.

**Bestellungen:**

trigon-film, Postfach, 5430 Wettingen 1, Telefon 056 430 12 30 oder info@trigon-film.org. Weitere Informationen: www.trigon-film.org

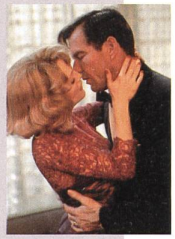
**Filmbulletin**
*Kino in Augenhöhe*

**2.2003**
**45. Jahrgang**
**Heft Nummer 244**
**April 2003**

*Titelblatt:*
*Julianne Moore*
*als Cathy Whitaker*
*in* FAR FROM HEAVEN
*von Todd Haynes*

KURZ BELICHTET
2 *Abschied von Stephan Portmann*
6 *Bücher*
8 *Vorschau Visions du réel 2003*

FILM FENSTER ZUR WELT
9 **Das Gesetz des Schwächsten**
CIDADE DE DEUS ..... *von Fernando Meirelles*



KINO IN AUGENHÖHE
12 **Die Tyrannei der Makellosigkeit**
FAR FROM HEAVEN ..... *von Todd Haynes*

16 **«In vielerlei Hinsicht fühlte ich mich befreit, indem ich mich eng an Douglas Sirk hielt»**
*Gespräch mit Todd Haynes*

20 **«Die Kamera fängt stets einen unwiederbringlichen Moment ein»**
*Gespräch mit Edward Lachman, Kameramann*

FILMFORUM
30 HERO ..... *von Zhang Yimou*
32 *Gespräch mit Zhang Yimou*
33 JAPÓN ..... *von Carlos Reygadas*

NEU IM KINO
35 THE LIFE OF DAVID GALE ..... *von Alan Parker*
36 AUTO FOCUS ..... *von Paul Schrader*
37 ADAPTATION ..... *von Spike Jonze*
38 EMBRASSEZ QUI VOUS VOUDREZ ..... *von Michel Blanc*

VISIONS DU RÉEL
39 **«... den Zufälligkeiten freien Lauf lassen»**
*Gespräch mit Alan Berliner*

46 **Forscher am Lebendigen**
*Porträt von Ulrich Seidl*
52 **«Ich bin nicht verpflichtet, meine Darsteller zu lieben»**
*Gespräch mit Ulrich Seidl*

KLEINES BESTIARIUM
56 **Eine Tante braucht jeder**
*Von Josef Schnelle, Filmkritiker*

# Impressum

**Verlag**
**Filmbulletin**
Hard 4, Postfach 68,
CH-8408 Winterthur
Telefon +41 (0) 52 226 05 55
Telefax +41 (0) 52 226 05 56
info@filmbulletin.ch
www.filmbulletin.ch

**Redaktion**
Walt R. Vian
*Redaktioneller Mitarbeiter:*
Josef Stutzer

**Inserateverwaltung**
cb Filmbulletin

**Gestaltung und Realisation**
M&Z Rolf Zöllig SGD CGC,
Hard 10,
CH-8408 Winterthur
Telefon +41 (0) 52 222 05 08
Telefax +41 (0) 52 222 00 51
zoe@meierhoferzoellig.ch
www.rolfzoellig.ch

**Produktion**
*Litho, Druck und Fertigung:*
KDW Konkordia
Druck- und Verlags-AG,
Aspstrasse 8,
CH-8472 Seuzach
*Ausrüsten:* Brülisauer
Buchbinderei AG, Wiler
Strasse 73, CH-9202 Gossau

**Mitarbeiter dieser Nummer**
Frank Arnold, Pierre Lachat, Gerhard Midding, Herbert Spaich, Irene Genhart, Daniela Sannwald, Gerhart Waeger, Johannes Binotto, Birgit Schmid, Josef Schnelle

**Fotos**
*Wir bedanken uns bei:*
Agora Films, Carouge; Christian Iseli, Bern; Visions du réel, Nyon; Ascot-Elite Film, Buena Vista International, Cinémathèque suisse Dokumentationsstelle Zürich, Filmcoopi, Frenetic Films, Look Now!, Monopole Pathé Films, Rialto Film, Xenix Film, Zürich; Filmmuseum Berlin Deutsche Kinemathek, Berlin; Constantin Film, München; Alan Berliner, New York; Stadtkino, Ulrich Seidl, Wien; Gabriela Maier (Illustration Kleines Bestiarium)

**Vertrieb Deutschland**
Schüren Verlag
Universitätsstrasse 55
D-35037 Marburg
Telefon +49 (0) 6421 6 30 84
Telefax +49 (0) 6421 68 11 90
ahnemann@
schueren-verlag.de
www.schueren-verlag.de

**Kontoverbindungen**
*Postamt Zürich:*
PC-Konto 80-49249-3
*Bank:* Zürcher Kantonalbank
Filiale Winterthur
Konto Nr.: 3532-8.58 84 29.8

**Abonnemente**
Filmbulletin erscheint 2003 fünfmal ergänzt durch vier Zwischenausgaben.
Jahresabonnement:
CHF 57.– / Euro 34.80
übrige Länder zuzüglich Porto

**© 2003 Filmbulletin**
**ISSN 0257-7852**

**Filmbulletin** *45. Jahrgang*
**Der Filmberater** *63. Jahrgang*
**ZOOM** *55. Jahrgang*

# Pro Filmbulletin Pro Filmkultur

**Bundesamt für Kultur**
**Sektion Film (EDI), Bern**

**Direktion der Justiz und des Innern des Kantons Zürich**
**Fachstelle Kultur**

**KDW Konkordia Druck- und Verlags-AG, Seuzach**

KDW | KOMMUNIKATION AUF PAPIER

**Stadt Winterthur**

Filmbulletin – *Kino in Augenhöhe* ist Teil der Filmkultur. Die Herausgabe von Filmbulletin wird von den aufgeführten Institutionen, Firmen oder Privatpersonen mit Beträgen von Franken 10'000.– oder mehr unterstützt.

Filmbulletin – *Kino in Augenhöhe* soll noch mehr gelesen, gekauft, abonniert und verbreitet werden. Jede neue Leserin, jeder neue Abonnent stärkt unsere Unabhängigkeit und verhilft Ihnen zu einem möglichst noch attraktiveren Heft.

*Deshalb brauchen wir Sie und Ihre Ideen, Ihre konkreten und verrückten Vorschläge, Ihre freie Kapazität, Energie, Lust und Ihr Engagement für Bereiche wie: Marketing, Sponsorsuche, Werbeaktionen, Verkauf und Vertrieb, Administration, Festivalpräsenz, Vertretung vor Ort ...*

Jeden Beitrag prüfen wir gerne und versuchen, ihn mit Ihrer Hilfe nutzbringend umzusetzen.

Filmbulletin dankt Ihnen im Namen einer lebendigen Filmkultur für Ihr Engagement.

«Pro Filmbulletin» erscheint regelmässig und wird à jour gehalten.

# In eigener Sache

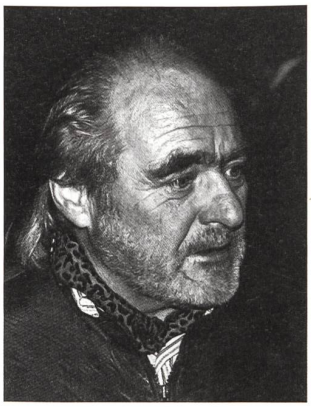
Dank an Charles Darwin. Wenn der nicht die Evolution erfunden hätte, würden wir heute noch in den Bäumen hocken und uns von Bananen ernähren. Als zivilisierte Menschen aber sind wir selbstverständlich dankbar und danken. Wir danken allen, die Regie oder eine Kamera führen, Töne aufnehmen, Musik komponieren, Bild- und Tonmaterial editieren, nicht zu vergessen: den Schauspielerinnen und Schauspielern, die vor den Kameras stehen, aber auch den Laien (oder im Fall von Alan Berliner sogar den alten Fotos und Briefmarken), die sich ablichten lassen – kurz: allen, die dazu beitragen, dass Filme überhaupt entstehen. Denn wir sind uns durchaus bewusst: ohne Filme machen Filmzeitschriften *keinen* Sinn. Wenn die Filme allerdings unsichtbar blieben, wären Filmzeitschriften auch nicht sehr sinnvoll. Deshalb danken wir selbstverständlich auch allen, die Filme verbreiten, *sichtbar* machen: Verleihern, Kinobetreibern, Festivals, Filmclubs – insbesondere selbstverständlich denen, die sich dabei stark für die Filmkultur einsetzen, allfällige grosszügige Förderer und Sponsoren eingerechnet.

Soweit so schön. Aber hinschreiben werden wir diesen Dank auch fürderhin *nicht* unter jedes Gespräch, jede Filmbesprechung, jeden Bericht. Sollte dies – wie bisher zwar nur in Einzelfällen, aber immerhin schon geschehen – dazu führen, dass wir, oder Mitarbeiterinnen (nicht zu vergessen: Mitarbeiter) von uns, deshalb nicht mehr eingeladen oder berücksichtigt werden, muss uns eben der Gedanke trösten: wenn uns Darwin nicht von den Bäumen geschüttelt hätte, wäre uns wahrscheinlich auch ohne allzu grosse Dankbarkeit, einfach so, sauwohl. Deshalb hegen wir weiterhin – im Einzelfall wohl entgegen aller Wahrscheinlichkeit – die leise Hoffnung, Darwin sei uns im Gegenzug auch ein wenig dankbar, dass wir seine These von der Evolution – zwar nur nach Kräften, aber immerhin teilweise wenigstens – bestätigen.

Walt R. Vian

PS.
Ob ein Gespräch in unserem Büro, in der Antarktis oder in der Wüste Gobi geführt wurde, werden wir ebenfalls weiterhin nur dann vermerken, wenn der Ort, an dem das Gespräch geführt wurde, inhaltlich relevant wird.

# Abschied von Stephan Portmann
## 1933-2003



Solothurn, Restaurant Kreuz
6. April 2003

**Liebe Gertrud im fernen Guatemala,
liebe Angehörige von Stephan,
liebe Filmtagemacher,
liebe Freundinnen und Freunde,
Kolleginnen und Kollegen,**

**Was hat Stephan Portmann für uns Schweizer Filmschaffende bedeutet? Was hat er bedeutet für unsere sonderbare, bunt zusammengewürfelte, selten solidarische, von Existenz- und Grabenkämpfen gezeichnete, von einem voluminösen Überbau bald gehätschelte, bald gebeutelte, jedenfalls belastete und durch Verordnungen, Reglemente, Ausführungsbestimmungen domestizierte und beengte und dennoch zählebige und immer wieder produktive Zunft?**

Eine kurze und unvollständige Aufzählung pro memoria: Stephan war Mitgründer und während zwanzig Jahren Präsident der Geschäftsleitung der Solothurner Filmtage, er war Mitglied des Stiftungs- und des Filmrates des Schweizerischen Filmzentrums, er war Professor für Massenmedien und Deutsch am Lehrerinnen- und Lehrerseminar Solothurn, er war Dozent für Film und Fernsehen am Institut für Journalistik und Kommunikationswissenschaft der Universität Fribourg, er war Aus- und Fortbildner beim Fernsehen DRS, beim Österreichischen Fernsehen und bei sechs deutschen Fernsehanstalten, er war Dozent an der Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin und an der Film- und Videoabteilung der Schule für Gestaltung Zürich. Er hat schliesslich ein Projekt des Schweizerischen Nationalfonds für wissenschaftliche Forschung geleitet und am Fernsehen DRS Werkstatt-Gespräche mit Fernseh- und Filmautorinnen und -autoren geführt.

In allen diesen Ämtern und Funktionen aber war er zuerst und zuletzt ein Freund und Begleiter des Films und der Filmemacher. Mit Bedacht sage ich: ein Begleiter, und mit Bedacht gebrauche ich nicht das Wort Förderer. Denn er hat uns nicht gefördert um der Förderung willen, er hat uns gleichsam nebenbei gefördert, indem er uns begleitet hat – indem er unsere Filme nicht visionierte und bewertete, sondern sie ansah, anschaute, anhörte; indem er sie aufzufassen und zu verstehen versuchte (und zuweilen zugab und sich darüber ärgerte, dass er sie nicht verstand); indem er sie ebenso liebevoll wie streng an ihrem eigenen Anspruch, ihrem eigenen Potential, und nicht nach abstrakten Normen mass. Vor allem aber hat er uns gefördert, indem er sich in seiner Begeisterung für Film und Filme von uns von unseren Filmen auch dann nicht verdriessen liess, wenn sie ihm nicht gefielen.

Als der promovierte Philosoph und Bezirkslehrer Stephan Portmann zusammen mit einigen Freunden im Januar 1966 eine «Tagung Schweizer Film heute» nach Solothurn einberief, da gab es besagten Schweizer Film, je nach Blickwinkel, entweder nicht mehr, oder es gab ihn noch nicht. Es gab zwei, drei Filme, die neue, unbekannte Schweizer Autoren in der Schweiz gemacht hatten, in erklärter Distanzierung von dem, was als Schweizerfilm – in einem Wort geschrieben – bekannt war und im Sterben lag. Diese Filme, die in den Kinos kaum zu sehen waren, wollten Portmann & Co. zeigen und diskutieren im Hinblick und in der Zuversicht darauf, dass in einer Schweiz von morgen mehr Filme von heute gemacht, gesehen und diskutiert würden. Heute, das war damals ein wichtiges, ein zukunftsträchtiges, ein ganz und gar unnostalgisches Wort. Es bedeutete streng genommen gar nicht heute, sondern immer schon morgen, wenn nicht übermorgen. Für Stephan bedeutete es zum Beispiel, dass er für sich und seine Familie nach Plänen von Franz Füeg und weitgehend eigenhändig ein Haus von morgen baute, dem man noch heute ansieht, dass es nie von gestern war.

Dass allerdings aus der «Tagung Schweizer Film heute» die Solothurner Filmtage und aus einigen Filmen von heute der Neue Schweizer Film entstehen würden, haben Stephan und seine Freunde damals weder vorausgesehen noch gar geplant. Und gerade darum kam es so: weil Solothurn sich keiner inhaltlichen oder formalen Ideologie, keiner Schule, keiner bestimmten Filmgattung verschrieb, konnten die Dämme brechen, die Ränder hereinbrechen, wurden die Filmtage nicht nur zum Sammelbecken, sondern vor allem in den frühen Jahren zum eigentlichen Motor des Filmschaffens in der Schweiz.

Das führt mich zurück zu Stephan, einem Begleiter, der sich als Weggefährte, nicht als Wegweiser verstand. Von seinem grossen film- und medientheoretischen Wissen liess er sich nicht dazu verführen, es besser zu wissen oder immer schon gewusst zu haben. Er blieb uns und unseren Filmen gegenüber neugierig und lernbegierig, und was er wusste, vermittelte er auch als Lehrer und Ausbildner am liebsten anhand von Filmen, die er als exemplarisch empfand. Er hatte Lieblingsfilme und Lieblingsautoren, und er machte aus ihnen so wenig ein Hehl wie daraus, dass er im tiefsten Herzen lieber Filme gemacht als Filme analysiert und über das Filmemachen doziert hätte. Aber er war redlich genug, sich einzugestehen, dass er für das Vermitteln besser ausgerüstet war als für das Machen, und so war er auch gefeit gegen den insgeheimen Schaffens- und Werkneid, der an so manchem Kritiker, so mancher Dozentin nagt.

Als Leiter der Solothurner Filmtage wurde er rasch zu deren Verkörperung, missbrauchte sie aber, anders als andere Festivalleiter, nie zur Selbstdarstellung. Im politisch aufgeheizten Klima der Jahre vor und nach 68 und noch einmal nach 80 schützte er uns und unsere Filme gegen Pressions- und Zensurversuche von aussen ebenso wie gegen Versuche vereinzelter Autoren oder Gruppierungen, die Filmtage für ihre eigenen Zwecke zu instrumentalisieren. Wie sehr seine konsequent linksliberale, sogenannt progressive Haltung ihn selber in seiner Stellung als Seminarlehrer politisch exponierte – bis hin zum Berufsverbot, das ihm der Regierungsrat des Kantons Solothurn 1977 androhte –, das haben wir Filmemacherinnen kaum realisiert. Wie viel politische Kleinarbeit andererseits dahinter steckte, dass die Filmtage innerhalb von zehn Jahren zur allseits anerkannten, von öffentlichen und privaten Händen auch finanziell zunehmend mitgetragenen Plattform des Schweizer Filmschaffens wurden: das hat Stephan gelegentlich angedeutet, aber nie an die grosse Glocke gehängt. Und er hat es auch zu verhindern gewusst, sich selber unersetzlich zu machen, indem er seine Nachfolge umsichtig vorbereitete und die Leitung des bewährten und zugleich verjüngten Teams schrittweise und annähernd nahtlos an Ivo Kummer übergab.

Er selber fand im Lebens- und Arbeitsbündnis mit Gertrud Pinkus eine neue Bündelung seiner Liebe zum Film und zum Filmemachen. In gemeinsamer Arbeit mit Gertrud entstanden Dokumentarfilme für das ZDF, der Experimentalfilm SCARABÄUS und als Krönung der Spielfilm ANNA GÖLDIN – LETZTE HEXE – nach einer schwierigen Entstehungsgeschichte einer der seltenen Kassenerfolge des neuen Schweizer Films. Zusammen mit Gertrud und Stephan erlebte ich die Aufführung von ANNA GÖLDIN am Festival von Figueira da Foz in Portugal. Während ich in die Schweiz zurückflog, machten sich die beiden im Auto auf die Suche nach einer neuen Wohn- und Arbeitsstätte im Norden der Iberischen Halbinsel. Gefunden haben sie sie schliesslich in Guatemala, wo Stephan noch einmal als Baumeister tätig wurde – diesmal nach eigenen Plänen. Wir trafen uns ein letztes Mal an den Solothurner Filmtagen 1999 zu einem öffentlichen Gespräch in der Säulenhalle – einer Causerie zu zweit über unsere gemeinsame Geschichte und ihr Auseinanderlaufen in eine nicht nur geographische Entfernung. Stephan erzählte von seinem Leben unter den guatemalkischen Indios, vom Abenteuer einer Existenz in einer fremden Kultur, die er, so sagte er wörtlich, nie verstehen werde. Vielleicht war es das, was ihn als Begleiter unserer Filme vor allem auszeichnete: dass er beides, Filmemachen und Filmesehen, als Abenteuer begriff, als Möglichkeit vertieften Verstehens, aber auch als legitime und unumgängliche Gefahr von Missverständnis, Unverständnis und Scheitern. Und vielleicht war es das, was ihn aus der Schweiz und der Ersten Welt vertrieb: das Überhandnehmen von Berechnung und Berechenbarkeit im Leben und im Film. Er war kein Besitzer von Wahrheiten, er kannte die Lösung nicht, aber eine für ihn charakteristische Grimasse sagte: es muss eine Lösung geben, warum finden wir sie nicht. Max Frisch schrieb einmal: «Die Skepsis ist die Hebamme der Wahrheit.» Um bei diesem Bild zu bleiben: eine Welt, die sich von ihren Wahrheiten planmässig per Kaiserschnitt entbindet, interessierte Stephan Portmann nicht.

Ich danke Stephan, ich danke Euch,
ich danke Ihnen.

Alexander J. Seiler

# Hier finden Sie den *richtigen Film*

CINEMATHEQUE SUISSE
SCHWEIZER FILMARCHIV · CINETECA SVIZZERA

Als Zweigstelle der Cinémathèque suisse in Zürich bieten wir zu 60'000 Filmtiteln und Sachthemen:

- **Fotoservice**
- **Beratung**
- **Recherchen**

**Öffnungszeiten**
Telefonservice: Montag bis Freitag,
9.30 bis 11.30 Uhr und 14.30 bis 16.30 Uhr
Recherchen vor Ort nach Absprache

**Kosten**
Bearbeitungsgebühr für Recherchen:
pro Dossier Fr. 10.–/Kopien Fr. –.50
Bearbeitungsgebühr für Fotoausleihen:
für den ersten Film Fr. 50.–
jeder weitere Fr. 20.–
Filmkulturelle Organisationen
zahlen die Hälfte

**Cinémathèque suisse**
**Schweizer Filmarchiv**
**Dokumentationsstelle Zürich**
Bederstrasse 76
Postfach 161
8027 Zürich
Tel. +41 (0)1 204 17 88
Fax +41 (0)1 280 28 50
E-Mail: cszh@cinematheque.ch


## Kurz belichtet

Hommages

**Michelangelo Antonioni**

Am 29. September 2002 hat Michelangelo Antonioni seinen neunzigsten Geburtstag begangen. Das Filmfestival von Venedig hat ihm aus diesem Anlass eine vollständige Retrospektive gewidmet, die in jahrelanger Arbeit von Cinecittà Holding unter der Leitung von Carlo di Carlo vorbereitet worden ist (vollständig restaurierte Kopien im italienischen beziehungsweise englischen Original mit englischen Untertiteln). Antonioni wurde als Erzähler hochaktueller Geschichten von Einsamkeit und Verzweiflung enthusiastisch gefeiert. Als einziges deutsches Kino präsentiert das *Filmmuseum München* in Zusammenarbeit mit dem italienischen Kulturinstitut München vom 24. April bis 29. Mai diese Retrospektive. Zur Eröffnung wird Carlo di Carlo anwesend sein und über seine Arbeit berichten.
*Filmmuseum München, St. Jakobs-Platz 1, D-80331 München, www.stadtmuseum-online.de*

**Terry Gilliam**

«Behaglich sind sie alle nicht, die Filme von Terry Gilliam. Der amerikanische Cartoonist mit Jahrgang 1940 hat schon mit seinen Legetricks bei Monty Python verstörende Bilder jeder gemütlichen Pointe vorgezogen. Und mit seinen Filmen hat er es jedesmal fertiggebracht, sein zentrales Thema vom Grenzgang zwischen Zeiten, Welten oder Mythen auf kindlich erschreckende Weise auszumalen. ... Gilliam benutzt die Leinwand als Durchstieg in Kehrseiten, in Hinterwelten, für gezielt chaotische Systemkollisionen.» (Michael Sennhauser in seiner Besprechung von TWELFVE MONKEYS in Filmbulletin 2.96)

Am 2. Mai beginnt im Kino *Xenix* in Zürich eine vollständige Retrospektive der Filme Terry Gilliams. Dazu gehören etwa seine Kompilationen von Monty-Python-Sketchs fürs Kino (AND NOW FOR SOMETHING COMPLETELY DIFFERENT, MONTY PYTHON LIVE AT THE HOLLYWOOD BOWL, MONTY PYTHON'S THE MEANING OF LIFE), allesamt voll von hintersinniger Persiflage, krudem Klamauk, schwarzem Humor und hintergründiger Albernheit, wie auch die "geschlosserenen" Filme mit der Monty-Python-Truppe JABBERWOCKY, MONTY PYTHON AND THE HOLY GRAIL und MONTY PYTHON'S LIFE OF BRIAN - letzterer ein parodistischer Höhepunkt.

TIME BANDITS, BRAZIL und THE ADVENTURES OF BARON MUNCHAUSEN hat Gilliam selbst ironisch als Trilogie bezeichnet; verbindendes Element ist sicher die Opulenz von Ausstattung und Architektur, die höchst einfallsreiche phantastische visuelle Gestaltung und thematisch das Verschwimmen der Grenzen zwischen Realität und Phantasie.

Wie BRAZIL ist auch TWELVE MONKEYS eine beklemmende Science-Fiction-Geschichte in einem phantastischen Dekor, eine Art fieberhafter Traum voller Paranoia und ein faszinierendes Spiel mit Wahrnehmungsebenen und Zeitparadoxa. THE FISHER KING ist eine metaphernreiche Erlösungsgeschichte in Form einer dramatischen Komödie mit Robin Williams und Jeff Bridges, während FEAR AND LOATHING IN LAS VEGAS mit Johnny Depp und Benicio del Toro, zwei selbtsüchtigen Zynikern im Drogenrausch, ein bitterer halluzinatorischer Abgesang auf die Epoche von Flower Power und Rebellion ist.
*Xenix am Helvetiaplatz, Kanzleistrasse 56, 8004 Zürich, www.xenix.ch*

Das andere Kino

**Nie wieder!**

*Andres Janser* beschäftigt sich im Rahmen der Vorlesungsreihe «Nie wieder! – Filme gegen den Krieg» der *Volkshochschule Zürich* mit dem Antikriegsfilm (fünf Abende ab 5. Mai, jeweils von 19.30 bis 21.15 Uhr, Uni Zürich Zentrum). Am Beispiel von Filmen wie LA GRANDE ILLUSION (Jean Renoir, 1937), PATHS OF GLORY (Stanley Kubrick, 1957) oder APOCALYPSE NOW (Francis Ford Coppola, 1979) soll Fragen nachgegangen werden wie: Welche Geschichten mit welcher Art von Figuren erzählen Filme, die gegen den Krieg Stellung beziehen? Welche ästhetische Strategien werden dabei eingesetzt? Wie wird etwa verhindert, dass die visuelle Attraktion die inhaltlichen Schrecken aufhebt? Parallel zur Vorlesungsreihe zeigt das *Filmpodium der Stadt Zürich* im Mai unter dem Titel «Shoot Film not People» eine Reihe klassischer, aber auch weniger bekannter Beiträge zur Thematik.
*Volkshochschule des Kantons Zürich, Splügenstrasse 10, 8002 Zürich, www.vhszh.ch*
*Filmpodium im Schiffbau, Schiffbaustr. 4, 8005 Zürich, www.filmpodium.ch*

**Skandal!**

Das Sommersemesterprogramm der *Filmstelle VSETH Zürich* zeigt an zehn Beispielen unterschiedliche Facetten eines «Kinos der Grenzüberschreitungen». Nach dem Auftakt mit OLYMPIA, *Leni Riefenstahls* ästhetisierender Dokumentation der Olympiade von 1936 in Berlin, folgt LA DOLCE VITA von *Federico Fellini* (24.4.) als Beispiel für einen Film, dessen Skandalträchtigkeit wohl nur noch historisch zu verstehenden ist. Mit TEXAS CHAINSAW MASSACRE, *Tobe Hoopers* klassisch gewordenem Horrorfilm, und DAS DEUTSCHE KETTENSÄGENMASSAKER von *Christoph Schlingensief* schliessen sich zwei Beispiele eines kruden Trash-Kinos (8. 5.) an. Als «Gratwanderung zwischen Kunst und Perversion» wird *Peter Greenaways* THE COOK, THE THIEF, HIS WIFE AND HER LOVER (15. 5.) angekündigt. Die 35mm-Kopie des bei der Erstaufführung als «manipulative Gewaltorgie» verschrieenen A CLOCKWORK ORANGE von *Stanley Kubrick* wird direkt von *Jan Harlan* ins StuZ gebracht. Harlan, Kubricks Schwager, war seit diesem Film als ausführender Produzent für ihn tätig und wird nach dem Film für eine Diskussion zur Verfügung stehen. Für exzessive Gewaltdarstellung steht auch WILD AT HEART von *David Lynch* (5. 6.) mit Nicholas Cage und Laura Dern als Sailor und Lula. Erbarmungsloses Kino österreichischer Provenienz ist mit TIERISCHE LIEBE von *Ulrich Seidl* (12. 6.) und FUNNY GAMES von *Michael Haneke* (19. 6.) zu sehen. Den Abschluss der Reihe bildet IDIOTERNE, der zweite nach dem dänischen Keuschheitsgelübde gedrehte Dogma-Film, von *Lars von Trier* (3. 7.).

*Filmstelle VSETH, im StuZ, jeweils 20 Uhr, Leonhardstrasse 19, 8001 Zürich, www.filmstelle.ch*

**Kurzfilmnacht**

Die *Kurzfilmagentur Schweiz* organisiert zur Förderung der Aufmerksamkeit für die kurze Form, die leider in den regulären Kinos ein Schattendasein fristet, Kurzfilmnächte. Das Paket von 25 Kurzfilmen, präsentiert in vier Blöcken, ist im April erfolgreich gestartet und wird noch in fünf Städten der deutschsprachigen Schweiz zu sehen sein (Luzern, Stattkino, 26. April.; Olten, Kino Magazin, 10. Mai; Aarau, Freier Film, 17. Mai; Bern, Kino Cinématte, 23. Mai; St. Gallen, KinoK, 31. Mai). Im Herbst folgt ein Programm für die Westschweiz und das Tessin. Ein Gastro- und Barbetrieb begleitet jeweils das Programm bis in die frühen Morgenstunden.

Der erste Block ist herausragenden Beispielen des Schweizer Kurzfilmschaffens der letzten beiden Jahre gewidmet, darunter etwa die computeranimierte Polit-Satire SCHENGLET von *Laurent Nègre* oder DER KOMPLEX von *Fabienne Boesch*, ein erhellender Blick hinter die Fassade der Hochhaussiedlung Lochergut in Zürich (Publikumspreis der Kurzfilmtage Winterthur 2002). An einigen Orten wird dieses Programm noch durch lokale Produktionen angereichert.

Ein Höhepunkt der letztjährigen Kurzfilmtage Winterthur war der Programmblock mit Kurzfilmen von *Jacques Tati* und *Buster Keaton*. In einem zweiten Block der Kurzfilmnächte kann man die sportive Eleganz von Jacques Tati (SOIGNE TON GAUCHE, L'ÉCOLE DES FACTEURS) und die akrobatische Präzision von Buster Keaton bewundern. Keatons THE GOAT und FROZEN NORTH werden musikalisch live begleitet vom Sounddesigner Nikolas Neecke.

Der dritte Block steht im Zeichen der Zeit: es wird die Kompilation TEN MINUTES OLDER – THE TRUMPET gezeigt, in der sieben prominente Regisseure wie *Spike Lee*, *Wim Wenders*, *Aki Kaurismäki* oder *Chen Kaige* zeigen, wie lange (oder kurz) zehn Minuten sein können. Verbunden werden die einzelnen in Stil und Temperament sehr unterschiedlichen Kurzfilme durch musikalische Zwischensequenzen mit dem Trompeter Hugh Masekela.

Den Schlusspunkt setzen Oscarnominierte oder -prämierte Kurzfilme der letzten Jahre.

*Kurzfilmagentur Schweiz, Schöneggstr. 5, 8026 Zürich, www.shortfilm.ch*

Festivals

**Oberhausen**

Vom 1. bis 6. Mai finden zum 49. Mal die *Internationalen Kurzfilmtage Oberhausen* statt. Im internationalen Wettbewerb werden zehn Programme mit rund 70 Beiträgen zu sehen sein. Aus der Schweiz sind LA MARELLE von *Vania Aillon* und ZWISCHEN JETZT UND SPÄTER von *Claudia Schmid* dafür ausgewählt worden. Preise gibt es auch im Deutschen Wettbewerb, im Wettbewerb für Kinder- und Jugendfilme (hier wurde LE COMBAT des Schweizers *Fernand Melgar* nominiert) und ausserdem den MuVi-Preis für den besten deutschen Music-Video- Clip.

Im von *Bady Minck* und *Katrin Mundt* kuratierten grossen Sonderprogramm «*re‹lokal›isierung*» geht es um Aspekte wie Regionalismus, Territorialismus, Abgrenzung und Ausgrenzung, Wurzeln und Familie oder Innenwelt und Aussenwelt vor dem Hintergrund von Globalisierung. In diesem Kontext bespielen fünf bildende Künstler einen Kinosaal mit fünf verschiedenen Installationen. An jedem Festivaltag wird eine neue Arbeit aufgebaut, die nur während dieses Tages zu sehen ist. *Dominique Gonzales-Foerster*, *Markus Schinwald*, *Thomas Steffl*, *Costa Vece* und *Albert Weis* reflektieren Ort, Situation und Medium.

Die sogenannte »Münchner Gruppe» mit *Klaus Lemke*, *Rudolf Thome* und *Max Zihlmann* galt im «Jungen deutschen Film» immer als eine Art Gegenbewegung zu den «Oberhausener». Nun erlaubt Oberhausen mit einem Special mit zum Teil ganz neuen Kopien einen (Rück-)Blick auf eine der lebendigsten Phasen des deutschen Kinos.

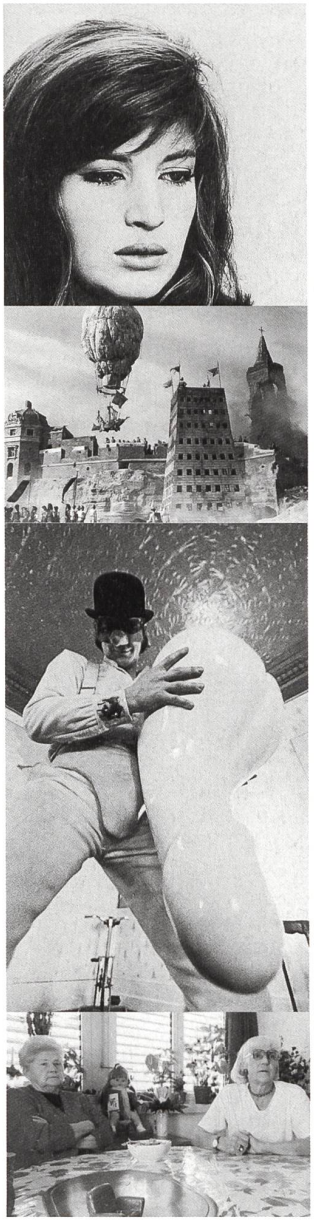
Als Gast präsentiert *Dusan Makavejew*, der vor fünfzig Jahren in Jugoslawien seine Karriere als Filmemacher begann, sein umfangreiches Kurfilmschaffen.

*Internationale Kurzfilmtage Oberhausen, Grillostrasse 34, D-46045 Oberhausen, www.kurzfilmtage.de*

**Pink Apple**

Das *schwullesbische Filmfestival* Pink Apple zeigt in Zürich (8. bis 14. Mai, Arthouse Movie) und Frauenfeld (15.–18. und 23.–25. Mai) Spiel- und Dokumentarfilme über Lebens- und Liebesformen ausserhalb des heterosexuellen Mainstreams. Als Vorpremieren werden zu sehen sein etwa BLUE GATE CROSSING von *Yee Chih-yen*, ein leichtfüssiges Porträt dreier taiwanesischer Jugendlicher, oder JA ZUSTER, NEE ZUSTER von *Pieter Kramer*, eine schräge Komödie in Pink und Rosa aus einem holländischen Erholungsheim.

Das Festival mit rund fünfzig Filmen erlaubt auch einen Blick in die Filmgeschichte. Mit AUS EINES MANNES MÄDCHENZEIT von 1912 und ICH MÖCHTE KEIN MANN SEIN von *Ernst Lubitsch* (1918) werden zwei Geschlechtertauschfilme aus der Stummfilmzeit gezeigt – musikalisch begleitet von Ornella Groebli (Saxofon, Akkordeon) und Nadine Schneider (Viola). Romy Schneider und Lilli Palmer sind in

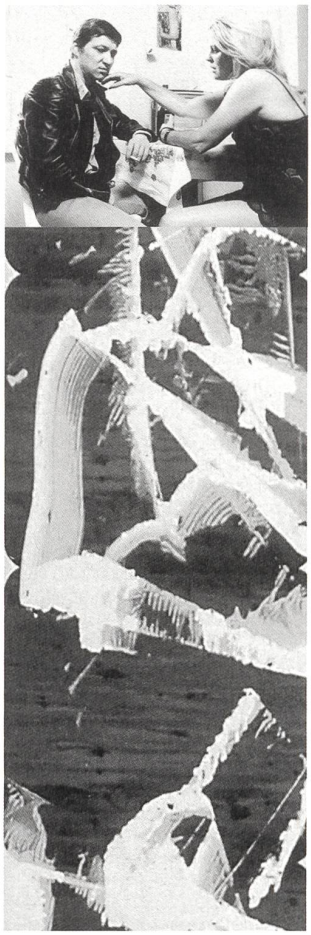


*Monica Vitti in* DESERTO ROSSO
*Regie: Michelangelo Antonioni*

THE ADVENTURES OF BARON MUNCHAUSE
*Regie: Terry Gilliam*

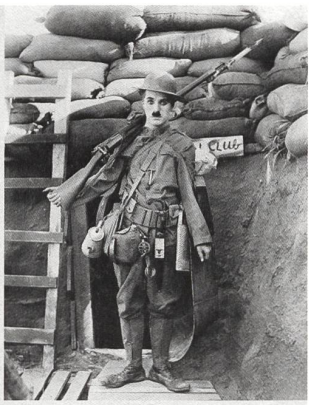
A CLOCKWORK ORANGE
*Regie: Stanley Kubrick*

DER KOMPLEX
*Regie: Fabienne Boesch*



FAUSTRECHT DER FREIHEIT
*Regie: Rainer Werner Fassbinder*

PRELUDE 1
*von Stan Brakhage*



*Found Footage II: Charlie Chaplin in* SHOULDER ARMS

MÄDCHEN IN UNIFORM von *Geza von Radvanyi* aus dem Jahr 1958 zu sehen. Mit FAUSTRECHT DER FREIHEIT wird «Fassbinders LA RONDE» (Jürgen Kasten) zu sehen sein: wohl das pessimistischste seiner sozialen Melodramen, dessen erster Teil aber von «ungewohnter Selbstironie und Leichtigkeit» geprägt ist.
*Pink Apple, Postfach 729, 8501 Frauenfeld, www.pinkapple.ch*

Kino- und Filmgeschichte(n)

**Photos von Kinos**

Das *Filmmuseum Düsseldorf* kann sein zehnjähriges Jubiläum feiern. Dies begeht es unter anderem mit einer Photoausstellung zur Kinogeschichte von Düsseldorf und Umgebung. Für die letzten 107 Jahre lassen sich hier über hundert Kinos nachweisen. Was aus den ehemaligen Abspielstätten geworden ist, zeigen die Aufnahmen des belgischen Fotografen *Jean-Paul Deridder* – aus Kinopalästen werden Supermärkte, Baumärkte, Sexshops ... Die Ausstellung versteht sich als «work in progress» und kann jederzeit mit Fotos und anderem Material ergänzt werden. Im Mai berichten Zeitzeugen von ihrer ehemaligen Tätigkeit in Düsseldorfer Kinobetrieben und ihrer Leidenschaft fürs Kino.

Die Ausstellung wird von einer Filmreihe begleitet: Auf CINEMA PARADISO von Giuseppe Tornatore (24.–26.4.) folgen PURPLE ROSE OF CAIRO von Woody Allen (27.–30.4.), SOLINO von Fatih Akin (10.–13.5.) und BELLARIA – SOLANGE WIR LEBEN! von Douglas Wolfsperger (15.–21.5.).
*Filmmuseum Landeshauptstadt Düsseldorf, Schulstrasse 4, D-40213 Düsseldorf; offen: Di–So 11 bis 17 Uhr; Mi bis 21 Uhr; www.duesseldorf.de/kultur/filmmuseum*

**SuperAargau**

Stuntmen in der Feuerhölle vor dem Tivoli in Spreitenbach, Eisprinzessinnen auf dem zugefrorenen Hallwylersee, ein pflügender Bauer mit seinem Ochsen auf dem Oberkulm – Motive aus Privatfilmen der aargauischen Bevölkerung. Das *Stapferhaus* in Lenzburg hat in Zusammenarbeit mit dem Staatsarchiv Aarau solche privaten "Filmjuwelen" ausgegraben und bearbeitet. Aus dieser Sammlung von Privatfilmen aus dem Aargauer Alltag von 1925 bis 1991 ist nun im Jubiläumsjahr des Kantons ein unterhaltsames Filmprogramm destilliert worden, das per Filmmobil ab April auf Tournee geht und Alltagsgeschichte in die Dörfer und zu den Leuten bringt.

Das *Staatsarchiv* hat damit den Grundstein für ein aargauisches Privatfilmarchiv gelegt. Fünfzig ausgewählte Filmstunden sind in eine öffentliche Sammlung aufgenommen, erschlossen und in ein digitales Format überspielt worden. Diese Zeugnisse der Veränderungen im Verlauf des zwanzigsten Jahrhunderts sind eine herausragende Ergänzung zu den amtlichen Dokumenten des Staatsarchivs. Diese Sammlung, sie steht sowohl für wissenschaftliche Zwecke wie auch etwa für von Geschichtswerkstätten organisierte Filmzyklen et cetera zur Verfügung, soll gepflegt und weiter ausgebaut werden, indem das Staatsarchiv Meldungen über Schmalfilmbestände entgegennimmt, private Sammlungen registriert und damit verhindert, dass Bestände, die in Privathaushalten oder Vereinsarchiven schlummern, unbesehen vernichtet werden.
*Premiere von SuperAargau ist am 26. April beim Boller in Aarau. Die weiteren Daten der Tournee können unter* www.stapferhaus.ch *abgerufen werden*

The Big Sleep

**Stan Brakhage**

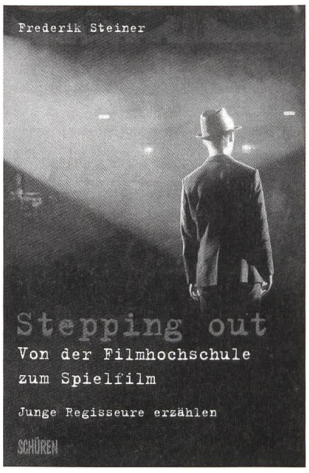
14. 1. 1933 – 9. 3. 2003

«Ich bin der sorgfältigste Dokumentarfilmer in der Welt, denn ich dokumentiere den Akt des Sehens und alles, was das Licht mir bringt. Ich habe nichts hinzugefügt, ich habe nur versucht, zu sehen und einen Raum für mein Sehen in der Welt zu schaffen.»
*Stan Brakhage, 1973, zitiert nach der FAZ vom 20. März 2003*

**Found Footage**

«In GENTE DEL PO erkennen wir bereits Antonionis charakteristischen Stil, seine Einstellungen zu kadrieren – als läge der Brennpunkt dessen, was ihn wirklich interessiert neben dem Gezeigten; der Protagonist steht nie im Zentrum, denn die Mitte ist ein Ort, den wir nicht verstehen und dessen Umrisse noch nicht klar zu erkennen sind.»
*John Berger in seinem Text «Die Nebel von Ferrara» in dem sehr schönen «du» zu Antonioni von November 1995*

## Vom Handwerk und vom Trivialen
### Bücher zu Filmemachern und Kino




*Frederik Steiner: Stepping out. Von der Filmhochschule zum Spielfilm. Junge Regisseure erzählen. Marburg, Schüren, 2003. 237 S., 22.60 Fr., 14.80 €*

*Steffen Schäffler: Neun Interviews. München, belleville, 2002. 355 S., 50.40 Fr., 26 €*

*Michael Töteberg (Hg.): Heaven. Ein Film von Tom Tykwer. München, belleville, 2002. 128 S., 14 €*

*Rolf Giesen & Ronald M. Hahn: Die schlechtesten Filme aller Zeiten. Eine Reise durch die grössten Peinlichkeiten der Kinogeschichte. Berlin, BVA im Vertrieb des Lexikon Imprint Verlags, 2002. 615 S.,25.90 Fr., 14.90 €*

*Annette Miersch: Schulmädchen-Report. Der deutsche Sexfilm der 70er Jahre. Berlin, Bertz, 2003. 254 S., 44.60 Fr., 25 €*

Buchfüllende Gespräche mit etablierten Filmemachern haben mittlerweile auch im deutschen Sprachraum Tradition, auch wenn es sich bislang meist um Übersetzungen handelt. Aber vielleicht zeitigt ja die Tatsache, dass das Gespräch, das Tom Tykwer mit Michael Ballhaus führte («Das fliegende Auge»), von den Lesern einer Filmzeitschrift zum «Filmbuch des Jahres»gewählt wurde, Wirkung.

Zwei Sammelbände mit Filmemachern aus der jeweils selben Generation zeigen jedenfalls, was diese Form bringen kann, hier allerdings vor allem im Vergleich zwischen den Befragten. Die Autoren sind beide selber Filmemacher, von daher mit den Schwierigkeiten des Metiers vertraut.

In «Neun Interviews» befragt *Steffen Schäffler* (Jahrgang 1968) neun Regisseure, die allesamt schon mehrere abendfüllende Filme gemacht haben und den Jahrgängen 1954 bis 1965 angehören. Es sind dies: Wolfgang Becker (zuletzt GOOD BYE LENIN), Jörg Buttgereit (zuletzt «Made in Japan», eine Dokumentation für den WDR über japanische Monsterfilmmacher, letzter Spielfilm: SCHRAMM, 1993), Matthias Glasner (FANDANGO), Philip Gröning (L'AMOUR, L'ARGENT, L'AMOUR), Ralf Huettner (MONDSCHEINTARIF), Romuald Karmakar (278 BPM), Oskar Roehler (DER ALTE AFFE ANGST), Hans-Christian Schmid (LICHTER), und Tom Tykwer (HEAVEN). Scheffler stellt allen Gesprächspartnern immer wieder dieselben Fragen und ermöglicht dadurch oft überraschende Vergleiche, etwa was den Umgang mit dem Material nach Dreh-Ende anbelangt: lässt man einen Cutter erst eigenständig eine Fassung erstellen oder bestimmt man den Schnittprozess von Anfang an selber? Ein Anhang wartet mit ausführlichen Filmografien auf, bei der auch "Nebenwerke" wie Fernseharbeiten oder Werbefilme mit genaueren Daten als sonst üblich verzeichnet werden.

*Frederik Steiner* (Jahrgang 1975) befragte zwischen Juni 2001 und Oktober 2002 fünf Nachwuchstalente der Jahrgänge 1971 bis 76: Lars Kraume (VICTOR VOGEL – COMMERCIAL MAN), Dennis Gansel (MÄDCHEN, MÄDCHEN), Esther Gronenborn (ALASKA.DE), Marc-Andreas Borchert (Kurzfilm KLEINGELD, Fernsehfilm «Weihnachten») und Benjamin Quabeck (NICHTS BEREUEN). Sein Buch enthält im Anhang ein nützliches Glossar, in dem auf zwölf Seiten Fachbegriffe (von «Abnahme» bis «Watchman») erklärt werden. Bei den Gesprächen ergeben sich manchmal hübsche Querverbindungen zwischen beiden Büchern, etwa wenn Matthias Glasner über seine Erfahrungen mit der Vorabendserie «Einsatz Hamburg Süd» berichtet und Lars Kraume von seinen etwas anderen Erfahrungen dabei, denn er hatte auf Vorschlag Glasners die Regie der letzten beiden Folgen übernommen, nachdem Glasner grünes Licht für einen Spielfilm bekam.

Verglichen mit Scheffler ist Steiner näher dran an den konkreten Filmen, deren Produktionsumstände und die damit verbundenen Schwierigkeiten detailreich erörtert werden; aufschlussreich fand ich vor allen Dingen die Vorgaben, die die privaten Sender für ihre «TV Movies» machen, und wie die Filmemacher damit umgingen. Sehr offen spricht Kraume darüber, wie er versuchte, aus dem SAT 1-Thriller DER MÖRDER MEINER MUTTER eine David-Lynch-Hommage zu machen, während Gansel das Chaos bei den Dreharbeiten zu MÄDCHEN, MÄDCHEN beschreibt.

Dagegen zielen Schefflers Fragen mehr auf das Selbstverständnis der Filmemacher und entfernen sich oft von den konkreten Arbeiten. Umgekehrt wäre es jedoch problematischer, denn diese Interviews wurden bereits 1998/99 geführt, also drei bis vier Jahre vor Erscheinen des Buches. Das erscheint durch die Ausrichtung allerdings nicht als grundsätzliches Manko, obwohl es schon interessant wäre zu wissen, wie der kommerzielle Erfolg von LOLA RENNT die Karriere von Tom Tykwer oder der derzeitige von GOOD BYE LENIN die von Wolfgang Becker beeinflusst.

Im Fall von Tykwer weiss man, dass er 2001 als deutsch-amerikanische Coproduktion mit amerikanischen Stars in Italien den Film HEAVEN drehte, basierend auf einem nachgelassenen Drehbuch von Krzystof Kieslowski. Der Begleitband zu HEAVEN enthält neben dem (mit Storyboards und Standfotos) reich illustrierten Drehbuch ein 19seitiges Gespräch des Herausgebers Michael Töteberg mit Tykwer, das ganz nah am Film bleibt: im Vordergrund stehen die künstlerischen Entscheidungen, wenn auch auf einigen Seiten (knapp) die Rolle der amerikanischen Coproduzenten thematisiert wird.

«Schlechte Filme vermitteln selbst dem unbedarftesten Zuschauer ein Gefühl der Überlegenheit.» Mit diesem Satz haben die Herausgeber des Bandes «Die schlechtesten Filme aller Zeiten» bereits in der Einleitung die Crux ihres Buches benannt. Der Tonfall des Werkes ist denn auch entsprechend hämisch ausgefallen, was den Leser allerdings nicht weiter verwundert, denn er ist es von anderen Nachschlagewerken des Duos *Rolf Giesen & Ronald M. Hahn*, etwa ihren Lexika zum Horror- und zum Fantasyfilm, gewöhnt. Den ausführlichen Stabangaben stehen unterschiedlich lange Texte gegenüber, die manchmal etwas pointiert auf den Punkt bringen, oft aus zeitgenössischen Zeitungskritiken zitieren, gelegentlich aber auch hübsche Details zur Produktions- beziehungsweise Rezeptionsgeschichte versammeln. Aber ist es nicht bezeichnend, dass oft die O-Töne, mit denen die Verleihe ihre Produkte anpreisen, am aussagefähigsten, da hirnrissigsten, sind?

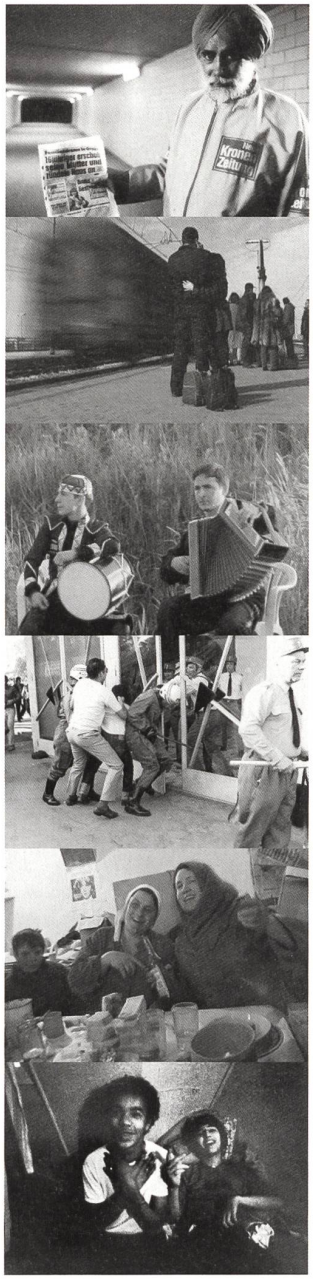
Das Spektrum reicht von offensichtlichen Billigfilmen zu teuren Flops (CLEOPATRA, wo nach 33 Zeilen Stabangaben auf 11 Zeilen eine einzige Pointe kolportiert wird – ein ziemliches Missverhältnis), von neuen deutschen «Trivialfilmern» wie Schlingensief und Peter Kern zu NS-Propagandafilmen (HANS WESTMAR), DDR-Genrefilmen (IM STAUB DER STERNE) und jeder Menge Eurotrash der sechziger und siebziger Jahre. Mehr als gelegentlich unterhaltende Bettlektüre ist allerdings nicht herausgekommen. Vielleicht könnte man auch mal darüber spekulieren, ob die übermässige Beschäftigung mit solchen Filmen Autoren nicht zwangsläufig in eine konservative Ecke führt, wie es das Beispiel Michael Medved zeigt: Der lieferte mit seinen Büchern über filmische *turkeys* die Grundlage für alle späteren Publikationen und machte dann einige Jahre danach Hollywood für die Übel der Gesellschaft verantwortlich.

Auch der erste SCHULMÄDCHEN-REPORT aus dem Jahr 1970 hat Eingang gefunden in das Buch von Hahn/Giesen. Eine andere Art der Annäherung an dieses Phänomen (1970 war die Hälfte aller bundesdeutschen Filme dem Sexfilmgenre zugehörig) bietet das Buch von *Annette Miersch*, die dem deutschen Sexfilm der siebziger Jahre eine eigene Publikation widmet. Was heute unter dem Label Trash im Zeichen von Siebziger-Jahre-Revivals eher Gegenstand der Kultivierung des Trivialen ist, wird von ihr durchaus ernst genommen – auf den ersten Blick erstaunlich (aber vielleicht auch gerade daher erklärlich), denn die Autorin steht dem Thema doppelt fremd gegenüber, als Nachgeborene (Jahrgang 1968) und ehemalige Bewohnerin der DDR. «Ich war schwer irritiert» beschreibt sie ihre erste Reaktion auf die Filme, als diese Anfang der neunziger Jahre von dem Privatsender SAT 1 ausgestrahlt wurden.

Ihr Buch ist offensichtlich aus einer universitären Arbeit hervorgegangen. So muss sich der Leser in einem Kapitel durch 15 Seiten Zitate von und über Foucault quälen, bekommt im nächsten einen Schnellkurs zur Entwicklung der Sexualität in der BRD nach dem Krieg und im längsten auf 66 Seiten eine chronologische Darstellung des Genres in den siebziger Jahren, überwiegend mit Zitaten aus dem katholischen «film-dienst» beziehungsweise aus Standardwerken wie dem von Leo Phelix und Rolf Thissen («Pioniere und Prominente des modernen Sexfilms»). Wer nicht ganz ohne Vorkenntnisse an den Gegenstand herangeht, kommt am ehesten auf den nachfolgenden 42 Seiten auf seine Kosten. Sie sind der «Inszenierung soziokultureller Realität im Sex-Reportfilm» gewidmet: Hier werden die dreizehn Filme der «Schulmädchen»-Serie im Detail analysiert. Dabei wird auch der Stil, den deren Produzent Wolf C. Hartwig in einem längeren, einleitenden Interview als «semidocumentary style, den ich kreiert habe» bezeichnet, ad absurdum geführt: eine Fotoreihe enthüllt, dass der im ersten Teil als «Jugendpsychologe» eingeführte Mann in Teil 7 als Sex-Akteur auftritt. Bei allen Mängeln ist das Buch trotzdem ein hilfreicher Beitrag zu einem nicht unwichtigen Kapitel des bundesdeutschen Nachkriegsfilms.

Frank Arnold

# Visions du réel
## Vorschau



GOOD NEWS
*Regie: Ulrich Seidl*

IL VIAGGIO A MISTERBIANCO
*Regie: Paolo Poloni*

DANS, GROZNY, DANS
*Regie: Jos de Putter*

LES PRINTEMPS DE NOTRE VIE (FRAGMENTS)
*Regie: Francis Reusser*

SIBERIAN DIARY
*Regie: Michael Pilz*

LA PAROLE D' ABORD
*Regie: Denis Gheerbrant*

Vom 28. April bis 4. Mai zeigt «Visions du réel», das internationale Filmfestival von Nyon, einen mannigfaltigen Querschnitt durch das aktuelle Dokumentarfilmschaffen und demonstriert die Kreativität eines Genres, das weder Tabus noch ästhetische Grenzen kennt. Nyon versteht sich aber auch als Begegnungsstätte und bietet deshalb genügend Raum für Gespräche, Diskussionen und – etwa mit seinen Ateliers – für Begegnungen mit Filmschaffenden. Das Festival hat gegenüber letztem Jahr bewusst auf gut zehn Stunden Vorführzeit verzichtet zugunsten von Zeit für Gespräche und Auseinandersetzungen (Forum täglich von 17.30 bis 19 Uhr).

Mit dem neuen Spielort «Impérial Bioscope» – ein aus der Bretagne stammendes, für 300 Plätze ausgelegtes Zelt, ausgestattet mit Projektionsapparaturen auf dem neusten technischen Stand – soll dem wachsenden Besucherstrom Rechnung getragen werden. Das Zelt mit seiner barocken Silhouette an den Gestaden des Genfersees knüpft an die Tradition der Wanderkinos aus der Frühzeit des Films an.

### Compétition internationale

Im *internationalen Wettbewerb* stellen sich 22 Werke der Jury, die mit Ruth Dreifuss, Donian Cumming, Jennifer Dworkin, Don Edkins und Björn Koll besetzt ist. Der Wettbewerb und damit auch das Festival wird mit DANS, GROZNY, DANS / THE DAMNED AND THE SACRED des Niederländers *Jos de Putter* eröffnet: ein Film über Opfer des Kriegs in Tschetschenien, eine Gruppe Kinder, die mit Hilfe von Tanz in einem Land ohne Hoffnung zu überleben versuchen. Krieg ist auch Thema anderer Wettbewerbsfilme, so schildert *Anand Patwardhan* in WAR AND PEACE das verhängnisvolle Engagement der indischen Regierung im Rüstungswettlauf, oder *Johan Feindt* reflektiert in M.I.A – MISSING IN ACTION, einer Hommage an Gilles Caron, die Arbeit der Kriegsfotografen.

Kameras werden immer leichter und kleiner, und die Dokumentaristen nutzen das Werkzeug immer öfter als "Aufzeichnungsgerät" für Tagebücher und Reisejournale. Der Schweizer *Paolo Poloni* etwa verzeichnet in IL VIAGGIO A MISTERBIANCO Impressionen, Entdeckungen und Reflexionen einer Reise vom Brenner bis nach Sizilien durch Italien entlang dem sozialen Gefälle, während der Österreicher *Michael Pilz* in seiner poetischen Meditation SIBERIAN DIARY – DAYS AT APANAS den Zuschauer in den hohen Norden mitnimmt.

Die Preisverleihung wird von einer Performance des Filmemachers *Peter Mettler* (GAMBLING, GODS AND LSD) und des Musikers *Martin Schütz* gekrönt werden – eine Improvisation aus Werken, die aktuell in Nyon zu sehen waren, und Bruchstücken aus dem Mettlerschen Bildervorrat.

### Ateliers / Etats de lieux

Die "Werkstätten" ermöglichen eine intensivere Begegnung mit Filmschaffenden, die einen Morgen lang ihr Werk und ihre Arbeitsweise vorstellen und in den Dialog mit dem Publikum eintreten. Ein Grossteil der Filme der beiden Gäste der Ateliers werden unter der Woche in der Sektion «Etats des lieux» gezeigt.

LA PAROLE D'ABORD heisst ein Film von *Denis Gheerbrant* und bezeichnet damit ein Hauptanliegen des Dokumentaristen: Er gibt den Unscheinbaren, den Nichtbeachteten das Wort, indem er ihnen zuhört. Krankheit (LA VIE EST IMMENSE ET PLEINE DE DANGERS), Erwachsenwerden (UN PRINTEMPS DE SQUARE), Deliquenz, Drogen und Einsamkeit (LA PAROLE D'ABORD) oder Arbeitslosigkeit (ET LA VIE) sind seine Themen, bei denen er den Betroffenen immer wieder die gleichen Fragen stellt: «Woher kommst du, wohin gehst du, worunter leidest du, wonach strebst du?» (Atelier vom 1. Mai)

*Ulrich Seidl* ist grenzenlos neugiertig auf die Eigentümlichkeiten seiner Protagonisten, stellt sie in sorgfältigen Tableau-Kompositionen aus, um sie ganz bewusst mit ihrer Umgebung in Beziehung zu setzen. Er zeigt das Alltägliche in seiner Monotonie und Ritualisierung, inszeniert den «Wahnsinn der Normalität». (Atelier vom 2. Mai)

### Hélvétiques

Mit gleich vier Weltpremieren kann die der Schweiz gewidmete Sektion aufwarten. *Richard Dindos* ARAGON: LE ROMAN DE MATISSE ist eine filmische Lektüre von Aragons Roman über die letzten Tage des Malers Henri Matisse. *Francis Reusser* fragt Leute seiner Generation in LES PRINTEMPS DE NOTRE VIE (FRAGMENTS) nach dem, was aus den (utopischen) Ideen und dem Engagement, das sie vor vierzig Jahren hatten, – lokal und international – geworden ist. *Frédéric Gonseth* besucht in MISSION EN ENFER Schweizer Ärzte, die 1942 in humanitärer Mission an der Ostfront Hilfe leisteten, während *Stéphane Goël* in LE POISON – LE CRIME DE MARACON die Auswirkungen eines Gerüchts im Umfeld eines unaufgeklärten Mordes in einem kleinen Dorf verfolgt.

### Invitation Argentine

Fünf Dokumentarfilme werfen einen Blick auf Argentinien, auf seine Vergangenheit und das soziale Elend. HIJOS EL ALMA EN DOS von *Carmen Guarini* und *Marcelo Cespedes* etwa porträtiert die Arbeit einer Gruppe, die sich um die Kinder verfolgter und verschwundener Personen kümmert. LOS CHICOS Y LA CALLE von *Carlos Alejandro Echeverria* befasst sich mit Strassenkindern. LAS PALMAS, CHACO von *Alejandro Fernandes Moujan* hingegen erzählt vom hoffnungsfroh stimmenden Projekt ehemaliger Arbeiter einer Zuckerrohrfabrik, die um ihr Land kämpfen.

### Jean-Charles Pellaud

1973 verlässt Jean-Charles Pellaud die Télévision Suisse Romande, wo er etwa als Assistent von Goretta und Soutter gearbeitet hatte, aber auch in eigener Regie Dokumentarfilme über Lebensbedingungen der Jugend, der Frauen, Literatur oder kleine Spielfilme produziert hat, um mit seiner audiovisuellen Arbeit im sozialen Bereich «denen das Wort zu geben, die es schwer haben, sich Gehör zu verschaffen». Er engagiert sich etwa in der psychiatrischen Klinik von Bel-Air, in den Genfer Freizeitanlagen, in der Strafanstalt Plaine de l'Orbe, in einem Heim für schwererziehbare Jugendliche. Bei dieser Arbeit entstand ein Sammelsurium von öfters unvollendeten individuellen oder kollektiven Video-Porträts oder Langzeitstudien über Randständige, aber auch über im Verschwinden begriffene Traditionen oder Orte. Dem Prinzip verpflichtet, Filme *mit* und *für* die Menschen und nicht *über* sie zu drehen, ist etwa mit H, MOTEUR ... ÇA TOURNE, LA PETITE ÉPICIÈRE eine Art *cinéma art brut* entstanden, manchmal holprig und unsicher, aber immer geprägt von Empathie und Solidarität.

*Visions du réel, Festival international de cinéma, case postale 593, 1260 Nyon, www.visionsdureel.ch*

# Das Gesetz des Schwächsten

CIDADE DE DEUS von Fernando Meirelles

**Die Favelas stehen im Ruf, bewaffnete jugendliche Traffikanten bestimmten oftmals die Gesetze vorbei an jeder Form staatlicher Hoheit.**

Sie tragen Namen wie Sepatiba, Vidigal, Rocinha, Cantagalo, Chapeu oder Dona Marta, und es gibt von ihnen eine stattliche Reihe in Rio de Janeiro. Mit bitterem Humor wurde eines der Quartiere sogar Cidade de Deus oder Siedlung Gottes genannt. Favela, dieses klangvolle Wort aus dem Portugiesischen, ist von den Metropolen Brasiliens aus in manches andere Idiom eingewandert, wo die Vokabel ein Phänomen bezeichnet, das in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts sämtliche grösseren Zentren im Süden des Planeten, aber auch das eine oder andere im Norden eingeholt hat: das Entstehen überdehnter Ballungsräume als konzentrierte Form der Enteignung breitester Schichten. In älterer Zeit hiessen sie Slums: als sie noch, in kleinerem Umfang, überwiegend in angelsächsischen Ländern vorzufinden waren.

Nachhaltiger als alle andern (weltweit) stehen die Favelas von Rio und São Paulo im Ruf, bewaffnete jugendliche Traffikanten bestimmten oftmals die Gesetze daselbst, achtlos vorbei an jeder Form staatlicher Hoheit. Und ähnlich wie der bitter arme, ländliche Norden des Landes bilden die fraglichen Viertel seit über vierzig Jahren Szenerie und Gegenstand vieler brasilianischer Filme: heute von neuem wieder in CIDADE DE DEUS von Fernando Meirelles, zum ersten Mal aber schon 1961 in der wegweisenden Kollektivarbeit CINCO VEZES FAVELA. Deren Autoren Joaquim Pedro de Andrade, Marcos Farias, Miguel Borges, Carlos Diegues und Leon Hirszman zählten allesamt zu den Vorkämpfern jenes «Cinema Nôvo», das eine kräftige Erneuerung des nationalen Filmschaffens zuwege brachte und das sich mindestens für eine längere Weile, bis in die Achtziger, auch zu behaupten vermochte.

### Von Kindsbeinen auf

PIXOTE, A LEI DO MAIS FRACO ging 1980 um die Welt, wurde aber auch durch den Umstand bekannt, dass der Hauptdarsteller sieben Jahre nach den Dreharbeiten, unterdessen siebzehn geworden, bei einem Einbruch in São Paulo von Polizisten erschossen wurde. Der Vorfall verlieh dem Titel des Films, «Das Gesetz des Schwächern», nachträglich noch seine ganze tiefere Bedeutung.

**Das Drehbuch konnte und sollte keine komplette oder auch nur eine lineare Chronik des permanenten Gewaltverbrechens in der Siedlung Gottes werden.**

Fernando Ramos da Silva war zehn, als ihn Regisseur Hector Babenco aus einer Erziehungsanstalt holte, um ihn zum Titelhelden zu machen (Pixote mit Namen) und damit zum Protagonisten einer Fabel, die etwelche Ähnlichkeiten hat mit den Geschichten von CIDADE DE DEUS. Nur schon die Zeit der Handlung blendet jetzt bei Meirelles aus dem Heute zurück in jene nämlichen sechziger bis achtziger Jahre, die die Gegenwart des unglücklichen jungen Fernando bildeten.

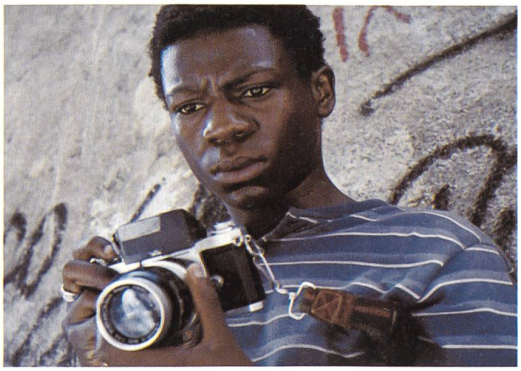
Zudem bezieht sich der Autor ausdrücklich auf das Vorbild, das erstmals von kriminellen Kindern in den Favelas erzählte. Viele wuchsen ohne Familie, unbehaust, in Banden auf und tun es noch in unsern Tagen. Lange vor ihrer Mündigkeit fangen die Kleinen an, Kokain zu verscherbeln, und bekommen Pistolen zugeschoben. Unablässig wechselnd in ihrer Besetzung, ziehen die Gangs ihre Mitglieder noch im vorpubertären Alter heran und verlieren sie wieder nach einer Reihe von intensiven Jahren, häufiger durch frühen Tod unter den Kugeln rivalisierender Fraktionen als etwa durch das Einschreiten einer Autorität. An willigem Nachwuchs fehlt es selten: so wenig wie an Nachschub bei Munition oder Betäubungsmitteln.

### Figuren im Kontrast

Von solchen Gegebenheiten geht der sechshundertseitige Roman «Cidade de Deus» von Paulo Lins aus, an den sich Meirelles für seinen Film mit drastischen Auslassungen hält. Das Drehbuch konnte und sollte keine komplette oder auch nur eine lineare Chronik des permanenten Gewaltverbrechens in der Siedlung Gottes werden. Dabei bleibt der Film in einer Hinsicht recht konventionell: dem Aufstieg und Fall des schwiesswütigen Zé Pequenho zwischen 1960 und 1980 wird das prekäre parallele Heranwachsen eines seiner Freunde aus gemeinsamen frühesten Tagen entgegengehalten.

Mühsam genug, eher dank glücklicher Zufälle als besonderer Beharrlichkeit, entwindet sich die Kontrastfigur, Buscapé, dem gängigen Schicksal, in einer der Gruppierungen rasch emporzukommen und noch schneller unterzugehen. Er beschliesst zu überleben, um öffentlich Zeugnis abzulegen und Anklage zu erheben, zuvorderst wider jene eingefressene Korruption, die die Kriminalität erst ermöglicht und fördert, wie überall auf der Welt.

Die beiden ungleichen Halbwüchsigen, die unter gleichen Bedingungen ungleiche (zumal ungleich lange) Wege beschreiten, stehen in der Tat für Stärke und Schwäche, wohl ähnlich, wie es in PIXOTE, A LEI DO MAIS FRACO vorgebildet war. Sie vergegenwärtigen, dass es leicht fällt, die eine Eigenschaft für die andere zu halten, und wie schwer es ist, sei's diese, sei's jene ganz zu verstehen. Zé Pequenhos Lebenslauf erfüllt von Anfang bis Ende umfassend das Gesetz des Schwächsten, der seine Benachteiligung auszugleichen wähnt, indem er den Part des Stärksten mimt. Eine Festigkeit, die meint, sich eigens herausstreichen zu müssen, verrät überspielte Labilität.



**Die bewusst ungebärdige, sprunghafte Montage und die oft mysteriöse Führung der Figuren verfolgen beharrlich ein Ziel: die «Cidade de Deus» soll in einer Art von Allgegenwart erscheinen.**

### Überleben im Einzelfall

Mehr aber noch als die Hauptfiguren gerät, diesseits des Pittoresken und bis über die Ohren mitten drin in Schall und Wahn, die Siedlung Gottes selber zur Protagonistin. Nichts wird stattgefunden haben als die Stätte, formuliert das Französische in solchen Fällen. (*Rien n'aura eu lieu que le lieu.*) Was immer es zu erzählen gilt, quillt aus dem Milieu hervor und tröpfelt sich wieder dahin zurück: hinein in dieses amorphe Menschengefüge, das sein eigenes Publikum ist, seine eigene Bühne und dazu noch (kollektiv) sein eigener Dramatiker und Schauspieler. Selbst Buscapé bleibt der Favela erhalten, er zieht es nur vor, Beobachter zu werden statt Darsteller zu bleiben.

Ausser am Anfang, der von den allerfrühesten Erlebnissen Zé Pequenhos und seines Gefährten berichtet, verfolgen die bewusst ungebärdige, sprunghafte Montage und die oft mysteriöse Führung der Figuren beharrlich ein Ziel, nun auf alles andere als konventionelle Weise: statt in einer historischen Aufeinanderfolge soll die «Cidade de Deus» in einer Art von Allgegenwart jenseits von Gestern und Heute erscheinen, über die Generationen hinweg gleichbleibend in der Wiederholung immer ähnlicher Abläufe und blutiger Bescherungen.

Denn aus eigenem heraus wird nichts anders in der Favela, da fängt alles bloss wieder von vorne an, ehe es ans Ende gekommen ist. Im Einzelfall lässt es sich überleben – noch –, und das muss für die nächste Zeit genügen.

Pierre Lachat

CIDADE DE DEUS (CITY OF GOD)

Stab

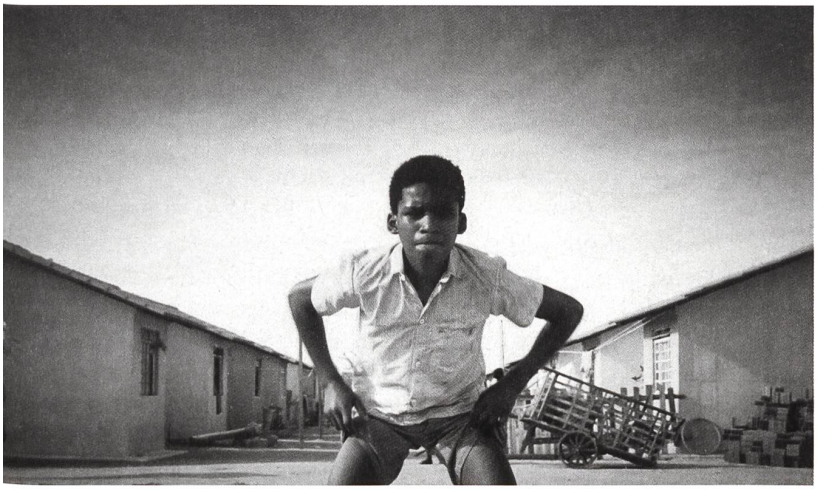
*Regie: Fernando Meirelles; Buch: Bráulio Mantovani, basierend auf dem gleichnamigen Roman von Paulo Lins; Kamera: César Charlone; Schnitt: Daniel Rezende; Kostüme: Bia Salgado; Musik: Antônio Pinto, Ed Côrtes; Ton: Martin Hernandez Guilherme Ayrosa, Paulo Ricardo Nunes (Zeta Audio)*

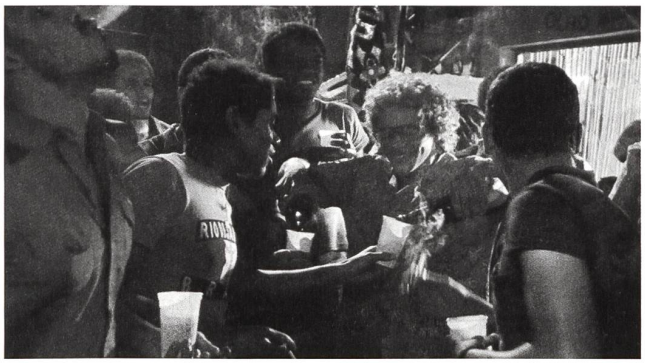
Darsteller (Rolle)

*Luis Otávio (Buscapé als Kind), Alexandre Rodrigues (Buscapé als Erwachsener), Douglas Silva (Dadinho als Kind), Leandro Firmino da Hora (Dadinho als Erwachsener, Zé Pequeño), Phelipe Haagensen (Bené als Erwachsener), Matheus Nachtergaele (Sandro Cenoura), Seu Jorge (Mane Galinha), Jonathan Haagensen (Cabeleira, älterer Bruder von Bené), Renato de Souza (Marreco, älterer Bruder von Buscapé), Jefechander Suplino (Alicate), Roberta Rodriguez Silvia (Bérénice), Daniel Zettel (Tiago), Darlan Cunha (Filé com Fritas), Alice Braga (Angélica), Mauricio Marques (Cabeçao), Gero Camilo (Paraíba), Edson Montenegro (Buscapés und Marrecos Vater), Graziala Moretto (Marina Cintra), Gustavo Engracia (Rogério Reis)*

Produktion, Verleih

*O2 Filmes, VideoFilmes, Hank Levine Film in Zusammenarbeit mit Globo Filmes, Lumière, Studio Canal und Wild Bunch; Produzenten: Walter Salles, Donald K. Ranvaud, Andrea Barata Ribeiro, Mauricio Andrade Ramos; Co-Produzenten: Daniel Filho, Hank Levine, Juliette Renaud, Marc Beauchamps, Vincent Maraval. Brasilien 2002. Farbe, Dauer: 129 Min. CH-Verleih: Frenetic Films, Zürich; D-Verleih: Constantin Film, München*





# Die Tyrannei der Makellosigkeit

FAR FROM HEAVEN von Todd Haynes

1

**Cathy, wie sie in legerer Strandkleidung an einem Pool sitzt und lächelnd von der Lektüre einer Zeitschrift aufblickt.**

Es ist stets aufschlussreich, mit welchen Bildern ein Film beworben wird. Ein Szenenfoto, das als Vorlage für ein Filmplakat dienen soll, muss emblematisch sein. Das Plakatmotiv von FAR FROM HEAVEN vereinigt alle drei Hauptfiguren miteinander, die Farben ihrer Kostüme verstricken sie bereits in ein kleines Melodram um Kälte und Wärme, und ihre Blicke akzentuieren zugleich schon ihre Entfremdung. Der Blick der apart gekleideten Hausfrau Cathy schweift in die genau entgegengesetzte Richtung als der der beiden Männer, die in ihrem Leben eine entscheidende Rolle spielen und die etwas kleiner im Bildhintergrund zu sehen sind: ihr Ehemann Frank, dem man die Qualen und Schuldgefühle ansieht, die ihm die Erkenntnis bereiten wird, homosexuell zu sein, sowie der schwarze Gärtner Raymond Deagan, in den sie sich gegen alle gesellschaftlichen Regeln verlieben wird.

Interessanterweise haben die deutschen und französischen Feuilletons beim Start von FAR FROM HEAVEN ein anderes Szenefoto bevorzugt; «Libération» hat es in nachgerade Warholscher Manier gar in vierfacher Ausführung abgedruckt. Es zeigt Cathy, wie sie in legerer Strandkleidung an einem Pool sitzt und lächelnd von der Lektüre einer Zeitschrift aufblickt. Der Erfolg dieses Fotos verdankt sich gewiss vor allem dem unwiderstehlichen Lächeln Julianne Moores. Aber zugleich versetzt es den Betrachter augenblicklich in die Zeit, in die der Film spielt – und mehr noch, in deren Widersprüche.

Cathy liest «Cosmopolitan», eine Zeitschrift, die in ihrem Titel schon den Anspruch einer gewissen Weltläufigkeit erhebt, in den fünfziger Jahren freilich nachdrücklich die opportunen Tugenden der Häuslichkeit propagierte. Es ist die Zeit des von Betty Friedan diagnostizierten Weiblichkeitswahns, als die in den Kriegsjahren umständehalber erlangte, mithin vorbehaltliche Selbstbestimmung und Unabhängigkeit der Frauen

*1 Julianne Moore*

*2 Dennis Quaid, Viola Davis, Julianne Moore, Lindsay Andretta und Ryan Ward*

**Die Vorort-Villa als Terrain, auf dem das Leben der Mittelklasse sich in tyrannischer Makellosigkeit erfüllt.**

widerrufen wurde. Als glückliche Hausfrau und Mutter entspricht Cathy perfekt dem Leitbild der Eisenhower-Ära, einer Zeit, die das äussere Erscheinungsbild fetischisierte.

Todd Haynes' Film spielt im Connecticut der fünfziger Jahre, umfängt sein Publikum eingangs mit einer herbstlichen Vorort-Idylle, um dann die Risse in deren Fassade zu ergründen. Dabei folgt er den Spuren der Melodramen, die Douglas Sirk in jener Zeit für Universal drehte und die sich zu einer ethnografischen Erforschung der amerikanischen Mittelklasse summieren. Diese führt eine leblose Existenz in Sirks Filmen, sämtliche Beziehungen stecken in einer Sackgasse, für die unterdrückte Sexualität gibt es keinen Ausweg, geschweige denn Erfüllung. Sirks Filme stellen dabei so etwas wie einen Schwanengesang des Genres dar, zumal der Tradition des «women's picture», welches durch die Aufbrüche der sechziger Jahre seine Gültigkeit zu verlieren drohte.

Im Kino der Kleinstadt Hartford in Neuengland laufen übrigens fast ausschliesslich Melodramen (beispielsweise HILDA CRANE und THE THREE FACES OF EVE), in denen sich das insgeheime Unbehagen des weiblichen Publikums mit der eigenen Bestimmung artikuliert. Dieses vorerst letzte Aufblühen des Genres verdankte sich einerseits den restriktiven gesellschaftlichen Konventionen, die den Frauen wenig Optionen liessen ausser Anpassung, Opfer und Verzicht. Die Gefühle, die zunächst die häusliche und sodann die soziale Ordnung bedrohen, sind unweigerlich unstandesgemäss. In der Welt, die FAR FROM HEAVEN evoziert, besitzt jeder seinen angestammten Platz; was auch bedeuten kann, in die Verschwiegenheit einer Gegenwelt, eines Ghettos auszuweichen. Es ist ein derart hermetisch abgeschlossenes Universum, dass Aufruhr, Veränderung oder gar Befreiung nur in der unverhofften Begegnung, Konfrontation mit einer anderen Welt entstehen können.

Die Vorort-Villa ist seit den Mittfünfzigern zum (auch kinematografischen) Inbegriff der restaurativen Eisenhower-Ära geworden: als Terrain, auf dem das Leben der Mittelklasse sich in tyrannischer Makellosigkeit erfüllt. Nicht von ungefähr deckt sich der repräsentative Charakter der properen Einfamilienhäuser mit der Ikonografie des Melodrams: des durch ein Fenster gebrochenen, sehnsuchtsvollen Frauenblicks auf die Aussenwelt, der dominierenden Präsenz der Treppe, die meist Schauplatz familiärer Auseinandersetzungen ist. Den weiträumigen, üppig drapierten Interieurs eignet eine doppelte, paradoxe Aura von Verlorensein und Klaustrophobie. Eine besondere Rolle kommt den akkuraten Gartenanlagen zu. Das Gegensatzpaar von Natur (die mit Unschuld, Freiheit und Wildheit konnotiert ist) und

2

*1 Dennis Haysbert und Julianne Moore*

*2 Dennis Quaid und Julianne Moore*

*3 Rock Hudson als Gärtner Ron Kirby und Jane Wyman als Witwe Cary Scott in* ALL THAT HEAVEN ALLOWS *Regie: Douglas Sirk*

**Mit den Kranfahrten, die uns im Vorspann das farbenprächtige Herbstlaub und am Ende des Films die Baumblüte des Frühjahrs entdeckt, vollzieht die natürliche Ordnung sich auch als dramaturgischer Kreisschluss.**

Zivilisation (die für Einschränkung und Korruption steht), das sich von Anfang an durch das US-Kino zieht, scheint hier zu verschmelzen: der Garten steht als kultivierte, bezähmte Natur für ein Versprechen, das uneingelöst bleiben wird.

### Imitation of Art

Todd Haynes beschwört die Ambivalenz dieser pastoralen Idylle ganz in der Manier Sirks. (Wobei man dem von Dennis Haysbert gespielten Gärtner, im Gegensatz zu seinem Vorgänger Rock Hudson in ALL THAT HEAVEN ALLOWS, nicht nur zutrauen mag, Henry David Thoreaus «Walden» zu leben, sondern auch gelesen zu haben.) Die Natur ist ein stets gegenwärtiger atmosphärischer Hintergrund, die Folge der Jahreszeiten steht für eine ewige Wiederkehr, eine natürliche Ordnung. Mit den Kranfahrten, die uns im Vorspann das farbenprächtige Herbstlaub und am Ende des Films die Baumblüte des Frühjahrs entdeckt, vollzieht sie sich auch als dramaturgischer Kreisschluss. Die Verheissung, der Optimismus dieses Aufblühens stehen, wie im Abspann von A TIME TO LOVE AND A TIME TO DIE, zugleich im Widerspruch zum unglücklichen Ende einer Liebesgeschichte; ein letztes verzweifeltes Aufbegehren gegen die Unausweichlichkeit des Schicksals und die Engherzigkeit der Gesellschaft.

FAR FROM HEAVEN ist eine so akribische Hommage an das Kino Sirks, dass man hinter dem Film fast die Genügsamkeit eines glücklichen Kopisten vermuten mag. Haynes' Drehbuch variiert das Motiv der unstandesgemässen Liebe aus ALL THAT HEAVEN ALLOWS und dem der Rassendiskriminierung aus IMITATION OF LIFE. Unweigerlich mündet sein Szenarium in die genretypische Konsequenz des mütterlichen Opfers – obwohl die Kinder in der Dramaturgie des Films und im Leben der Hauptfiguren eine eher untergeordnete Rolle spielen. Die Dialoge, in denen ihre Fragen und Wünsche regelmässig hintangestellt werden, beschränken ihre Präsenz auf die eines letztlich folgsamen Attributes.

Darüber hinaus verrät der Film eine so umfassende wie anspielungsreiche Kenntnis des Genres. Das Bild der in einsamer Verzweiflung auf ihrem Bett weinenden Heldin verweist auf eine fast identische Einstellung aus Max Ophüls' THE RECKLESS MOMENT, in der Szene der ersten Begegnung Cathys mit Raymond greift er den Moment des erschrockenen Innehaltens auf, als Claudette Colbert in John M. Stahls Erstverfilmung von IMITATION OF LIFE an ihrer Hintertür die arbeitsuchende schwarze Haushälterin erblickt.

2



**Sacht verletzt Haynes Tabus und überschreitet Grenzen, die zur Entstehungszeit von Sirks Melodramen noch unumstösslich waren.**

Liebevoll holen Haynes und sein Kameramann Ed Lachman die Eastmancolor-Künstlichkeit der Universal-Filme Sirks ein, die zumeist von Russell Metty fotografiert wurden. Die vehemente, expressive Farbdramaturgie spiegelt die unterdrückende, bedrängende Schönheit eines Lebensstils wider, in dem die Figuren gefangen sind. Die Farbkomposition basiert auf dem Spannungsverhältnis zwischen dem Einzelnen und seinem Umfeld. Oft scheinen die Kostüme Ton in Ton aufzugehen in den Dekors, um dann in einer farblichen Dissonanz zu münden. Haynes und Lachman lassen gegensätzliche Akzente, warme und kalte, gesättigte und pastellene Farben miteinander in den Dialog treten. Sie setzen die Figuren von ihrem Ambiente ab, in dem sie diesem eine plastische Tiefe geben. Subtil verändert Lachman die Lichtverhältnisse im Bildhintergrund. Wenn er diesen kaum merklich dunkler werden lässt, beglaubigt er damit visuell einen Schlüsseldialog des Films: «Our interior lives are locked in the dark», aus dem eine Grunderfahrung der drei Hauptfiguren spricht, die etwas Neues, Unbekanntes über sich selbst erfahren müssen. Die Kamerabewegungen, elegante Kranfahrten und extreme Aufsichten, lösen sie aus ihrem Ambiente und pointieren so das zunehmend problematische Verhältnis des Einzelnen zur Gemeinschaft.

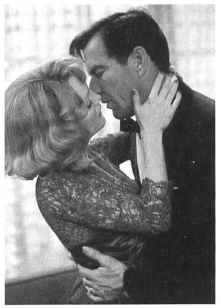
### Ein eigensinniger Kopist

Die Arbeit der Schauspieler fügt sich nahtlos in dieses Konzept einer entlarvenden Künstlichkeit. In ihrer Intonation klingt der melodramatische Gestus der Nachkriegszeit wieder, eine hölzern anmutende Sorgfalt, die noch nichts ahnt vom Furor des *method acting*. Haynes treibt diesen Tonfall nicht so weit wie der Sirk-Bewunderer Fassbinder, der seinen Darstellern einen nachgerade mechanischen Aufsagegestus verordnete. Aber er macht kenntlich, dass die Figuren mit fremder Stimme sprechen, die ihnen von den Konventionen der Zeit und Gesellschaft auferlegt ist.

Kaum merklich, gleichwohl nachdrücklich tritt Haynes' Film aus der nachempfundenen Ästhetik der geschilderten Epoche heraus. Sacht verletzt er Tabus und überschreitet Grenzen, die zur Entstehungszeit von Sirks Melodramen noch unumstösslich waren. Haynes deutet an, dass das repressive Klima der McCarthy-Ära wie eine Grundierung auch die vorstädtische Idylle einfärbt. Explizit hebt er auch den schwulen Subtext hervor, den Sirks Filme allein schon produktionsgeschichtlich haben (sein bevorzugter Star Rock Hudson und sein Produzent Ross Hunter waren homosexuell). Wenn im Fernsehen, von der Familie unbeachtet, ein Bericht über die Bürgerrechtskonflikte in Little Rock läuft, verrät dies zwar Haynes' aufgeklärten und gegenwärtigen Blick auf

1

2



2

3

eine vergangene Epoche. Aber er gibt die Charaktere bei all ihrer zeit-und klassenbedingten Naivität angesichts von Homosexualität und Rassendiskriminierung nie der Lächerlichkeit preis. Denn das ist das schöne Wunder seines Films: dass er sich nie in jene Haltung gefälliger und unverfänglicher ironischer Distanz zurückziehen muss, die sich das Melodram nur als *camp* erschliessen kann. FAR FROM HEAVEN fühlt sich seinen Figuren und seinem Genre niemals überlegen, diskreditiert das humanistische Pathos der Dialoge nicht, sondern setzt die tiefen Gefühle in ihr Recht.

Gerhard Midding

FAR FROM HEAVEN (DEM HIMMEL SO FERN)
Stab
*Regie und Buch: Todd Haynes; Kamera: Edward Lachman A.S.C.; Schnitt: James Lyons; Szenenbild: Mark Friedberg; Kostüme: Sandy Powell; Filmarchitekt: Peter Rogness; Musik: Elmer Bernstein*

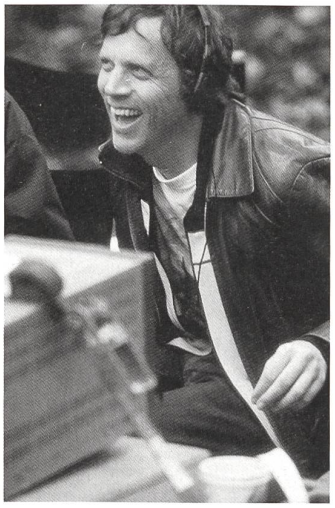
Darsteller (Rolle)
*Julianne Moore (Cathy Whitaker), Dennis Quaid (Frank Whitacker), Dennis Haysbert (Raymond Deagan), Patricia Clarkson (Eleanor Fine), Viola Davis (Sybil), James Rebhorn (Dr. Bowman), Bette Henritze (Mrs. Leacock), Michael Gaston (Stan Fine), Ryan Ward (David Whitaker), Lindsay Andretta (Janice Whitaker), Jordan Puryear (Sarah Deagan), Kyle Smith (Billy Hutchinson), Celia Weston (Mona Lauder), Barbara Garrick (Doreen), Olivia Birkelund (Nancy), Stevie Ray (Dick Dawson)*

Produktion, Verleih
*Focus Features, Vulcan Productions, TF1 International in Zusammenarbeit mit Killer Films, Jon Wells, Section Eight Production; Produzentinnen: Jody Patton, Christine Vachon; ausführende Produzenten: John Wells, Eric Robison, Tracy Brimm, John Sloss, Steven Soderbergh, George Clooney. USA, Frankreich 2002. Farbe; Dolby; Dauer: 107 Min. CH-Verleih: Monopole Pathé Films, Zürich; D-Verleih: Concorde Filmverleih, München*

1

# ‹In vielerlei Hinsicht fühlte ich mich befreit, indem ich mich eng an Douglas Sirk hielt›

Gespräch mit Todd Haynes



2

**FILMBULLETIN** Fünfzig Jahre nach Douglas Sirk einen Film im Studiostil seiner Zeit zu drehen, ist mehr als eine technische Spielerei. Wie relevant sind seine Themen in der heutigen Gesellschaft?

**TODD HAYNES** Ich hatte mir überlegt, FAR FROM HEAVEN im heutigen Amerika anzusiedeln, habe mich dann aber dagegen entschieden: Fassbinder und Sirk haben mit ihren zeitgenössisch angesiedelten Geschichten erstaunliche Arbeit geleistet. Ich dagegen konnte der reichen Textur, den Stoffen und der Ausstattung der Fünfziger, ihrer relativen Fremdheit, nicht widerstehen. Der zweite und wichtigere Grund aber ist, dass diese zeitliche Distanz eine bestimmte Kraft entwickelt, indem sie dem Zuschauer eine Art Rahmen vorgibt, durch den er seine eigene Gegenwart wieder erkennen kann. Er muss aktiv werden und den Spiegel selbst suchen, den der Film ihm vorhält. Entdeckt zu haben, wie viel unsere auf den ersten Blick so viel tolerantere Gegenwart mit den Fünfzigern zu tun hat, ist dann ganz sein Verdienst.

**FILMBULLETIN** Haben Sie Ihren ersten Sirk-Film noch im Zustand der Unschuld gesehen, oder hatte man ihn damals schon wieder entdeckt?

**TODD HAYNES** Ich wünschte, ich gehörte zu denjenigen, die Sirk-Filme zuhause im Fernsehen gesehen haben, als Kinder, in der Reihe «Million Dollar Movie»:

*1 Julianne Moore*

*2 Todd Haynes*

*3 Rock Hudson als Gärtner Ron Kirby und Jane Wyman als Witwe Cary Scott in* ALL THAT HEAVEN ALLOWS *Regie: Douglas Sirk*

*4 Dan O'Herlihy als David Edwards und Lana Turner als Lora Meredith in* IMITATION OF LIFE *Regie: Douglas Sirk*

3

4

**«Kann man Sirk noch weiterentwickeln? Ich fühlte mich ihm gegenüber ziemlich demütig, als ich den Film drehte. Es war ohnehin eine Herausforderung, seine perfekten Aufnahmen nachzuempfinden.»**

man wusste nicht, wer Sirk war, aber es setzte sich in deinem Kopf fest – so ging es Julianne Moore. Ich dagegen sah sie in der privilegierten Umgebung eines akademischen Milieus. Ich hatte damals eine Assistentenstelle und lehrte Film: ich versuchte also einerseits, die Filme zu verstehen, und andererseits, sie den Studenten begreiflich zu machen.

**FILMBULLETIN** Gibt es irgendwo Momente, wo Sie bewusst über Sirk hinausgehen? Oder rekreieren Sie Sirks Welt mit Ihrer Ästhetik, gehen aber darüber hinaus mit dem, was Sie erzählen und wie Sie es erzählen?

**TODD HAYNES** Kann man Sirk noch weiterentwickeln? Ich fühlte mich ihm gegenüber ziemlich demütig, als ich den Film drehte. Es war ohnehin eine Herausforderung, mit einem Budget von nur vierzehn Millionen Dollar seine perfekten Aufnahmen nachzuempfinden. Zur Vorbereitung haben wir digitale Fotos aus ALL THAT HEAVEN ALLOWS gemacht. Wenn man sie anschaut, kann man kaum glauben, wie extrem Lichtsetzung und Schatten sind und welche Schönheit in ihnen liegt. Hinterher erinnert man sich nicht mehr daran, wie weit er gegangen ist. Man erinnert sich daran eher bei WRITTEN IN THE WIND oder IMITATION OF LIFE, denn deren Themen sind extremer. Als ich mir diese Fotos ansah, meinte ich zu meinem Kameramann *Ed Lachman*: «Wir können nicht auf unseren Film zurückschauen und sagen, dass Sirk kühner war als wir.» Stilistisch ging es um eine Kombination von Farbe, Licht und Schatten und wie die Kamera diese Themen adressiert – das wurde von uns kombiniert mit Zurückhaltung und dem beharrlichen Blick auf die Geschichten dieser Leute, in der sich die sozialen Dynamiken zeigen.

Inhaltlich konnte ich natürlich weiter gehen als Douglas Sirk. Homosexualität hätte er nicht in der Weise zeigen können, wie wir das getan haben. Aber indem ich die Homosexualität des Ehemannes vom Standpunkt seiner Frau aus zeige, behandle ich sie auch anders, als wenn man sie mit heutigen Augen sehen würde. In vielerlei Hinsicht fühlte ich mich befreit, indem ich mich eng an Sirk hielt.

**FILMBULLETIN** Sie entwickeln eine interessante Parallelstruktur: auf der einen Seite die Frau, die sich zu ihrem farbigen Gärtner freundschaftlich hingezogen fühlt, auf der anderen Seite ihr Ehemann mit seiner Homosexualität. Das "Vergehen" des Mannes ist schwerwiegender, aber er hat bessere Möglichkeiten als seine Ehefrau, das zu verdecken. Ist das der entscheidende Unterschied?

**TODD HAYNES** Das ist schon ironisch, nicht wahr? Die viel weiterreichende Abweichung von traditionellen sexuellen Verhaltensmustern kann sich in aller

*1 Juanita Moore als Annie Johnson und Lana Turner als Lora Meredith in* IMITATION OF LIFE *Regie: Douglas Sirk*

*2 Julianne Moore und Viola Davis*

*3 Julianne Moore und Dennis Haysbert*

1

2

**«Ich wollte nicht nur die Konflikte innerhalb der Figur von Cathy zeigen, sondern auch die Beziehung der beiden, im Privaten wie in der Öffentlichkeit.»**

3

Heimlichkeit weiter entwickeln als der andere, ungleich harmlosere, aber weit öffentlichere Normverstoss. Frauen finden sich automatisch in der schwächeren Position wieder, ihnen wird viel stärker als den Männern die Verantwortung aufgebürdet – die Verantwortung für alle Fragen der gesellschaftlichen Stellung und des guten Ansehens der Familie. Auch wenn der Kampf von Frauen, der von Schwarzen und der um sexuelle (Wahl-)Freiheit vergleichbare Züge aufweist, sind sie nicht gleich verlaufen.

**FILMBULLETIN** Man sieht etwa am Verhalten der farbigen Hausangestellten und ihrer Arbeitgeberin, dass dies kein Film aus den fünfziger Jahren ist: Sybil spricht weniger unterwürfig mit Cathy, wenn sie beide allein sind, als wenn andere Personen dabei sind. Wahrscheinlich ist mir das deshalb aufgefallen, weil dieselbe Schauspielerin, Viola Davis, als Ärztin in Steven Soderberghs SOLARIS eine sehr viel *toughere* Figur spielt.

**TODD HAYNES** Ich wollte nicht nur die Konflikte innerhalb der Figur von Cathy zeigen, sondern auch die Beziehung der beiden, im Privaten wie in der Öffentlichkeit. In der Öffentlichkeit wird Sybil von Cathy praktisch ignoriert, im Privaten aber gibt es eine gewisse Offenheit, ein bestimmtes Vertrauen. Mir war besonders jene Szene wichtig, wo Cathy von ihrem Nachmittag mit Raymond zurückkommt und voller liberaler Absichten ist, den «armen Farbigen» zu helfen. Das war in hohem Masse ein bewusstes Zitieren jener wunderbaren Szene in IMITATION OF LIFE: Lana Turner, die ihr ganzes Leben mit Annie, ihrer Zofe und Gefährtin, verbracht hat, bemerkt erstaunt, als Annie ihr sagt, sie werde sterben und möchte all ihre Freunde zu dem Begräbnis einladen: «Annie, ich wusste nicht, dass du Freunde hast!» Woraufhin Annie antwortet: «Nun, Miss Lora, Sie haben nie gefragt!» Das Erstaunliche daran ist nicht, dass die Farbige das zu der Weissen sagen kann und dass es wahr ist und dass Sirk das in seinem Film zeigt, sondern die Tatsache, dass *wir* nie gefragt haben. Es kam uns nie in den Sinn, als wir IMITATION OF LIFE sahen, zu fragen, was passiert mit Annie, wenn sie die Leinwand verlässt? Natürlich hat von heute aus gesehen der Film seine Grenzen. Das Ehrlichste, was man heute tun kann, ist, die Beschränkungen der Repräsentation anzuerkennen und darauf hinzuweisen, statt die Erfahrung der Farbigen einem weissen Publikum zu vermitteln zu versuchen. Ich zolle dem Tribut, indem ich Cathys Verblendung zeige, wenn sie in jenem Moment forteilt, als die beiden Vertreter des NACP vor ihrer Tür stehen, und sie Sybil bittet, an ihrer Stelle zu unterschreiben. Das ist sehr widersprüchlich, aber menschlich.

3

**«Die Filme, die Ed fotografiert hat, sehen absolut verschieden aus, es gibt keine Kontinuitäten in Bezug auf die Lichtsetzung, die Farben, die Wahl der Objektive und die Kadrage.»**

FILMBULLETIN Melodramen sollten kein Happy End haben, haben Sie einmal geäussert. Aber hat Ihr Film nicht ein Happy End durch die Frühjahrsblüten in der letzten Einstellung? Wird nicht suggeriert, dass Cathy und Raymond sich vielleicht wieder treffen werden?

TODD HAYNES Ja, im Jahr 3005. (lacht) Ich sehe das nicht so. Ich wollte nur den herbstlichen Moment zeigen, den Zyklus der Jahreszeiten, bittersüss, vielleicht auch ein bisschen grausam. Aber der Komponist *Elmer Bernstein* fand, dass der Schluss einen gehörigen Optimismus ausstrahlt, weil Julianne Moores Figur durch ihre Erfahrungen eine so unabhängige Person geworden ist. Deshalb verknüpfte er den Schlussakkord mit dem Anfang. Ich war ursprünglich motiviert, einen Film zu machen, bei dem man weinen kann und das Gefühl hat, dass die Welt beschissen ist, dass die Menschen nicht glücklich sein können, auch wenn sie es versuchen – und dass es nicht ihr Fehler ist. Aber diese Fähigkeit zu weinen ist nicht unbedingt das, woran ich bei Sirk sofort denke: wenn sie in ALL THAT HEAVEN ALLOWS den Fernsehapparat hereinrollen, dann ist man bewegt, aber man fängt nicht an zu weinen.

FILMBULLETIN Das Licht gesetzt hat in Ihrem Film Edward Lachman. Ich hatte bisher den Eindruck, dass die meisten amerikanischen Regisseure, die mit ihm arbeiten, ihn wegen seiner Arbeiten mit europäischen Regisseuren wie Wenders und Herzog schätzen, wegen seiner dokumentarischen Erfahrungen, und weil er Bilder machen kann, die sich gegen die Künstlichkeit von Hollywoods Bildern richten – aber Ihr Film ist ja extrem künstlich.

TODD HAYNES Ich bin schon seit Jahren ein Bewunderer von Eds Filmen. Ich glaube, LIGHT SLEEPER war der erste, wo ich mich dafür interessierte, wer ihn fotografiert hatte, der sah so wunderbar aus. Die Entscheidung für ihn hatte nichts mit der erstaunlichen Liste von wichtigen Regisseuren, mit denen er bereits gearbeitet hatte, sondern allein damit zu tun, dass ich seine Filme im Zusammenhang sah und sie mit derjenigen anderer Kameraleute verglich. Die Filme, die Ed fotografiert hat, sehen absolut verschieden aus, es gibt keine Kontinuitäten in Bezug auf die Lichtsetzung, die Farben, die Wahl der Objektive und die Kadrage. Natürlich kommt einiges davon von den Regisseuren, aber normalerweise sieht man am Licht die Handschrift des Kameramannes. Das fand ich sehr aufregend. Er ist ein wahrer Künstler und nähert sich jedem Film wie einer leeren Leinwand an. Das ist bei mir genau so.

Jeder Film bedeutet einen neuen Kanon von Regeln, die wir während der Arbeit lernen und herausarbeiten – ein kreatives Abenteuer mit einem jeweils neuen Vokabular. Ed ist ein Künstler, so geht er an jeden

*1 Julianne Moore in* FAR FROM HEAVEN *Regie: Todd Haynes*

2 STROSZEK *Regie: Werner Herzog (1976)*

1

1

Film heran, ohne eine Sammlung von Tricks und dem Sich-Verlassen auf frühere Erfolge.

**FILMBULLETIN** Stichwort "Tricks". In Zhang Yimous Film HERO konnte man im Abspann einen *leaf wrangler* entdecken ...

**TODD HAYNES** Wir hatten einen phantastischen *greensman* und seine Crew, die Blätter *gewrangelt* haben und das, was in den Aussenaufnahmen vorhanden war, noch sanfter gemacht haben. Aber wir hatten bei weitem nicht das Budget, um das zu machen, was die meisten vermutet haben, nämlich den ganzen Hintergrund zu malen. Wir waren vom Herbst des Jahres 2001 abhängig und hatten Glück dabei. Für digitale Verfeinerungen war absolut kein Geld da, wir mussten mit den traditionellen Methoden von Effekten *in* der Kamera arbeiten. Unser Budget betrug vierzehn Millionen Dollar, das war nicht genug, aber wir mussten damit auskommen und entsprechend sorgsam planen.

Das Gespräch mit Todd Haynes führte Frank Arnold

# ‹Die Kamera fängt stets einen unwiederbringlichen Moment ein›

## Gespräch mit dem Kameramann Edward Lachman

2

**FILMBULLETIN** Ihre Anfänge als Kameramann liegen im europäischen, genauer: im deutschen Kino der siebziger Jahre. Sie haben diese Zeit oft als Ihre Filmschule bezeichnet. Weshalb hat es Sie damals nach Europa verschlagen?

**EDWARD LACHMAN** Ich war ursprünglich als Kunststudent nach Frankreich gegangen. Doch ich interessierte mich hauptsächlich für den deutschen Expressionismus und war verblüfft und fasziniert davon, wie das Kino in der wieder erwachenden Kulturszene Deutschlands zu einem Medium wurde, um sich selbst, die eigene Geschichte und Identität zu erforschen. Damals wurde das Kino ungeheuer gefördert. Bei einem Besuch in Berlin lernte ich *Werner Herzog* kennen, der gerade beim Festival seinen ersten Film LEBENSZEICHEN vorstellte. Werner und ich verstanden uns augenblicklich, es herrschte ein grosses, gegenseitiges Vertrauen. Er hat mich engagiert, ohne dass er je einen Meter Film gesehen hätte, den ich fotografiert habe.

**FILMBULLETIN** Waren die Lektionen in dieser Filmschule eher philosophischer oder ästhetischer Natur?

**EDWARD LACHMAN** Ich wurde mit einer persönlichen, eigenwilligen Herangehensweise ans Geschichtenerzählen konfrontiert, die mich zweifellos geprägt hat. Demgegenüber ist das Erzählen in Hollywood strukturierter und gehorcht festen Konventionen. Das mag

2

**«Anschlussfehler ziehen sich durch den ganzen Film, Gesten werden nicht fortgeführt, Zigaretten oder Kaffeetassen wandern beim Schnitt von einer Hand in die andere. Als ich Werner Herzog darauf ansprach, fragte er nur: "Wer sagt denn, dass Anschlüsse immer stimmen müssen?"»**

daran liegen, dass die visuellen Kunstformen in Europa eine längere Tradition haben. Regisseure wie Fassbinder, Wenders oder Herzog haben ihre je unverwechselbare Sprache entwickelt. Ihre Inszenierung folgt nicht der strikten amerikanischen Aufteilung in Totale, Nah- oder Grossaufnahme, sie haben eine eigene visuelle Grammatik erfunden.

Gestern habe ich noch einmal STROSZEK gesehen, für den ich die amerikanischen Szenen fotografiert habe (*Thomas Mauch* hat die deutschen Sequenzen gestaltet). Mir fiel erneut auf, wie viele Anschlussfehler es zwischen den Nahaufnahmen und den Totalen gibt. Das zieht sich durch den ganzen Film, Gesten werden nicht fortgeführt, Zigaretten oder Kaffeetassen wandern beim Schnitt von einer Hand in die andere. Als ich Werner seinerzeit darauf ansprach, fragte er mich nur: «Wer sagt denn, dass Anschlüsse immer stimmen müssen?» In einer Szene, in der die Figuren auf einem zugefrorenen See Schlittschuhlaufen, war die Kamera so weit von ihnen entfernt, dass sie wie kleine Flecken wirkten. Ich machte Werner darauf aufmerksam: «Man kann ja niemanden sehen, geschweige denn erkennen.» Und er erwiderte seelenruhig: «Ganz genau.» Er wollte anfangs auch nicht mit Profis arbeiten. An seinen ersten Filmen wirkten ausser dem Kameramann und vielleicht noch dem ersten Regieassistenten fast nur Laien mit, meist irgendwelche Freunde. Werner wollte sich nicht dem Diktat, der Kontrolle des Hergebrachten unterwerfen.

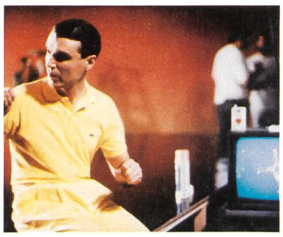
**FILMBULLETIN** Bei Ihrer Zusammenarbeit mit Herzog stand immer mehr auf dem Spiel als nur das Budget. Wie wichtig war Ihre eigene Abenteuerlust dabei? Die Dreharbeiten zum Dokumentarfilm LA SOUFRIÈRE, die sich in Erwartung eines unmittelbar bevorstehenden Vulkanausbruchs vollzogen, stelle ich mir nachgerade lebensgefährlich vor.

**EDWARD LACHMAN** Sich auf ein solches Wagnis einzulassen, hatte sicher ebensoviel mit meinem jugendlichen Leichtsinn zu tun wie mit dem unbedingten Vertrauen, das Werner einem einflösste. Er rief mich morgens um fünf in New York an, weil er in der Zeitung von Bewohnern gelesen hatte, die sich entschieden hatten, die Vulkaninsel trotz der Gefahr eines Ausbruchs nicht zu verlassen. Erst als ich richtig wach wurde, dämmerte mir allmählich, worauf ich mich da eingelassen hatte. Ich wusste nicht einmal, wo die Insel Guadeloupe lag. Trotzdem kaufte ich mir ein Flugticket. Als ich ankam, gab es von Werner noch keine Spur; er tauchte erst drei Tage später dort auf. Unterdessen evakuierten die Behörden die Insel. Mir wurde zusehends mulmiger. Dennoch liess ich mich dann aber wieder schnell von Werners Enthusiasmus anstecken. Er strahlte einfach eine unerschrockene und deshalb unwiderstehliche

2

1

**«Die europäische Schule war für mich als Kameramann sehr einnehmend und inspirierend. Das amerikanische Kino hingegen kommt aus einer eher literarischen Tradition.»**



2

Zuversicht aus. Ich erinnere mich, dass er mich einmal allein zurückliess, um ein paar Bilder der menschenleeren Stadt aufzunehmen, während er mit Jörg Schmidt-Reitwein, dem zweiten Kameramann, den Vulkan besteigen wollte. «Werner», fragte ich ihn, «was soll ich tun, wenn der Vulkan nun ausbricht?» Er erwiderte: «Geh' einfach zum Ozean, da wird schon ein Boot auf dich warten, das dich mitnehmen kann.» Erst später fiel mir ein, dass niemand wusste, dass wir noch auf der Insel geblieben waren. Was für ein Boot hätte da also auf mich warten können?

**FILMBULLETIN** Nach Ihren "deutschen" Lehrjahren assistierten sie häufig europäischen Kameraleuten wie *Sven Nykvist* und *Vittorio Storaro* bei amerikanischen Projekten, bevor Sie in den frühen Achtzigern verstärkt für unabhängige US-Regisseure arbeiteten. Worin sehen Sie die massgeblichen Unterschiede in der Arbeitsweise, etwa der Konzeption der Kadrierung oder Lichtsetzung?

**EDWARD LACHMAN** Die europäische Schule war für mich als Kameramann sehr einnehmend und inspirierend. Das amerikanische Kino hingegen kommt aus einer eher literarischen Tradition. Die visuellen Künste erlebten ihre grosse Blüte bei uns eigentlich erst in den Sechzigern. Wir vertrauen Bildern nicht so sehr, wenn es darum geht, Geschichten zu erzählen. Wir verlassen uns viel mehr auf die Dialoge. Hinzu kommt, dass unsere Filme stärker vom Plot vorangetrieben werden, während die europäischen sich mehr an die Entwicklung der Figuren anlehnen. Deshalb fühlte ich mich von diesem Kino viel eher angezogen, weil mich die Möglichkeiten interessieren, wie man mit Bildern das Verhalten, die Gedanken einer Figur vermitteln kann.

Ich baue jetzt sehr allgemeine Gegensätze auf, die natürlich längst nicht für alle Regisseure gelten, mit denen ich in Hollywood gearbeitetet habe. *David Byrne* beispielsweise, für den ich TRUE STORIES fotografiert habe, besitzt eine erstaunliche visuelle Phantasie. Er hat als bildender Künstler angefangen, bevor er die «Talking Heads» gründete. Obwohl der Film sein Kinodebüt war, hatte er Erfahrung bei der Inszenierung von Videoclips gesammelt. Er ging mit ganz präzisen visuellen Vorstellungen an den Film heran, hat Storyboards entworfen.

**FILMBULLETIN** Auch in den USA haben Sie meist an eigenwilligen Projekten gearbeitet. Ich glaube, Ihr endgültiger Durchbruch gelang Ihnen mit DESPERATELY SEEKING SUSAN?

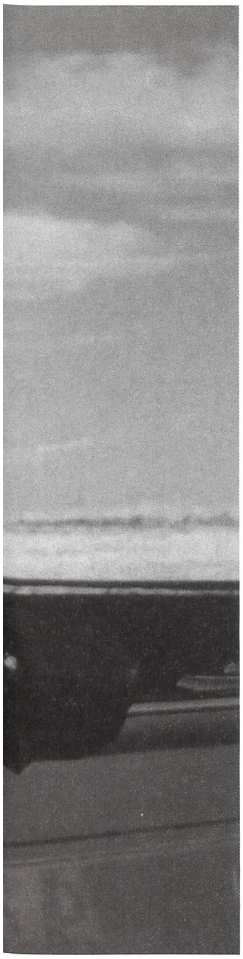
**EDWARD LACHMAN** Obwohl der Film für Studiomassstäbe ein ziemlich niedriges Budget hatte, kam es mir so vor, als hätte ich mich an Hollywood verkauft! Die Entstehungsgeschichte erscheint mir fast wie die Laune eines Studiochefs: So, jetzt produzieren wir mal einen

1 LA SOUFRIÈRE
*Regie: Werner Herzog (1976)*

2 *David Byrne in* TRUE STORIES
*Regie: David Byrne (1986)*

3 *Rosanna Arquette und Madonna in* DESPERATELY SEEKING SUSAN
*Regie: Susan Seidelman (1984)*

4 *Madonna in* DESPERATELY SEEKING SUSAN



3

**«Die besten Erfahrungen habe ich mit Regisseuren gesammelt, die den Kameramann einsetzen wie einen Schauspieler. Man wird zu einem weiteren Werkzeug, um dessen filmische Welt zu schaffen.»**

4

Film, der wie ein richtiges New Yorker *independent movie* aussieht! *Susan Seidelman* hatte zuvor nur einen kleinen Hochschulfilm gedeht, SMITHEREENS. Trotzdem hatten wir grosse Freiheit bei der Besetzung und der Wahl der Realschauplätze. Das Grundproblem lag für mich darin, zwei gegensätzliche Welten visuell herauszuarbeiten. Einmal gibt es die Welt der bürgerlichen Mittelklasse, in der die Rosanna-Arquette-Figur lebt. Da herrschen Pastellfarben und ein sanftes Licht vor. Die Welt der Madonna-Figur ist hingegen viel expressionistischer. Da zielte mein Konzept auf einen übersteigerten Realismus. Das Licht der Laternen besitzt beispielsweise eine grüne und gelbe Tönung, die viel stärker ist, als man sie normalerweise auf den Strassen sieht.

**FILMBULLETIN** Die Bildgestaltung des Films ist stark geprägt von Ihrer Vorliebe für farbiges, expressives Licht ...

**EDWARD LACHMAN** Ja, das setze ich oft ein. Ich nenne das gern *jukebox colors*.

**FILMBULLETIN** Das wirft die Frage auf, inwieweit Sie bereit sind, bei einem Film Ihre eigenen Stilvorstellungen durchzusetzen oder zurückzunehmen.

**EDWARD LACHMAN** Wenn ich ein Buch lese, stellen sich natürlich meine eigenen Assoziationen ein, visuelle Bezüge zu Malern oder anderen Filmen. Diese Ideen bringe ich dann in die ersten Diskussionen mit dem Regisseur ein, um zu sehen, ob wir eine gemeinsame Basis finden. Das Vertrauen, das ein Regisseur in den Kameramann setzt, muss eben auch umgekehrt funktionieren. Die besten Erfahrungen habe ich mit Regisseuren gesammelt, die den Kameramann einsetzen wie einen Schauspieler. Man wird zu einem weiteren Werkzeug, um dessen filmische Welt zu schaffen. Die grössten Schwierigkeiten hatte ich immer mit solchen Regisseuren, die keine eigenen visuellen Ideen haben, sich dann aber nicht recht entscheiden können, wenn man ihnen etwas vorschlägt. Die benutzen einen oft nur, um herauszufinden, was sie nicht wollen. Das ist sehr frustrierend. Man konzipiert eine Szene und leuchtet sie aus, nur um dann vom Regisseur zu hören, das sei genau der Stil, der ihm nicht gefallen würde.

Bei diesem Schlag Regisseure kann es einem auch passieren, dass man sich vor dem Drehen einer Szene auf eine bestimmte Bildgestaltung einigt – und dann schauen sie sich die Muster an und finden plötzlich, die Szene sei viel zu dunkel. Das Interessante an unserer Arbeit ist allerdings auch, dass die besten Dinge entstehen, wenn man Risiken eingeht, beispielsweise bei der Belichtung. Man weiss nicht immer genau, was da herauskommen wird. Selbst mit einer gewissen Erfahrung kann man nicht mit absoluter Bestimmtheit sagen, wie eine Einstellung auf der Leinwand aussehen wird.

*1 John Gavin als Steve Archer und Lana Turner als Lora Meredith in* IMITATION OF LIFE *Regie: Douglas Sirk (1958)*

*2 Julia Roberts in* ERIN BROCKOVICH *Regie: Steven Soderbergh (2000)*

*3 Julianne Moore in* FAR FROM HEAVEN *Regie: Todd Haynes (2002)*

*4* THE VIRGIN SUICIDES *Regie: Sofia Coppola*

*5 Terence Stamp in* THE LIMEY *Regie: Steven Soderbergh (1999)*

1

2

**«Bei einem Regisseur sollte man immer spüren können, dass es für ihn lebensnotwendig ist, eine bestimmte Geschichte zu erzählen.»**

3

Zumindest gilt das für mich. Andere Kameraleute können das Resultat vielleicht genauer voraussagen.

**FILMBULLETIN** Besteht für einen erfahrenen Kameramann bei der Arbeit mit Erstlingsregisseuren nicht das Risiko, beim Drehen zuviel Macht an sich zu reissen?

**EDWARD LACHMAN** Diese Diskrepanz kann natürlich heikel sein. Ein guter Kameramann sammelt ja nicht nur Erfahrungen, in dem er einfach sein Metier ausübt, sondern auch, weil er sich ständig mit ihm auseinandersetzt. Die Gefahr liegt dann darin, dass wir Kameraleute anfangen, das «Wie» des Geschichtenerzählens mit dem «Was» und «Weshalb» zu verwechseln. Bei einem Regisseur sollte man immer spüren können, dass es für ihn lebensnotwendig ist, eine bestimmte Geschichte zu erzählen. Der Kameramann sollte dann nur die Sprache hinzufügen, um dessen Vorstellung visuell auszuformulieren.

**FILMBULLETIN** Sie würden nicht der Ansicht des Schauspielers Bruno Ganz zustimmen, der einmal gesagt hat, die Stärke eines Regisseurs zeige sich darin, dass er beim Drehen dem Kameramann das Feld überlässt?

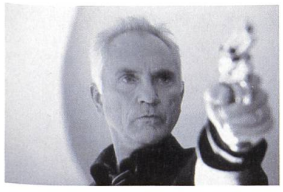
**EDWARD LACHMAN** Das ist ein zweischneidiges Schwert. Einerseits arbeite ich gern mit Regisseuren wie *Wim Wenders*, die eigene Visionen haben. Wenn ich durch die Kamera blicke, dann sehe ich die Welt mit seinen Augen. Ich kenne seine Arbeit, seine Vorlieben. Andererseits kann auch die Begegnung mit einem Regiedebütanten wie *Sofia Coppola* ungemein anregend sein. Ich begriff augenblicklich, was für ein wunderbares Gespür für die Figuren sie bei THE VIRGIN SUICIDES mitbrachte. Sie nannte mir zwar einige visuelle Referenzpunkte, aber hatte noch keine eigene Grammatik, keinen eigenen Stil entwickelt. Sie setzte grosses, auch grosszügiges Vertrauen in meine Ideen, verliess sich ganz auf mich. Viel schwieriger ist die Zusammenarbeit mit Regisseuren, die irgendwo in der Mitte zwischen diesen Polen stehen.

**FILMBULLETIN** Ein Regisseur, mit dem Sie mehrmals gearbeitet haben, ist *Steven Soderbergh*, der gelegentlich auch als sein eigener Kameramann fungiert. Wie sah Ihre Zusammenarbeit aus?

**EDWARD LACHMAN** Steven wollte THE LIMEY gewissermassen aus dem Stegreif drehen, ohne die Vorschriften, die bei einer Studioproduktion herrschen. Wir haben an Realschauplätzen und mit kleinem Team gearbeitet. Ich glaube, er hat mich vor allem wegen jener Filme ausgewählt, die ich in Europa gedreht habe und bei denen ich viel improvisieren musste. Beim Drehen von THE LIMEY und später auch bei ERIN BROCKOVICH war es stets so, dass die Kamera auf die Schauspieler reagiert, und nicht umgekehrt. Ich hatte

4

**«Der Film ist ja eine Hommage an Douglas Sirk, an seine Sensibilität und seine politischen Überzeugungen. Dabei war für uns beide reizvoll, wie wichtig die Bilder für das Geschichtenerzählen bei Sirk sind.»**



5

den Eindruck, er wollte auf keinen Fall, dass sich so etwas wie Technik oder Ästhetik zwischen ihn und die Schauspieler drängt.

FILMBULLETIN Stimmt es, dass er auch als Schwenker die zweite Kamera geführt hat?

EDWARD LACHMAN Ja, er mag das, weil er gemerkt hat, dass die Kamera der erste Zuschauer des Schauspielers ist. Er will eine unmittelbare emotionale Reaktion von ihnen. Aber bei allem Wunsch nach Spontaneität besitzt Steven ein aussergewöhnliches visuelles Gespür, er weiss genau, was er will.

FILMBULLETIN Ich vermute, das Gleiche gilt auch für *Todd Haynes*, den Regisseur von FAR FROM HEAVEN?

EDWARD LACHMAN Ja, Todd kommt ursprünglich von der Malerei. Der Film ist ja eine Hommage an *Douglas Sirk*, an seine Sensibilität und seine politischen Überzeugungen. Dabei war für uns beide reizvoll, wie wichtig die Bilder für das Geschichtenerzählen bei Sirk sind. Sein Thema ist die Welt der bourgeoisen Mittelklasse und ihre Werte. Die Schönheit ihres Ambientes scheint die Charaktere dabei zu unterdrücken. Sie sind Gefangene dieser Schönheit, können nicht aus ihrem eigenen freien Willen heraus handeln, sondern opfern sich für einen vermeintlich höheren Wert, für die Gemeinschaft, die Gesellschaft. Die Künstlichkeit dieser Welt ist wie geschaffen für einen Kameramann.

FILMBULLETIN Sirk hat hauptsächlich mit *Russell Metty* gearbeitet. Waren Ihnen deren Filme schon vertraut, oder haben Sie sie jetzt neu studiert?

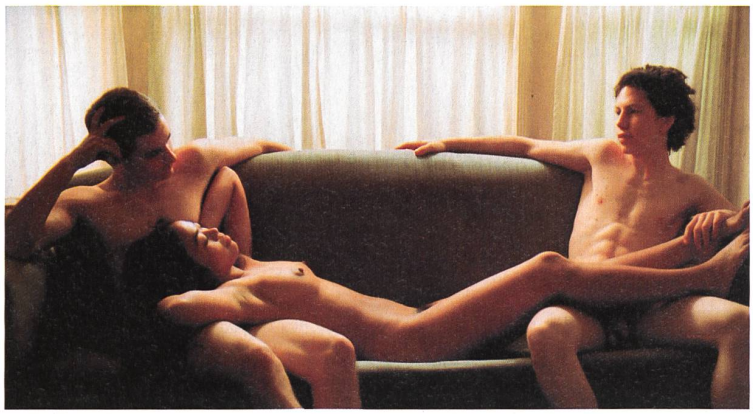
EDWARD LACHMAN Ich hatte IMITATION OF LIFE schon mal gesehen, aber längst wieder vergessen. Unser Film verbindet ja Elemente dieses Films mit ALL THAT HEAVEN ALLOWS. Ich hab' sie mir natürlich genau angesehen. Ich stehe eigentlich auf dem Standpunkt, dass eine Umgebung ihr eigenes Licht schafft, ich leuchte zunächst einen Schauplatz aus, in dem sich die Figuren dann bewegen können. Dabei dürfen die Lichtquellen im Bild durchaus sichtbar sein. Das ist die moderne Herangehensweise. Bei FAR FROM HEAVEN habe ich das Licht viel stärker auf die Figuren konzentriert, wie man es in den Fünfzigern tat. Die Richtlinie für meine Arbeit waren nicht nur die Notizen, die Todd an uns verteilte, sondern auch einige Texte, die Fassbinder über Sirk geschrieben hat und die mich sehr bewegt haben. Es ist fast, als würde sich mit dem Film ein Kreis für mich schliessen, weil es immer mein Wunsch gewesen war, mit Fassbinder zu arbeiten.

FILMBULLETIN Mit den Filmen von Soderbergh und Haynes haben Sie sich dem Hollywood-Mainstream angenähert, aber trotzdem sind Sie nie ganz ein Teil davon geworden.

1 KEN PARK *Regie: Edward Lachman, Larry Clark (2002)*

2 *Edward Lachman in* NICK'S FILM – LIGHTNING OVER WATER *Regie: Wim Wenders (1980)*

1



1

**«Bei Filmen mit kleinerem Budget muss man diese erzählerischen Entscheidungen jedoch schon vorher treffen, weil man nicht genug Drehzeit hat. Ich empfinde diese Arbeitsweise als viel intensiver, weil man die Darstellung der Schauspieler gewissermassen in Realzeit dreht und nicht später bei der Montage verändert oder gar manipuliert.»**

EDWARD LACHMAN Vielleicht, weil ich gern die herkömmlichen Seherwartungen unterlaufe. Ich wurde gerade von einen Film mit dem Titel BAD SANTA gefeuert, einer schwarzen Komödie. Ich wollte gegen das Klischee arbeiten, dass Komödien immer hell ausgeleuchtet sein sollten. Das war kein Konflikt mit dem Regisseur, *Terry Zwigoff*, der ein sehr kluger Kopf ist. Meine Idee war, alles etwas naturalistischer zu drehen, weil dadurch eine Spannung entsteht, sich eine neue Ebene eröffnet. Aber das Studio hatte nach zwei Wochen genug davon.

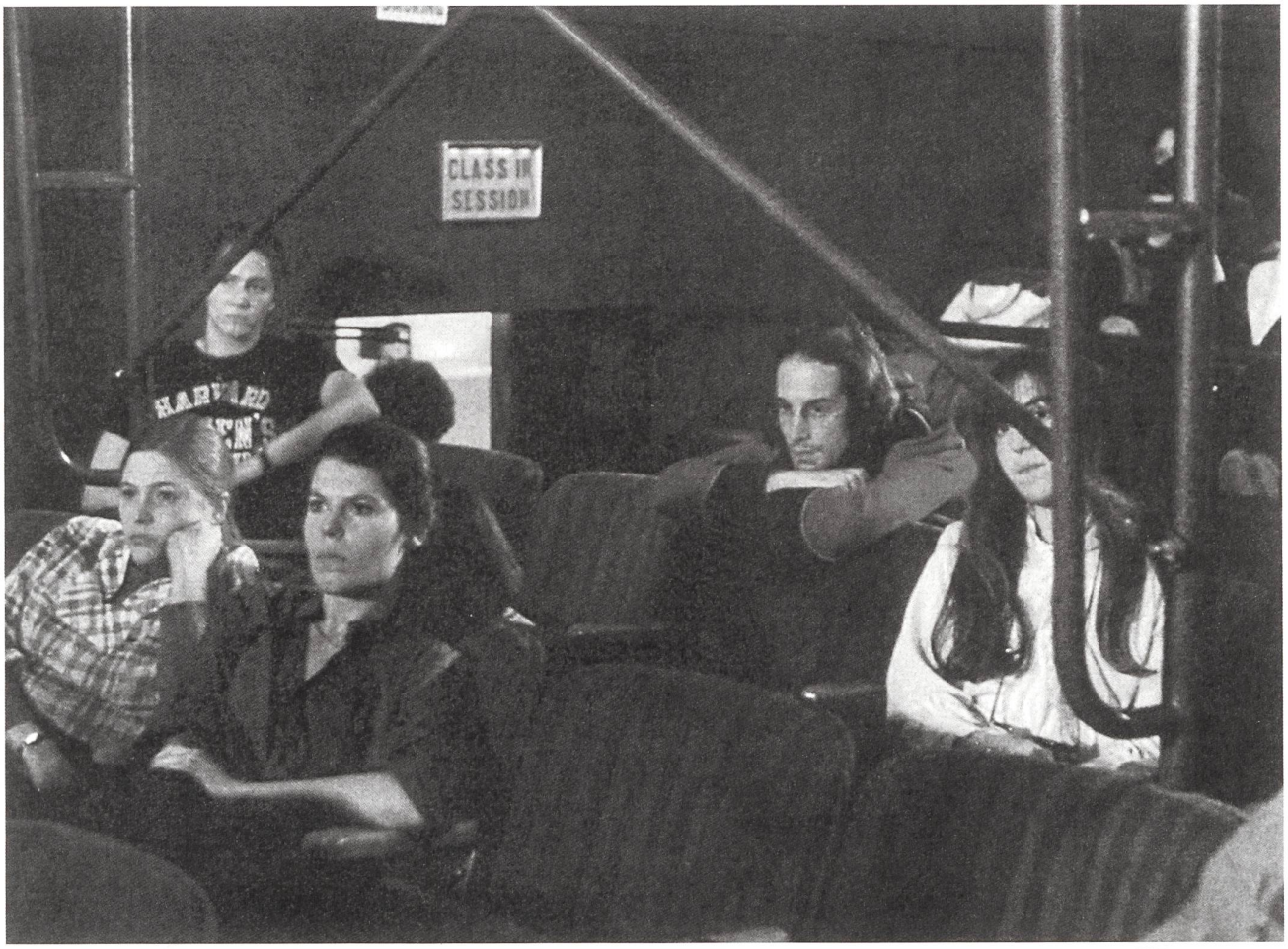
FILMBULLETIN Angesichts Ihrer unverhohlen subversiven Haltung wundert es mich, dass die grossen Studios bei kommerziellen Projekten wie GHOSTBUSTERS II oder TWINS immer mal wieder bei Ihnen anfragen.

EDWARD LACHMAN Das erstaunt mich auch, zumal ich in der Vergangenheit stets abgesagt habe. Ich warte lieber auf ein gutes Projekt, als einen Film zum reinen Broterwerb anzunehmen, zu dem ich keine emotionale Beziehung habe. Da sind Werbefilme ein guter Ausweg, damit ich mich in der Zwischenzeit finanzieren kann. Manchmal habe ich zwei, drei Jahre verstreichen lassen zwischen meinen Projekten.

Aber verstehen Sie mich nicht falsch, ich will nicht allzu abfällig über die Hollywoodstudios sprechen. Es arbeiten eine Menge kluger Leute dort. Aber es gibt einfach zu grosse Mentalitätsunterschiede, die Prioritäten sind anders. Das Wesen der Kameraarbeit besteht für mich darin, beim Drehen schon eine Perspektive vorzugeben, eine eindeutige Erzählhaltung. Bei Filmen mit grösserem Budget bestehen die Produzenten jedoch darauf, dass man immer genug *coverage* dreht. Sie wollen nicht, dass man beim Drehen schneidet, sondern wollen stets genug Material, um später im Schneideraum auf Nummer Sicher zu gehen. So lässt man sich viele Möglichkeiten offen. Aber man verliert oft die Perspektive. Bei Filmen mit kleinerem Budget muss man diese erzählerischen Entscheidungen jedoch schon vorher treffen, weil man nicht genug Drehzeit hat. Ich empfinde diese Arbeitsweise als viel intensiver, weil man die Darstellung der Schauspieler gewissermassen in Realzeit dreht und nicht später bei der Montage verändert oder gar manipuliert.

FILMBULLETIN Das ist fast ein dokumentarischer Ansatz.

EDWARD LACHMAN Ja, und er hat mich oft in Konflikt mit Regisseuren gebracht, die mehr Takes und Alternativen drehen wollten. Bei KEN PARK musste ich als Co-Regisseur selbst an dieses Problem denken. Da hab' ich mich auch oft genug gefragt, ob wir genug *coverage* haben. Ich bin also offener geworden für die Sorge




2

**«Viele Hollywoodfilme werden momentan mit Handkamera gedreht, was einen realistischen Gestus fingieren soll. Das stört mich ungemein, ich finde das geradezu anstössig.»**

meiner Regisseure. Zwar denke ich weiterhin «Das brauchen wir nicht!», aber es ist natürlich nicht meine Sache, das zu entscheiden. Ausserdem möchte ich meine Haltung auch nicht zum allgemeingültigen Prinzip erheben – es gibt einige Filme, für die man viel *coverage* braucht.

**FILMBULLETIN** KEN PARK, bei dem Sie zusammen mit dem Fotografen *Larry Clark* Regie geführt haben, ist ein interessanter Prüfstein für dieses Problem. Die Kamera folgt auffällig häufig den Gesten der Schauspieler, bleibt auf ihren Händen.

**EDWARD LACHMAN** Ja, das habe ich gemacht, um etwas zu haben, von dem ich ohne Schwierigkeiten fort- oder zu dem ich wieder hinschneiden konnte.

**FILMBULLETIN** Eben haben wir schon einmal kurz den dokumentarischen Gestus angesprochen, den viele Ihrer Spielfilme haben. Das Nebeneinander von dokumentarischem und fiktionalem Arbeiten zieht sich durch Ihr gesamtes Werk. LIGHTNING OVER WATER, den Sie mit Wim Wenders gedreht haben, schillert zwischen beiden Erzählformen. War das eine besondere Herausforderung?

**EDWARD LACHMAN** Ja, es stimmt, er fällt nicht nur zwischen die Genres, sondern versucht eine Verschmelzung. Das Moment der Inszenierung wird immer wieder deutlich. Ich glaube, das war für Wim die ideale Form, diesen schmerzhaften Film über Nick Ray und seine eigenen Erfahrungen in Amerika zu machen. Auch darin sehe ich eine eher europäische Haltung, den jeweils anderen Erzählgestus zu absorbieren. Diese frühen Erfahrungen haben in mir die Überzeugung wachsen lassen, dass jeder Film etwas Dokumentarisches hat: die Kamera fängt stets einen unwiederbringlichen Moment ein.

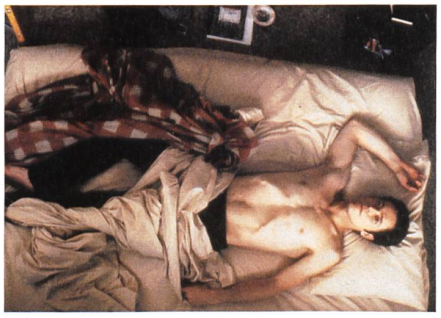
Heute habe ich freilich das Gefühl, dass das Pendel stark in eine falsche Richtung ausgeschlagen ist. Viele Hollywoodfilme werden momentan mit Handkamera gedreht, was einen realistischen Gestus fingieren soll. Das stört mich ungemein, ich finde das geradezu anstössig. Denn ich setze die Handkamera nur ein, damit ein Moment eine emotionale Unmittelbarkeit gewinnt, und nicht, um dem Publikum zu signalisieren: Seht her, ich beherrsche auch den Dogma-Stil. Man kann einer Geschichte nicht einfach einen beliebigen Stil auferlegen.

**FILMBULLETIN** KEN PARK hatte ich mir tatsächlich vorher viel stärker im Dogma-Gestus vorgestellt.

**EDWARD LACHMAN** Aber damit hätten wir die Geschichte gewissermassen in ein Ghetto gesteckt. Viele der kleinen Geschichten, die wir erzählen, sind in der Realität verwurzelt. Larry hat sie aus Erzählungen und Beobachtungen gesammelt. Der Kamerastil sollte nicht

1

2



3

**«Ich mag es, wenn Ideen aus der Realität, aus tatsächlichen Eindrücken entstehen.»**

so nervös wie in den Dogma-Filmen sein, sondern wurde eher von gewissen osteuropäischen Filmen inspiriert, wo ein meditativer, beobachtender Erzählgestus herrscht, wo die Kamera einfach der Handlung folgt. Die Kamera scheint selbst eine beteiligte Figur zu werden, und dadurch versetzt sie auch die Zuschauer in den Raum der Handlung.

**FILMBULLETIN** Folgen wir noch ein wenig dem Schillern zwischen Dokumentarischem und Fiktion: Selbst einem so stilisierten Film wie LIGHT SLEEPER merkt man noch deutlich Ihre Vorliebe für Realschauplätze an.

**EDWARD LACHMAN** Das gebe ich zu. Ich ziehe Realschauplätze vor, weil ich mich von ihnen inspirieren lassen kann. Das verrät aber nicht nur meinen dokumentarischen Hintergrund, sondern stammt auch aus der Malerei: ich liebe die Idee des *objet trouvé*. Ich mag es, wenn Ideen aus der Realität, aus tatsächlichen Eindrücken entstehen. Ausserdem zwingt einem ein vorgefundener Schauplatz gewisse Einschränkungen auf,

1 FAR FROM HEAVEN
*Regie: Todd Haynes*
*(2002)*

2 *Willem Dafoe*
*in* LIGHT SLEEPER
*Regie: Paul Schrader*
*(1991)*

3 LONDON KILLS ME
*Regie: Hanif Kureishi*
*(1991)*

4 *Dennis Haysbert und*
*Julianne Moore in*
FAR FROM HEAVEN
*Regie: Todd Haynes*

4

1

die die Lichtsetzung und die Beweglichkeit der Kamera betreffen. Das gilt sogar für einen Film wie FAR FROM HEAVEN, der von extremer Künstlichkeit ist.
Wir hatten nur einen einzigen Dekor, das Haus, das wir in einem stillgelegten Armeedepot in New Jersey aufgebaut haben. Aber da wir ein viel zu kleines Budget hatten, um noch mehr im Studio drehen zu können, musste ich in allen anderen Szenen die Künstlichkeit aus der Realität schöpfen.

*Der Beitrag setzt sich aus mehreren Gesprächen zusammen,* die Gerhard Midding mit Edward Lachman führte.

# Die Macht der schönen Bilder

HERO von Zhang Yimou

**Die mit enormen geistigen und körperlichen Kräften ausgestatteten Helden werden eingestandenermassen über dem sterblich Menschlichen angesiedelt. Sie haben eine Mission zu erfüllen.**

Wer hätte das gedacht, dass der im Westen renommierteste chinesische Regisseur den kommerziell erfolgreichsten Film, der jemals in China gedreht wurde, abliefern würde. Nachdem sich Zhang Yimou Ende der achtziger, Anfang der neunziger Jahre mit DAS ROTE KORNFELD oder DIE GESCHICHTE DER QIU JU eher als Dissident einen Namen gemacht und zuletzt mit bitteren, kleinen Alltagsgeschichten wie NOT ONE LESS (1999) oder HAPPY TIMES (2000) anscheinend seinen Rückzug ins politisch Unverbindliche angetreten hatte, realisiert er jetzt also einen üppigen Kung-Fu-Film. In den Hauptrollen der inzwischen in Hollywood gut beschäftigte Martial-Arts-Star aus Hongkong, Jet Li (THE ONE), in Kombination mit Wong-Kar-wais Traumpaar Tony Leung und Maggie Cheung. Produziert hat Bill Kong, der auch CROUCHING TIGER, HIDDEN DRAGON von Ang Lee auf den Weg brachte.

Fotografiert wurde HERO von *Christopher Doyle*, der in seiner Zusammenarbeit mit Wong Kar-wai in den letzten Jahren eine eigene westlich-östliche Bildästhetik entwickeln konnte. Doyle realisierte mit Wong auch dessen esoterische Martial-Arts-Elegie ASHES OF TIME (1994). Er brachte also Erfahrung mit, was die filmische Erfassung rasanter Kung-Fu-Kämpfe vor der Kamera betrifft.

Davon gibt es in HERO reichlich. Regisseur Zhang Yimou sieht sein Werk in der Tradition jenes Genres, das mit Filmen wie THE 36TH CHAMBERS OF SHAOLIN (von Liu Chia Liang, 1977/78) ihren Höhepunkt und mit CROUCHING TIGER, HIDDEN DRAGON in den letzten Jahren eine unverhoffte Renaissance erlebt hat. Der Einfluss Ang Lees auf HERO ist nicht zu übersehen. Auch bei Zhang Yimou münden die Schwertkämpfe dank einer computergenerierten Choreographie im anscheinend schwerelosen Flug der Akteure.

Die geistige Grundlage von HERO bilden die üblichen Versatzstücke aus der in China äusserst populären Kung-Fu- oder «Wu Xia»-Literatur. In diesen Romanen, die am ehesten mit europäischen Ritter-Geschichten à la Prinz Eisenherz zu vergleichen sind, geht es immer um den ewigen Kampf zwischen Gut und Böse. Die mit enormen geistigen und körperlichen Kräften ausgestatteten Helden werden eingestandenermassen über dem sterblich Menschlichen angesiedelt. Sie haben eine Mission zu erfüllen. Dabei stellen sich ihnen allerdings das Böse verkörpernde Dämonen in den Weg, die einen permanenten Kampf erzwingen.

In HERO sind es gleich drei böse Geister, die den namenlosen Helden herausfordern. Er hat eine ambivalente Mission: als gefallener "Engel" will er einen weltlichen Herrscher vor den Dämonen beschützen, um ihn dann selbst umzubringen. Er will damit dessen absolutistische Herrschaft beenden. Aber

**Was dann folgt sind Bilder von atemberaubender Schönheit, inszeniert mit einer Dynamik, wie man sie schon lange nicht mehr auf der Leinwand gesehen hat.**

er führt die Tat nicht aus und appelliert an ihn, von seinem Alleinvertretungsanspruch abzusehen. Doch der Herrscher stellt die Staatsraison über die Gnade und lässt den Namenlosen exekutieren.

Zhang Yimou erzählt in HERO eine für den westlichen Betrachter komplizierte Geschichte, die nicht nur einen Grundkurs in chinesischer Mythologie, sondern auch einen in chinesischer Historie voraussetzt. Yimous Film hat einen konkreten historischen Hintergrund: die Qin Dynastie zwischen 221 und 206 vor Christus. Mit äusserster Brutalität zwang Yin Zheng, der sich später Shi Huangdi («Erster erhabener Herrscher») nannte, die damals sechs selbständigen Länder der Region unter eine zentrale Herrschaft. Als Gründer Chinas begann er auch, die chinesische Mauer zu bauen, und wurde schliesslich mit der inzwischen wieder entdeckten Terrakotta-Armee bestattet. Die zahlreichen Attentatsversuche, die Zheng alle überlebte, machen ihn bis heute zu einer populären Figur der «Wu Xia»-Literatur.

Nachdem sich bereits Chen Kaige 1998 mit seiner monumentalen Verbeugung vor Yin Zheng in DER KAISER UND SEIN ATTENTÄTER den Vorwurf der unkritischen Geschichtsklitterung gefallen lassen musste, wurde auch HERO als reaktionär gescholten und der Film als opportunistischer Kniefall vor dem Regime in Beijing bezeichnet. Bei Chen Kaige ist es eine Konkubine des Kaisers, die einen Attentäter engagiert, nachdem der Despot ihre Heimat verwüstet hat. Auch sie beugt sich dem Kaiser und begeht Selbstmord, während der Gründer des chinesischen Grossreiches gefeiert wird. Zhang Yimou präsentiert Yin Zheng als skrupulösen Herrscher, der im Sinne eines grösseren Zusammenhangs am Ende den Mahner hinrichten lässt, um ihn dann aber mit allen Ehren zu bestatten.

Die auch in China selbst geäusserten Vorwürfe, mit HERO etwa das Massaker auf dem Platz des Himmlischen Friedens von 1989 indirekt zu verteidigen, weist der Regisseur mit Entschiedenheit zurück. Er habe nie einen Historienfilm – etwa wie Chen Kaige – vorgehabt, der sich mit den geschichtlichen Tatsachen beschäftige. Es handle sich bei HERO um ein Genre-Stück auf der Grundlage einer fiktiven Legende. So steht es auch im Vorspann. Gleichwohl bleibt ein fader Nachgeschmack.

Was dann folgt sind Bilder von atemberaubender Schönheit, inszeniert mit einer Dynamik, wie man sie schon lange nicht mehr auf der Leinwand gesehen hat. Abgesehen von dem fragwürdigen geschichtlichen Hintergrund handelt HERO von dem dauernden Verlust von Solidarität und damit auch der Menschlichkeit. Der Tod führt nicht zur Befreiung, sondern zu weiterem Elend. So simpel die Botschaft, so aussergewöhnlich die Form: wie ein Schwarm schwarzer Vögel fliegen etwa die Pfeile während der Schlachtszenen durch die Luft – bar jeglicher Ästhetisierung ihrer Tödlichkeit. Die Farbe ist in diesen Sequenzen nahezu auf Schwarz und Weiss reduziert.

Zwar haben die Kung-Fu-Szenen in HERO mit ihrer irrealen Überhöhung nicht mehr den Reiz des spektakulär Neuen wie bei CROUCHING TIGER, HIDDEN DRAGON, aber Zhang Yimou bedient sich ihrer auch in einer anderen dramaturgischen Funktion. Er benutzt sie nicht im Hinblick auf Sieg oder Niederlage der Gegner, sondern zeigt sie überaus sinnlich als vergeblichen, scheiternden Versuch der Kommunikation.

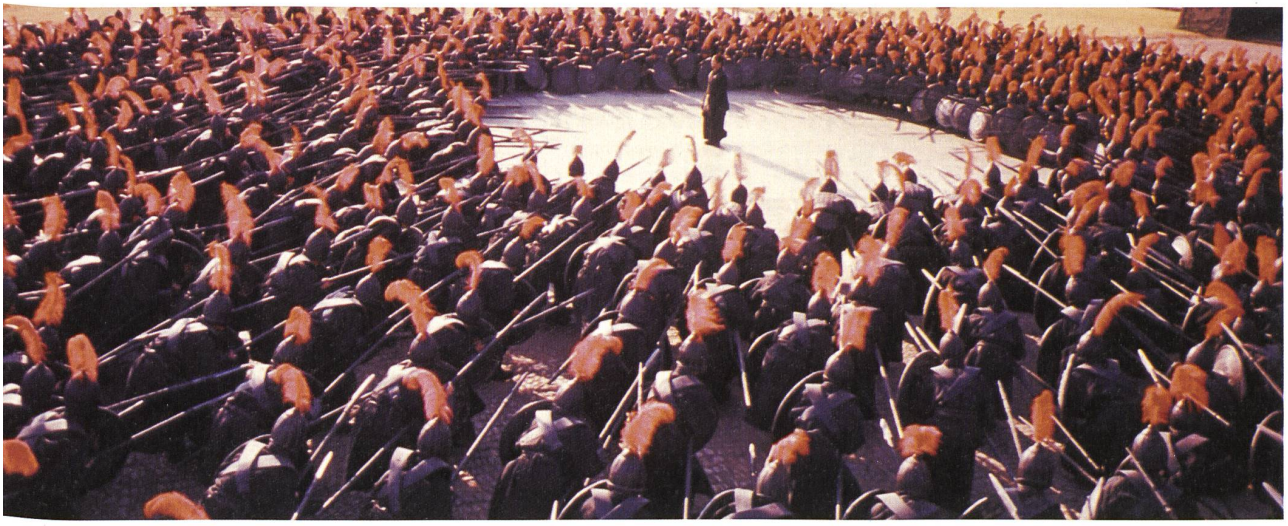
Nicht ganz so entspannt wie Ang Lee und weniger avantgardistisch als Wong Karwai, dafür aber optisch am Kulinarischsten ist es Zhang Yimou mit HERO gelungen, die Möglichkeiten des Martial-Arts-Films künstlerisch zu nutzen und ihm damit ein neues Terrain zu erschliessen.

Herbert Spaich

HERO (YING XIONG)
Stab
*Regie: Zhang Yimou; Buch: Zhang Yimou, Li Feng, Wang Bin; Kamera: Christopher Doyle; Szenenbild: Huo Ting Xiao, Yi Zhen Zhou; Kostüme: Emi Wada; Action-Regie: Tony Ching Siu-Tung; Musik: Tan Dun*

Darsteller (Rolle)
*Jet Li (Nameless), Tony Leung Chiu-Wai (Broken Sword), Maggie Cheung Man-Yuk (Flying Sword), Zhang Ziyi (Moon), Chen Dao Ming (König von Qin), Donnie Yen (Sky)*

Produktion, Verleih
*Edko Films und Zhang Yimou Studio Production in Zusammenarbeit mit Miramax Films und China Film Co-Production Corporation, Sil-Metropole Organisation, Beijing New Picture Film; Produzenten: Bill Kong, Zhang Yimou; Co-Produzent: Zhang Zhen Yan. China 2002. Farbe, Dauer: 98 Min. CH-Verleih: Rialto Film, Zürich; D-Verleih: Constantin Film, München*



# ‹Wir haben uns auf das Poetische konzentriert›

## Gespräch mit Zhang Yimou

**FILMBULLETIN** HERO ist Ihr neunter abendfüllender Film und zugleich Ihr erster Martial-Arts-Film ...

**ZHANG YIMOU** Ich möchte mich nicht auf ein bestimmtes Genre oder einen bestimmten Stil festlegen. Im Übrigen bin ich ein fleissiger Leser von Martial-Arts-Romanen. 1967 habe ich damit begonnen, und die Faszination hält bis heute an – deswegen war das Drehen eines solchen Films für mich wie die Erfüllung eines Traumes.

**FILMBULLETIN** Der chinesische Kaiser, der in Ihrem Film eine zentrale Rolle spielt, ist eine in der Geschichtsschreibung höchst umstrittene Figur: auf der einen Seite hat er China geeint, andererseits viele politische Gegner hinrichten lassen.

**ZHANG YIMOU** Meine eigene Meinung über ihn schwankt. Ich weiss natürlich, dass er sehr umstritten ist und seit 2000 Jahren je nach den wechselnden politischen Bedürfnissen immer wieder neu interpretiert wird. Wir hatten gedacht, dass die Bekanntheit dieser Figur uns bestimmte Erklärungen zum zeitgeschichtlichen Hintergrund ersparen würde. Dass Yin Zheng durch unseren Film wieder in den Mittelpunkt der Debatte zu stehen kam, hat uns überrascht – man kann sagen, dass HERO in China eine erneute Debatte über das Kaisertum ausgelöst hat.

**FILMBULLETIN** Ihr Film wurde stark angefeindet ...

**ZHANG YIMOU** Ich bin es gewohnt, dass meine Filme Kontroversen auslösen, aber ist es nicht gerade der Charme eines Films, dass er verschiedene Meinungen hervorruft? Schon mein erster Film, DAS ROTE KORNFELD, löste eine grosse Debatte aus. Bei HERO waren die Reaktionen in der Tat sehr heftig. Vor allem im Internet wurden leidenschaftliche Debatten geführt. Das hat aber auch dazu beigetragen, dass der Film noch stärker beachtet wurde. Viele Kritiker haben sich in erster Linie mit der Figur des Kaisers beschäftigt, dabei wollten wir nicht vorrangig einen Film über das Kaisertum, sondern einen poetischen Film drehen. Die Essenz, die ich aus meiner Kung-Fu-Roman-Lektüre gewonnen habe, ist nämlich die vom Frieden als höchster Stufe des Kung Fu.

**FILMBULLETIN** Haben Sie sich bei diesem Film bestimmten Genreregeln verpflichtet gefühlt – und inwieweit haben Sie diese Regeln aufgebrochen?

**ZHANG YIMOU** HERO will die traditionelle Art, Kung-Fu-Filme zu machen, durchbrechen. Sie wissen sicherlich, dass dieses Genre eine jahrzehntelange Tradition in China und besonders in Hongkong hat. Der Schwerpunkt meines Films liegt nicht mehr im Kampf, bei der Schlacht, wie wir es von einem traditionellen Kung-Fu-Film her kennen. Bei uns wird gerade das Blutige, die Gewalt vermieden. Wir haben uns vielmehr auf das Poetische konzentriert, das heisst, der Kampf zwischen den beiden Figuren ist wie eine Kommunikation zwischen zwei hochrangigen Künstlern. Sie kommunizieren mit dem Herzen. Zum anderen sind die Bilder meines Filmes eben auch sehr erlesen. Und zum dritten haben wir eine Erzählweise gewählt, in der sich das Narrative durch die Farben und durch die Struktur vermittelt. Ich denke, es liegt an diesem ganz neuen Stil, dass HERO in China einen Kassenrekord aufgestellt hat und der erfolgreichste Film seit fünfzig Jahren ist. China ist ein grosses Herstellungsland für Kung-Fu-Filme. Die Chinesen haben schon so viele davon gesehen, so dass die Andersartigkeit unseres Films etwas Erfrischendes für sie hat.

**FILMBULLETIN** Das Farbkonzept ist sehr eindringlich, da Sie jeder Geschichte eine eigene Farbe zugeordnet haben.

**ZHANG YIMOU** Diese Idee hatte ich schon während des Schreibens am Drehbuch. Die Farben waren mir in meinen Filmen immer schon wichtig, und ich würde gerne mit verschiedenen Farben verschiedene Geschichten erzählen und ebenso verschiedene Stimmungen und Atmosphären ausdrücken.

**FILMBULLETIN** Sie haben bereits zweimal eine Oper inszeniert. War das hilfreich bei der Inszenierung von HERO? Ist die Choreographie vergleichbar?

**ZHANG YIMOU** Ja, das war sehr hilfreich, auch wenn ich Ihnen nicht genau sagen kann, worin diese Hilfe besteht. Als ich den Komponisten *Tan Dun* bat, die Musik für diesen Film zu komponieren, habe ich ihm einige Filmausschnitte geschickt, und sein erster Kommentar lautete: Das sieht doch aus wie eine Oper! Und in diesem Sinne hat er für uns Musik wie für eine Oper komponiert.

**FILMBULLETIN** Dieser Film ist in Zusammenarbeit mit der amerikanischen Produktionsfirma Miramax entstanden, hat ganz offensichtlich ein weitaus höheres Budget als Ihre letzten Filme. Wie verhalten sich die westlichen Partner in der Produktion?

**ZHANG YIMOU** HERO ist ein chinesischer Film, das Geld kam aus Hongkong, vom Produzenten des Films CROUCHING TIGER HIDDEN DRAGON. Der Film wurde erst nach seiner Fertigstellung an die Amerikaner verkauft.

Das Gespräch mit Zhang Yimou führte Frank Arnold

# Wundersame Bildlichkeit

JAPÓN von Carlos Reygadas

**Übermächtig wird die Landschaft bei solcher Kinematographie und der Mensch winzig klein.**

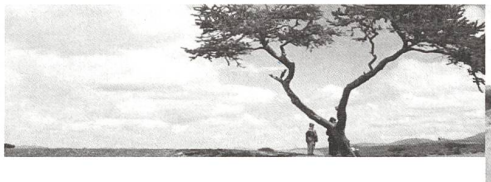
Minutenlange Fahrt. Sie beginnt ruckweise, im Dunkel eines Autobahntunnels. Die Kamera fixiert die Voranfahrenden. Eine Stadt, Rush-Hour vielleicht. Kein Kommentar. Eingebröselt Dimitri Schostakowitschs Sinfonia No 15; leichtläufig, hektisch, abgehackt; Xylophon, Glockenspiel. Der Dunkelheit folgt das Blassgleissendweiss der Tunnelausfahrt. Die Fahrspuren reduzieren sich. Aus Stadtautobahn wird Überlandstrasse, Landstrasse, Feldweg. Die Kamera neigt sich dem Boden entgegen: Steine, trockene Erde, dürres Gras. Das Auto steht. Die Kamera schreitet voran. Kein Mensch im Bild. Bloss eine Hand, die übers Autodach eine Richtung weist. Trotzdem ist da die Anwesenheit eines Menschen, welche die Fahrt zur subjektiven Reise macht, die einen Mann aus Mexico City in einen abgelegegen Canyon zwischen Veracruz und Hidalgo führt.

### Memory

Sie führt auch in die Erinnerung von Regisseur Carlos Reygadas: Reygadas, Jahrgang 1971, hat Recht studiert, bei der UNO gearbeitet, bis er 1997 zur Kamera und André Bazins «Was ist Film» griff, um autodidaktisch Filmregisseur zu werden. Nun führt ihn sein erster Spielfilm zurück in die Kindheit: Reygadas' Grossvater besass am Rande des Canyons, in dem JAPÓN spielt, ein Haus. Zur Hälfte verwildert, zur Hälfte kultiviert ist die Landschaft in JAPÓN von herber Poetik. Ein *locus amoenus* voller Schroffheit und Geräusche; mal lacht die Sonne, in der nächsten Sekunde donnert Regen nieder. Die Kamera erzählt von Bäumen und Felsen, von Steinen und Kakteen, von Käfern; vom Himmel und von Wolken, die vorbeiziehen. Die Einheimischen wirken erdverbunden, haben teilweise weder Elektrisch noch fliessend Wasser in ihren Häusern. Sie waschen die Kleider am Fluss, wirtschaften ohne moderne Gerätschaften. Auf einem Hochplateau verwest der Kadaver eines Pferdes. Der Titel JAPÓN [xapón], erklärte Reygadas, ist, einem Klang, einer Assoziation folgend, willkürlich gewählt. Gedreht wurde vorwiegend in der Dämmerung, auf 16mm, in Cinemascope; das Blow up auf 35mm hat die Bilder körnig gemacht: Übermächtig wird die Landschaft bei solcher Kinematographie und der Mensch winzig klein: JAPÓN lässt das Mysterium des Daseins anklingen und brennt sich in wundersamer Bildlichkeit direkt ins Gehirn.

### Mann – Jagd – Tod

Da ist der Protagonist, ein Mann ohne Namen und ohne Vergangenheit, der im tiefen Mexiko seine Erlösung zu finden hofft. Er hinkt, trägt im Rucksack Pinsel, Farbe, ein Kunstbuch, einen Walkman und seine Musik mit. Seine erste Handlung im Film ist seltsam gewalttätig: Kaum dem Auto entstiegen,



**Wie der Fremde im Dorf seine Ruhe und sein Leben wieder findet, löst sich seine Rastlosigkeit nicht auf, sondern überträgt sich bloss auf eine andere Figur.**

begegnet der Fremde am Eingang des Canyons einem Buben, der die Tauben einsammelt, welche die Jäger vom Himmel schiessen. Der Knabe streckt dem Fremden einen getroffenen Vogel entgegen. Ein Ruck, ein kleines Knacken: Zuckend liegt der Taubenkopf auf dem kargen Boden. Der Fremde rupft das Federvieh; fährt mit den Jägern hinunter ins Tal. Was er suche, fragt ein Jäger. Mich umzubringen, antwortet der Fremde, als ob die Wahrheit die letzte Möglichkeit wäre. Sein Wille zum Freitod schreibt sich als Spur des natürlichen Vergehens in Reygadas' Film ein: Am nächsten Morgen reisst das Todesquieken eines Schweines auf der Schlachtbank den Fremden aus dem Schlaf. Er steigt weiter ab, erreicht das letzte Dorf, findet bei der alten Ascen Unterschlupf. Die Zeit tröpfelt, die Tage vergehen. In einer Nacht packt der Fremde seine Pistole aus und liebkost sie auf dem Bett liegend; in der Nacht davor hat er in der gleichen Position sein Geschlecht gestreichelt. Nach einigen Tagen, in denen der Fremde Fremder bleibt, die Kinder ihn stumm bewundern, er seinerseits schweigend den Erwachsenen bei der Arbeit zusieht, quält er sich hoch zum Plateau. Ein Gewitter zieht auf, die Kamera kreist, der Mann, die Pistole am Kopf, torkelt und sinkt nieder neben dem toten Pferd ...

### Frau – Haus – Dorf

Der Mann, von dem man den ganzen Film hindurch nie erfährt, wie er heisst, woher er kommt, weshalb er sich töten will, kann sich nicht erschiessen. Er steigt verwundet ab zum Dorf; Ascen wäscht das Blut aus seinem Hemd. Ihr Name kommt von «Ascensción», sie ist Witwe, gesegnet mit dem rechtschaffenen Glauben der Ungebildeten und der Weisheit derjenigen, die lange schon leben. Selten reden der Fremde und sie miteinander, doch ihr Umgang ist rücksichtsvoll. Sie erzählt ihm vom Leben im Dorf, davon, dass die Männer alle die Jungfrau Maria verehren, die Frauen hingegen Jesus bevorzugen. Es gibt viele, tief seeligberührende Szenen und Bilder in JAPÓN: Einmal singt ein Stockbesoffener derart erbärmlich ein Hochzeitslied, dass selbst der anwesende Hund das grosse Heulen kriegt. Erschreckender ist bloss der Moment, in dem der Fremde die alte Ascen um einen Beischlaf bittet. «So, so, Unzucht treiben willst du mit mir» antwortet sie in barscher Herzlichkeit; Reygadas hat mit Laien gearbeitet und auf Authentizität gesetzt; Magdalena Flores als Ascen und Alejandro Ferretis als Fremder bringen weniger Schauspielerei als vielmehr persönliche Eigenheit auf Leinwand.

### Fahrt zwei

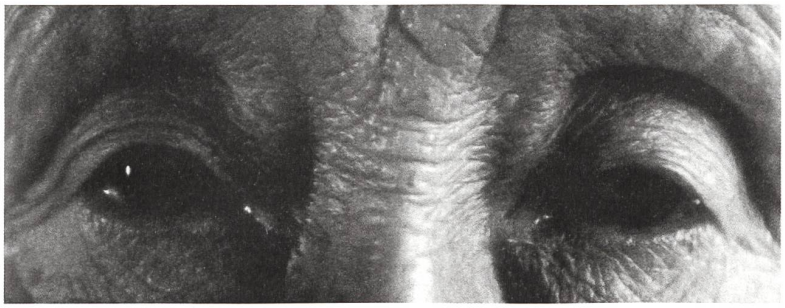
JAPÓN unterscheidet sich in seinem dokumentarischen Realismus und seiner der Natur verschriebenen, halluzinatorischen Bedächtigkeit stark vom Gros heutiger, tendenziell symbolbeladen-sinnenfreudiger lateinamerikanischer Filme. In seinem Themenkanon von Todestrieb und Sexualität, Trunkenheit und Gottesglaube, Körperlichkeit und Spiritualität verweist er auf Andrej Tarkowski, Luis Buñuel, Pier Paolo Pasolini. Die Kamera, unendlich bewegt, das eine ums andere Mal zu einem 360-Grad-Schwenk ansetzend, lässt vor allem im Zusammenhang mit dem Einsatz der Musik – nebst Schostakowitsch gibts Arvo Pärt und Bach zu hören – den Begriff der Entfesselung durch den Raum geistern. So ist JAPÓN ein kinematographisches Meisterwerk mit erschütterndem Inhalt. Denn wie der Fremde im Dorf seine Ruhe und sein Leben wieder findet, so löst sich seine Rastlosigkeit nicht auf, sondern überträgt sich bloss auf eine andere Figur: Im roten Hemd, in dem der Fremde ins Tal kam, fährt die alte Ascen zum Schluss des Films mit einem Teil ihres Hauses davon. Und wie sich die Kamera im letzten Rausch dreimal um sich selber dreht, den Schienen entlang tanzend dem Boden entgegensenkt, findet mit dem letzten Filmbild auch Ascens irdische Reise ihr endgültiges Ende.

Irene Genhart

JAPÓN
Stab
*Regie, Buch: Carlos Reygadas; Kamera: Diego Martínez Vignatti; Schnitt: Carlos Serrano Azcona, Daniel Melguizo, David Torres; Ausstattung: Alejandro Reygadas; Musik: Arvo Pärt, Dimitri Schostakowitsch, Johann Sebastian Bach; Ton: Gilles Laurent; Tonschnitt: Ramón Moreira*

DARSTELLER (ROLLE)
*Alejandro Ferretis (der Mann), Magdalena Flores (Ascen), Yolanda Villa, Martín Serano, Rolando Hernández, Bernabé Pérez, Carlos Reygadas Barquín, Fernando Benítez, Claudia Rodriguez*

PRODUKTION, VERLEIH
*NoDream Cinema, CSA and Mantarraya Production; mit Unterstützung von ZDF/Arte, Conaculta Imcine, Hubert Bals Fund of the International Festival Rotterdam, Agnes B. and British Airways, Semarnat, Hidalgo, Solaris, Corona; Produzent: Carlos Reygadas. Mexico, Spanien, 2002. Farbe, Format: 2:35 (Cinemascope), Dolby SR; Dauer: 122 Min. CH-Verleih: Look Now!, Zürich; D-Verleih: Arsenal Filmverleih, Tübingen*



## THE LIFE OF DAVID GALE
### Alan Parker

Alan Parker ist ein engagierter Gegner der Todesstrafe, aber er macht es sich nicht einfach, obwohl sein Thema – die in wenigen Tagen bevorstehende Exekution eines unschuldig zum Tode verurteilten vermeintlichen Vergewaltigers und Mörders – ein Gut-Böse-Schema nahelegt: Der beliebte und populäre Philosophieprofessor und Death-Watch-Aktivist David Gale ist der Protagonist in der Todeszelle; das Opfer seine Mitstreiterin und Uni-Kollegin Constance Harraway.

Vier Tage vor seiner Hinrichtung beginnt Gale, der Reporterin Bitsey Bloom sein Leben zu erzählen: Mit dem erfolgreichen, aber auch eitlen Akademiker ging es bergab, nachdem ihn eine durch die Prüfungen gefallene Studentin zu wildem Sex verführt und dann, um sich zu rächen, der Vergewaltigung bezichtigt hatte. Seine Frau, die ohnehin längst mit einem anderen Mann zusammen war, liess sich daraufhin scheiden und nahm seinen über alles geliebten Sohn mit nach Europa. Für die Universität wie für die Menschenrechtsaktivisten war Gale gleichermassen untragbar geworden. Zu ihm gehalten hatte lediglich Constance Harraway. Dass Gale ausgerechnet Bitsey Bloom ausgesucht hat, um mit ihr seine letzten Stunden zu verbringen, hat Gründe: Sie wird damit, ohne es zu wissen, zu seiner Komplizin.

Parkers Film ist eine dezidierte Abrechnung mit der Selbstgerechtigkeit und Moralität von Gutmenschen jeglicher Couleur. Vielleicht ist dem britischen Regisseur die in den USA zur reinen Formelhaftigkeit heruntergekommene politische Korrektheit nicht geheuer. THE LIFE OF DAVID GALE diffamiert nicht nur die Befürworter der Todesstrafe, sondern auch ihre Gegner. Das liegt daran, dass Parker zynische Klischees für alle Figuren verwendet, ein aufklärerisches, anstrengendes Konzept, das manchmal ein bisschen weh tut beim Zugucken; und dann wünschte man sich doch mehr "Hollywood".

Denn THE LIFE OF DAVID GALE mit seinem pompösen Soundtrack und seinen bizarren Nebenfiguren, seinen wuchtigen Schicksalsschlägen und – je mehr der Film seinem Ende zustrebt – immer raffinierteren Parallelmontagen, ist zwar einerseits ein archetypischer Hollywood-Mainstream-Film, andererseits lässt Parker seinen Protagonisten minutenlang über Lacan und das Wesen der Illusion referieren, was amerikanische Regisseure ihrem Publikum wohl nicht zumuten würden.

Inszeniert ist THE LIFE OF DAVID GALE als spannender Thriller, der sich die Auflösung des Rätsels für die allerletzte Minute vorbehält. Er spielt im reaktionären Texas, wo die Männer noch Stetsons tragen und sich zu Pferd fortbewegen, wo ganze Ortschaften vom Arbeitgeber Hochsicherheitsgefängnis leben, und wo eine Kellnerin über die erotischen Qualitäten der Wärter aus verschiedenen Anstalten räsoniert. Es regnet unausgesetzt, und schwarze Wolken bilden bedrohliche Formationen, als die Reporterin mit ihrem Assistenten Zack aus New York anreist. Und so stellt sich in den Augen der abgebrühten Grossstädter die texanische Landschaft wie ein sehr fremder, ferner Planet dar.

David Gale erzählt seine Geschichte in langen Rückblenden, und es bleibt nicht aus, dass die ursprünglich fest von der Schuld Gales überzeugte und Vergewaltiger natürlich verabscheuende Reporterin Bloom langsam ihre Einschätzung zu ändern beginnt. Die Dramaturgie des Films ist vom Wettlauf mit der Zeit bestimmt, den Bloom – David Gales Erwartungen gemäss – aufnimmt. Dennoch bleibt die in einer solchen Konstellation übliche Rettung in letzter Sekunde aus. Kevin Spacey ist als erfolgreicher Akademiker und Egomane, als heruntergekommener Alkoholiker und schliesslich als reflektierender Häftling immer überzeugend genug, um Kate Winslet als wenig einnehmende Reporterin, die ohnehin nicht viel zu tun hat, an die Wand zu spielen. Und mit der Glaubwürdigkeit des David Gale steht und fällt dieser ganze Film.

Parker hat seinen Film in Kapitel eingeteilt, die jeweils von auf verschiedene Untergründe gekritzelten Schlagwörtern, abstrakte Begriffe wie Toleranz, Identität oder Egoismus, eingeleitet werden. Damit erinnert er an die wortreich geführten, oft aber nutzlosen Kampagnen von Menschenrechtsaktivisten. Er erspart uns auch nicht die Konfrontation der Befürworter und Gegner der Todesstrafe vor dem Gefängnis, in dem Gale einsitzt, und man muss feststellen, dass die Gruppen sich zwar durch Transparente und Sprechchöre unterscheiden, nicht aber durch wesentliche äussere Merkmale. Und wenn am Ende in einer Montagesequenz Reporter verschiedener Fernsehanstalten zu Wort kommen, die mit der einen oder anderen Haltung sympathisieren, wenn die ritualisierten Vorgänge in den letzten 24 Stunden vor einer Exekution en detail geschildert werden, dann signalisiert der reibungslose Ablauf des Medienspektakels, die Bereitschaft, mit der Repräsentanten der Justiz und ihrer Vollzugsanstalt vors Mikrofon treten, dass die Presse von dem Procedere genauso profitiert wie der Justizapparat, der sie geschickt als Forum einsetzt. So übt sich Parker auch in dezidierter Medienkritik, was ein wenig aus der Mode gekommen ist – genau wie diese Form des grossen Emotionskinos.

Daniela Sannwald

THE LIFE OF DAVID GALE
(DAS LEBEN DES DAVID GALE)
Stab
*Regie: Alan Parker; Buch: Charles Randolph; Kamera: Michael Seresin; Schnitt: Gerry Hambling; Szenenbild: Geoffrey Kirkland; Kostüme: Renée Ehrlich Kalfus; Musik: Alex Parker, Jake Parker*

Darsteller (Rolle)
*Kevin Spacey (David Gale), Kate Winslet (Elizabeth «Bitsey» Bloom), Gabriel Mann (Zack Stemmons), Laura Linney (Constance Harraway), Cleo King (Barbara Kreuster), Constance Jones (A. J. Roberts, Reporterin), Lee Ritchey (Joe Mullarkey), Matt Craven (Dusty Wright)*

Produktion, Verleih
*Saturn Films, Dirty Hands Production in Zusammenarbeit mit Mikona Productions; Produzenten: Alan Parker, Nicolas Cage; ausführende Produzenten: Moritz Borman, Guy East, Nigel Sinclair; Co-Produzentin: Lisa Moran. USA, Grossbritannien, Deutschland 2002. Farbe, Dauer: 131 Min. CH-Verleih: Ascot Elite Entertainment, Zürich; D-Verleih: United International Pictures, Frankfurt am Main*

# AUTO FOCUS
## Paul Schrader

Für die Boulevard-Presse war es ein gefundenes Fressen, als man am frühen Morgen des 29. Juni 1978 in einem Hotelzimmer in Scottsdale, Arizona, die Leiche des berühmten Fernseh- und Film-Schauspielers Bob Crane fand. Crane war im Schlaf erschlagen und erdrosselt worden, die Welt war schockiert. Fast weniger wegen des bis heute ungeklärten Mordes als vielmehr wegen Cranes Doppelleben, das nun offengelegt wurde: Zahllose, im Hotelzimmer gefundene Fotos, Tagebücher und selber gefertigte Videotapes, auf denen sich Szenen aus Sitcoms und Amateur-Pornos heiter folgen, verwiesen auf das mehr als bloss rege Sexleben des Stars. Der nette Kerl, der in den USA als Star der Sitcom «Hogan's Heroes» bekannt war, der in Disneyfilmen wie SUPERDAD und GUS spielte und in populären TV-Serien wie «Police Woman», «Ellery Queen», «Quincy» und «The Love Boat» auftrat, war ein Sex-Maniac! Dass das für Schlagzeilen sorgte, versteht sich. Dass Robert Graysmith Cranes Leben unter dem Titel «The Murder of Bob Crane» in Buchform aufarbeitete ebenso.

AUTO FOCUS ist einerseits ein klassisches Biopic, das mit dem Aufschwung von Cranes Karriere beginnt, sich den wichtigsten Episoden des Protagonisten entlang entwickelt und mit dessen Tod endet. Andererseits aber ist AUTO FOCUS eine fiebrige Abhandlung über den Einfluss, den plötzliche Berühmtheit auf einen Menschen (und seine Fans) ausübt, und ein Essay über die Faszination, die von Bildern im Zeitalter ihrer künstlichen Reproduzierbarkeit ausgehen kann. Es ist – wie Schraders frühere Filme LIGHT SLEEPER, CAT PEOPLE und LIGHT OF DAY – ein Film um menschliche Obsessionen und – wie AMERICAN GIGOLO und COMFORT OF STRANGERS – ein Film über Sexualität. Zitat Schrader – eine Chronologie der Veränderungen, welche «the American male sexual identity» in den «kritischen Jahren von 1965 bis 1978» durchläuft. Vor allen Dingen aber ist AUTO FOCUS ein Film um zwischenmenschliche Abhängigkeiten.

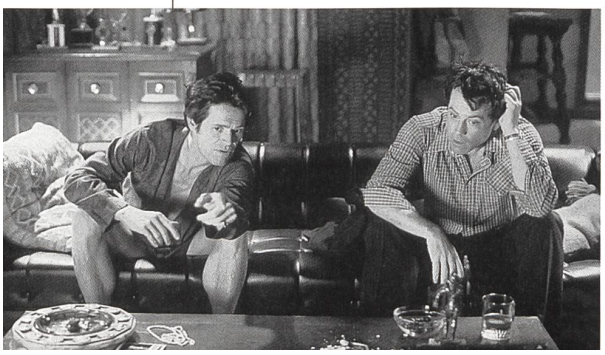
1964: Bob Crane – genial besetzt mit Greg Kinnear –, dreifacher Familienvater und populärer Radiomoderator, geht auf Stellensuche. Zum Film will er, eine Rolle «à la Jack Lemmon» schwebt ihm vor. Angeboten kriegt er von seinem Manager Lenny stattdessen die Rolle eines komischen Nazi in einer TV-Sitcom. Ein Karriere-Killer, vermutet Crane, übernimmt dann aber die Titelrolle in «Hogan's Heroes», und das Gegenteil tritt ein. Die neue TV-Show, am 17. September 1965 vom Stapel gelassen, wird ein Hit und Crane ein Star: Hell und heiter beginnt AUTO FOCUS, frönt in fröhlicher Buntheit den Bubbling Sixties – kaum ein Schrader-Film wirkt derart unbekümmert.

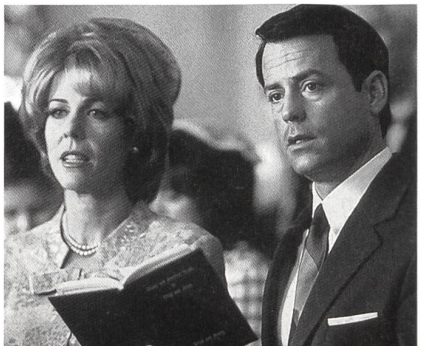
Doch dann macht Crane auf dem Set die Bekanntschaft des Sony-Vertreters John Carpenter, der von einem herrlich devoten Willem Dafoe gespielt wird. Carpenter funktioniert wie ein Schlüssel zu Cranes dunklen Seiten, als Vermittler und Verführer. Eine joviale Teufelsfigur, die Crane aus seinem gemächlich-frommen Familien- und harmlosen TV-Star-Dasein erlöst und in die Night-Club-Szene einführt, wo Crane als Gelegenheits-Schlagzeuger eine zweite Karriere anfängt. Eines späten Abends dann landet man zu viert in Carpenters Wohnung. Noch sträubt sich Crane, doch in Anbetracht der Girls, der Gunst der Stunde und Carpenters leisem Drängen fallen seine Hemmungen. Fortan schliddern Crane und Carpenter, beide gleichermassen bilder- und sexsüchtig, in eine seltsame «Folie à deux». Carpenter, er hat fast jedes Mal, wenn er Crane begegnet, ein neues Gadget – eine Hifi-Anlage, eine Polaroid-Kamera, das erste (noch schwarz-weisse) Video-Gerät, die erste Video-Kassette, den ersten Farbvideo – dabei, sorgt für die technischen Gerätschaften und meist auch für die Lokalitäten, Crane für den Frauennachschub. Anfänglich bumst man ein bisschen rum, macht ab und zu ein Foto; später filmt man heimlich und fertigt Heimpornos. In einer für das US-Kino geradezu erstaunlichen Offenheit schildert Schrader in AUTO FOCUS sexuelle Exzesse: orgienmässige Partys mit vielen nicht oder kaum bekleideten Mädchen, Männer und Frauen in Sex-Action. In einer der gewagtesten, die zugleich eine der intimsten Szenen des Films ist, schauen sich Crane und Carpenter zusammen eines ihrer Videos an und masturbieren.

Was nicht heisst, dass das Verhältnis der beiden Männer ein ungebrochenes ist, im Gegenteil. Als Crane Carpenters bisexuelle Neigungen entdeckt, versucht er, ihn nie mehr wieder zu sehen. Doch AUTO FOCUS ist auch die Schilderung einer Sucht, von der man nicht mehr los kommt: Crane kann den seltsam farbenblinden Carpenter nicht vergessen, findet unter einem Vorwand zu ihm zurück – und die Spirale dreht sich weiter. Inzwischen ist AUTO FOCUS in den späten Siebzigern angekommen, die fröhlichen Farben sind düsteren Brauntönen gewichen: der Film wirkt dumpf oszillierend. Nur Crane sieht sich noch immer als netten Kerl, der auf Titten steht, und schlägt die Warnungen seines Managers, sein überbordendes Sexleben einzudämmen oder verdeckt zu halten, in den Wind. Schief läuft es am Schluss; Schrader lässt das Ende offen: Ein grosser und komplexer Film ist AUTO FOCUS, trotz Thema und Offenherzigkeit nicht Schraders provokativster Film, wohl aber einer seiner besten.

Irene Genhart

*R: Paul Schrader; B: Michael Gerbosi nach Robert Graysmiths Roman «The Murder of Bob Crane»; K: Fred Murphy; S: Kristina Boden; A: James Chinlund; Ko: Julie Weiss; M: Angelo Badalamenti. D (R): Greg Kinnear (Bob Crane), Willem Dafoe (John Carpenter), Rita Wilson (Anne Crane), Maria Bello (Patricia Olsen Crane), Ron Leibman (Lenny), Bruce Solomon (Feldman, Produzent), Michael Rodgers (Richard Dawson), Kurt Fuller (Werner Klemperer/Klink), Christopher Neiman (Robert Clary/LeBeau), Lyle Kanouse (John Banner/Schultz), Ed Begley jr. (Mel Rosen), Michael KcKean (Videoproduzent), Donnamarie Recco (Melissa). P: Sony Pictures Classics in Zusammenarbeit mit Propaganda Film, Good Machine; P: Scott Alexander, Larry Karaszewski, Todd Roskenm Pat Dollard, Alicia Allain. USA, 2002, Farbe, 35mm, 105 Min, CH-V: Buena Vista International, Zürich; D-V: Columbia TriStar Film, Berlin*





## ADAPTATION
### Spike Jonze

Manchmal leidet der Kritiker ja auch, wenn er vor dem berüchtigten weissen leeren Blatt Papier sitzt, auf dem seine Auseinandersetzung mit einem sonderlich verzwickten Werk Form annehmen soll. Lieber Charlie, wir können ein bisschen nachvollziehen, wenn du klagst: «Habe ich überhaupt einen originellen Gedanken im Kopf? ... meinem kahlen Kopf? ... Wäre ich glücklicher, würde ich vielleicht keine Haare verlieren. Wäre mein Hintern nicht so fett, wäre ich wohl glücklicher.»

Nun, Charlie Kaufman ist – so erfahren wir bald einmal – ein nicht ganz unbekannter Drehbuchautor in einer gigantischen Schöpfungskrise. So erfolgreich sein letztes Buch gewesen sein soll, so wenig fällt ihm jetzt zu «The Orchid Thief» ein, dem Bestseller von Susan Orlean, den er *adaptieren* soll. Nichts. Der Anspruch, ein Drehbuch zu einem Film zu schreiben, der nur Orchideen zeigen soll und die Leidenschaft, die für die seltensten Arten dieser Spezies entwickelt werden kann, überfordert ihn. Charlie fällt tagelang nichts ein. Nichts ausser weinerlichen Monologen über sich selbst und sein ganzes, subjektives Elend, in dem er sich suhlt. Das Off-Gewinsel setzt schon vor dem Vorspann ein, wenn die Leinwand noch so leer und dunkel ist, wie Charlies derzeitiger Seelenzustand. Ein gelungenes, ein treffendes, ein so noch nicht gesehenes Bild – aber kein Kino, noch nicht einmal Film.

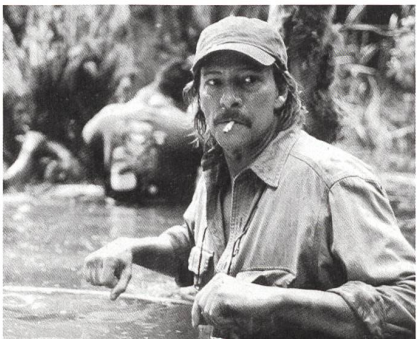
Dass für die schwarze Leinwand, abendfüllend, kein Mensch bei Trost Geld locker macht, ahnten der wirkliche Drehbuchautor Charlie Kaufman und der Regisseur Spike Jonze wohl auch. Frei nach Fellinis OTTO E MEZZO, werden sie sich gesagt haben: wenn schon Schöpfungskrise, dann leidenschaftlich gleich als Thema. Aber auch die Krise will visualisiert sein. Nichts weiter zu zeigen als einen Schauspieler auf der Leinwand, der andauernd mit sich selber spricht und innigst sich nur selber leid tut, könnte langweilig werden – und genau für solche Fälle wurde zum Glück bereits in grauer Vorzeit die Rückblende erfunden. Auf die abgründige Frage: «Wer bin ich, wie kam ich überhaupt hierher?» folgt ein Flashback, der im Zeitraffer in knapp drei Minuten von Ursprung zu Ursprung führt, Bilder aneinander wirbelt, von der Geburt des Universums bis zur Geburt Charlie Kaufmans – Dinosaurier inklusive. Beantwortet ist damit nichts, wohl aber Zeit und Bild gewonnen.

Weiter im Text. «Drei Jahre früher» schreibt der Film. Ein Orchideendieb steht vor Gericht. Susan Orlean schreibt darüber einen Bericht, dann das Buch, das nun adoptiert werden soll. Leidenschaftliche Recherche auch von ihr. Sie macht Aufzeichnungen die sich optisch und inhaltlich leicht mit den Notizen Charlies verbinden lassen. So weit so clever. Unter dem Stichwort «Adaptation» steht im Duden – soviel Recherche bringt auch ein Kritiker zustande – «Bearbeitung eines literarischen Werkes» oder eben biologisch «Anpassung an die Umwelt», womit wir bei Charles Darwin wären. «139 Jahre früher», Auftritt Darwin: der leidenschaftliche Forscher, der im Studierzimmer, inmitten von Aufzeichnungen und Büchern, das Zitat niederschreibt, welches Charlie soeben gelesen hat. ADAPTATION adaptiert – intellektuell zumindest – seine Themen auf all seinen Ebenen. Selbstverständlich philosophiert auch der Orchideensammler und -züchter John Laroche in Floridas Everglades über Evolution, Anpassung an die Umwelt – Adaptation sowohl im biologischen Sinne wie im persönlichen Leben.

Zweiundfünfzig Jahre früher, sage ich, schwamm er als Leiche – die in einem Off-Kommentar (sic!) ihre Geschichte erzählt – bereits im Pool, bevor SUNSET BOULEVARD wirklich beginnt. William Holden als Drehbuchautor Joe Gillis, hinter dem die Geldeintreiber schon länger her waren. Drehbuchautoren hatten es selten einfach – gerade auch in Hollywood. Humphrey Bogart in IN A LONELY PLACE wird als recherchierender Drehbuchautor Dixon Steele bald einmal des Mordes verdächtigt, Barton Fink hat alle Mühe mit seinem Zimmernachbarn, seinem Produzenten und wird von einem William Faulkner "nachgebildeten", älteren Kollegen vollständig desillusioniert.

Holden als versoffener Schürzenjäger in PARIS WHEN IT SIZZLES erfindet – vom Film sofort ins Bild gesetzte – Geschichten in allen gängigen Genres, damit Audrey Hepburn, welche seine Einfälle zu Papier bringen muss, wenigstens in seiner Nähe bleibt. Die schönsten Verbindungen aber zwischen *Fiktion auf dem Papier* und *visualisierter Fiktion*, gib es zweifellos in Philippe de Brocas LE MAGNIFIQUE. Die Klempner, die mit faulen Ausreden unverrichteter Dinge wieder aus dem schäbigen Apartement abziehen, werden in der nächsten Szene kurzerhand von den Agenten des Bösewichtes erschossen. Jean-Paul Belmondo bringt seinen Frust mit dem alltäglichen Kleinkram als Autor von Trivialromanen sofort zu Papier. Die Putzfrau erscheint am Strand von Rio mit ihrem Staubsauger bereits zwischen den Linien der verfeindeten Agenten, bevor sie François Merlin endgültig aus dem Schreibrausch holt, der sich nun die Augen reibt, feststellt, dass es bereits Tag geworden ist und er den Termin mit seinem Verleger beinahe wieder verpasst hätte. Es erstaunt wenig, dass der Verleger, der ihn schlecht bezahlt, aber ständig antreibt, auch in der Fiktion die Figur des Hauptbösewichts verkörpert, während die neue Nachbarin alsogleich zur Geliebten des tapferen Helden Bob Saint-Clair mutiert. Sinnliches Raucher-Kino. ADAPTATION dagegen ist ein klinischer Nichtraucher-Film. Getrunken werden bestenfalls Softdrinks oder Bier aus Dosen. Happy fühlt sich nur, wer sich mit Drogen berauscht. Die Leidenschaft, die Leiden schafft, gilt letztlich weder einer Idee noch den Orchideen, sondern ganz banal der Droge, welche die sehr seltene «ghost» Orchidee produziert.

Fehlt noch Robert McKee. Während ich noch überlege, ob ich den eben geschriebenen Satz umstellen oder gar ganz verwerfen soll, fragt mich mein kleinerer Bruder Boris, der einen Schnellkursus «Texten für Anfänger» belegt, was ich von seinem Satz «Begeisterte Hinterfragerinnen und Hinterfrager



hinterfragen sogar die Hinterfragung» halte. Selbstverständlich ignoriert er meinen Rat, die fragwürdige Vokabel am besten aus dem Wortschatz ganz zu streichen. Eingeführt habe ich mit meinem fiktiven Bruder, den es nicht wirklich gibt, noch schnell Donald, den ebenso fiktiven Bruder von Charlie, der Drehbuchkurse besucht, Charlie nervt und einen Serialkiller erfindet, der sich selber als Polizist verfolgt – oder so ähnlich – die mehrfach gespaltene Persönlichkeit seiner Erfindung machts möglich. Für *story structure* immer noch zuständig wäre Aristoteles, aber Drehbuch-Guru McKee versteht auch etwas von der Sache. In seiner Not wendet sich Charlie ebenfalls an McKee und greift schliesslich dessen Vorschlag auf, mit seinem Bruder Donald zusammenzuarbeiten – wie die Epstein Brothers – und dem Orchideen-Drehbuch wenigstens ein saftiges Ende zu verpassen. Und ab geht die Post. Da gibt es nun alles, was noch fehlte: Sex, Drogen, Gewalt, Unfälle, Abenteuer, Mord, Angst, Bedrohung, *echte* Verzweiflung. Im Ernst? Ironisch überhöht? Sarkastisch abschätzig? «Fuck McKee» gibt Charlie abschliessend zu Protokoll – und die Evolution schlägt im Zeitraffer nocheinmal zu.

Der Witz an der ganzen Geschichte ist übrigens der, dass der Drehbuchautor sowenig in der Krise steckt wie der Kritiker. *It's just a fake* – eine Annahme, die das Werk strukturiert. Womit jetzt also auch ADAPTATION adaptiert wäre.

Boris & Walt R. Vian

ADAPTATION (ADAPTION – DER ORCHIDEEN-DIEB)
*R: Spike Jonze; B: Charlie Kaufman, Donald Kaufman, nach «Orchid Thief» von Susan Orlean; K: Lance Acord; S: Eric Zumbrunnen; A: K. K. Barrett; Ko: Casey Storm; M: Carter Burwell. D (R): Nicholas Cage (Charlie Kaufman, Donald Kaufman), Meryl Streep (Susan Orlean), Chris Cooper (John Laroche), Tilda Swinton (Valeria), Cara Seymour (Amelia), Brian Cox (Robert McKee), Judy Greer (Alice, Serviertochter). Columbia Pictures Industries in Zusammenarbeit mit Intermedia Films; Magnet/Clinica Estetico Production; P: Edward Saxon, Vincent Landay, Jonathan Demme; a.P: Charlie Kaufman, Peter Saraf. USA 2002. 115 Min. CH-V: Monopole Pathé Films, Zürich; D-V: Columbia TriStar, Berlin*

## EMBRASSEZ QUI VOUS VOUDREZ
### Michel Blanc

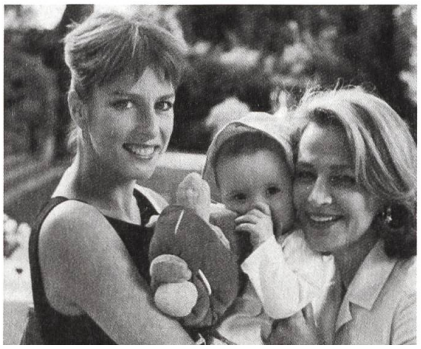
In Frankreich boomen zurzeit wieder einmal die Konversationskomödien, Filme also, bei denen das Schwergewicht (im Idealfall ist es natürlich ein «Leichtgewicht») auf dem Dialog, nicht auf der Handlung liegt, bei denen das Wie wichtiger als das Was ist. Die französische Sprache mit ihren geschliffenen Formulierungen eignet sich für dieses Genre (und von einem solchen darf man wohl sprechen) besonders gut. Die Qualität und letztlich auch der Erfolg einer Konversationskomödie hängen naturgemäss – neben einer präzisen Regie und einer pointierten Montage – von der Besetzung ab. In EMBRASSEZ QUI VOUS VOUDREZ, dem vierten Spielfilm in eigener Regie des Schauspielers und Drehbuchautors Michel Blanc, bilden Charlotte Rampling und Jacques Dutronc – auch wenn sie im Rahmen eines Dutzend anderer mehr oder weniger renommierter Interpreten relativ selten zum Zug kommen – einen willkommenen Ruhepunkt in der verwirrenden Hektik einer leicht bitteren Gesellschaftskomödie.

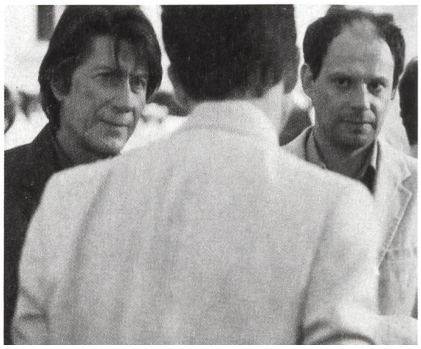
Leicht bitter ist die zur Hauptsache im französischen Badeort Le Touquet und im Kreise des Pariser Bürgertums spielende Handlung vor allem in der Stimmung und im Detail, sind doch viele der Protagonisten oft schlecht gelaunt, obwohl jedem von ihnen eine Partnerin oder ein Partner «zur Verfügung» steht und gelegentlich, wie es der Filmtitel andeutet, auch übers Kreuz geliebt wird. Sex allein macht nicht glücklich, Eifersucht jedoch unglücklich, scheint die «Moral» dieses Films zu lauten, der in freier Adaptation dem in Grossbritannien spielenden Roman «Summer Things» von Joseph Connolly folgt. Der Grundton des Films ist spöttisch-sarkastisch, nie jedoch hämisch. Michel Blanc spielt mit den Schwächen seiner Protagonisten, wirbelt sie durcheinander und schaut gelassen zu, was dabei herauskommt. Wenn ihm die Ereignisse dabei etwas aus dem Ruder laufen, hängt dies vielleicht damit zusammen, dass er selber eine Rolle übernommen hat, nämlich jene des krankhaft eifersüchtigen Journalisten Jean-Pierre, des Gatten der attraktiven Anwältin Lulu (eine überzeugende Carole Bouquet). Eifersüchtig ist Jean-Pierre (mit und ohne Grund) auf alle andern, am meisten indes auf den notorischen Schürzenjäger Maxime.

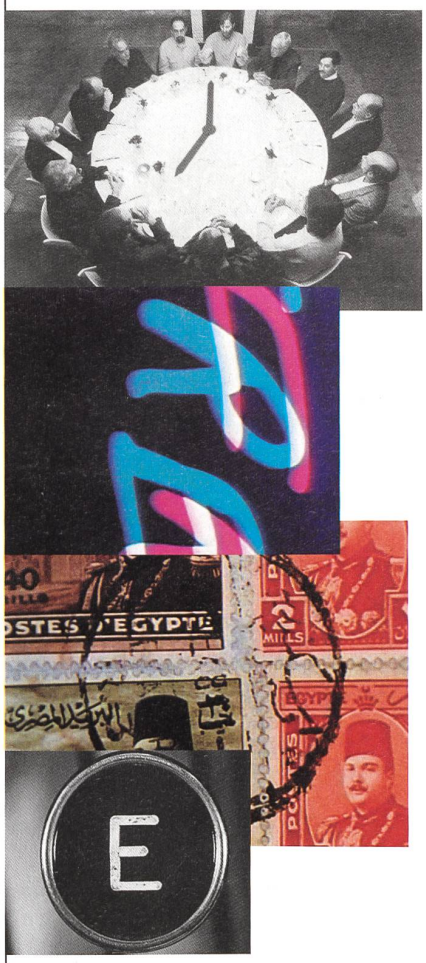
Eifersucht ist nicht der einzige Grund, der die Paare entzweit. Véronique und ihr Mann Jérôme etwa leiden darunter, dass sie sich nicht wie die andern ein Luxushotel leisten können, sondern mit dem Wohnwagenpark vorlieb nehmen müssen, während ihr Sohn Loïc Unterkunft bei seiner Freundin Carol findet. Die alleinerziehende Mutter Julie wiederum leidet am Geschrei ihres Kleinkindes, das sie tagsüber deshalb gerne Véronique überlässt. Obwohl auch sie Grund zum Klagen hätten, haben sich Elizabeth und Bertrand mit ihrem Leben abgefunden, auch wenn ihre Tochter Emilie mit Kevin, dem Geschäftspartner ihres Vaters, das Weite sucht und Bertrand dauernd fremdgeht, obwohl er seine Gattin ernsthaft liebt ... EMBRASSEZ QUI VOUS VOUDREZ, man ahnt es angesichts der Aufzählung seiner Protagonisten, leidet an der Überfülle seiner Figuren und Themen. Michel Blanc hat sich mit seinem neuen Film allzu verwegen an eine Aufgabe gewagt, die wohl nur ein Robert Altman zufriedenstellend hätte lösen können.

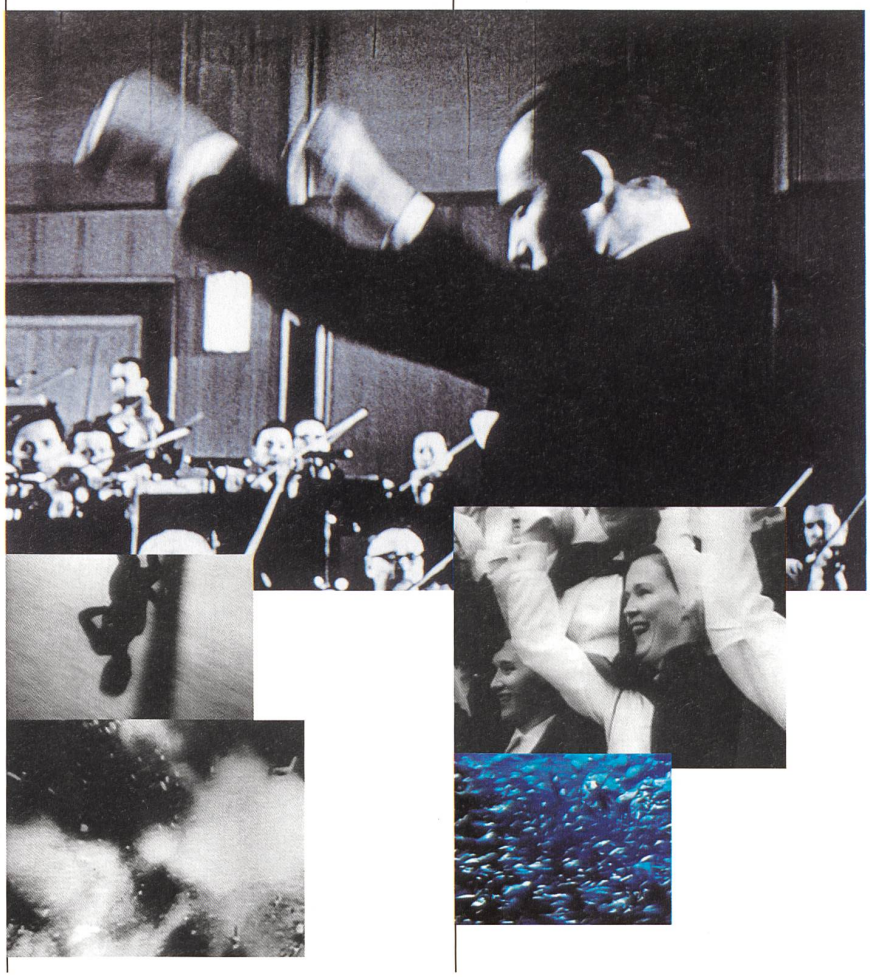
Gerhart Waeger

*Regie: Michel Blanc; Buch und Dialoge: Michel Blanc; Kamera: Sean Bobbitt; Montage: Maryline Monthieux; Dekor: Benoît Barouh; Kostüme: Olivier Beriot; Ton: Pierre Lenoir, Bruno Tarrière. Darsteller (Rolle): Charlotte Rampling (Elizabeth), Jacques Dutronc (Bertrand), Carole Bouquet (Lulu), Michel Blanc (Jean-Pierre), Karin Viard (Véronique), Denis Podalydès (Jérôme), Clotilde Courau (Julie), Vincent Elbaz (Maxime), Lou Doillon (Emilie), Sami Bouajila (Kevin), Gaspard Ulliel (Loïc), Mélanie Laurent (Carol), Mickaël Dolmen (Rena / Nanou). Produktion: UGC, Mercury Film Productions, Dan Films, Alia Film, France 2 Cinéma, Beteiligung von Canal + und Sofica Sofinergie 5, Eurimages. Frankreich, Grossbritannien, Italien 2001; 35mm, Farbe; Dauer: 103 Min.; Verleih: Agora Films, Carouge*



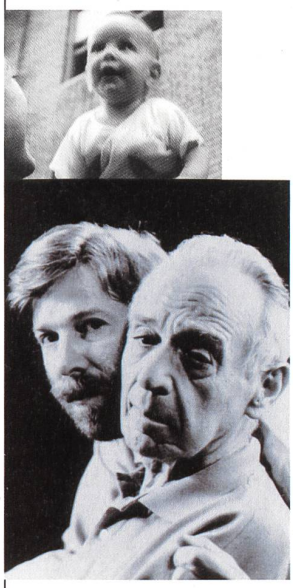






# ‹... den Zufälligkeiten freien Lauf lassen›

Gespräch mit Alan Berliner, Filmemacher



*Sohn und Vater Berliner in* NOBODY'S BUSINESS *(1996)*

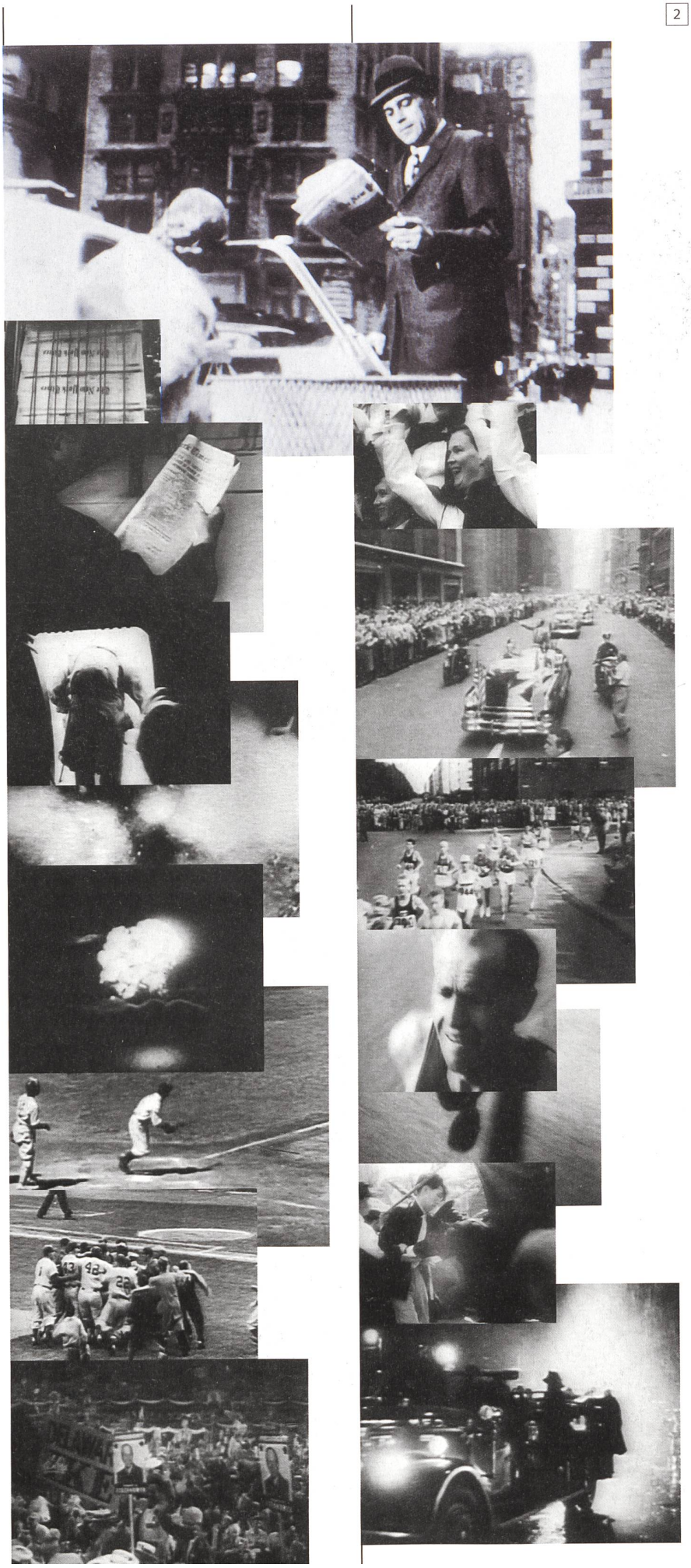
«Sind Sie nicht der Regisseur von MA VIE EN ROSE?» Diese Frage kriegt der New Yorker Künstler Alan Berliner des öfteren gestellt, und freundlich klärt er jeweils die Verwechslung mit dem belgischen Filmemacher und Namensvetter Alain Berliner. Verschafft hat ihm diese immer wiederkehrende Verwechslung das Thema seines letzten Films: In THE SWEETEST SOUND lauscht er dem süssen Klang des eigenen Namens und lädt kurzerhand die Alan Berliners der ganzen Welt zu sich zum Abendessen ein. Damit ist Berliner, dessen Arbeiten als Experimentalkunst zu unterhaltsam und als Dokumentarfilm zu verspielt sind, endlich ganz bei sich und seiner eigenen Person angekommen.

In den Kurzfilmen zwischen 1975 und 1985 erwies sich Berliner als geschickter Arrangeur von Filmtrouvaillen unterschiedlichster Herkunft – ob er Sequenzen aus gelbstichigen Dokumentarfilmen zu einer kakophonischen Sinfonie über die Natur orchestrierte oder Stadtimpressionen zum filmischen Äquivalent einer Tageszeitung zusammenmontierte – die Filme beweisen neben Virtuosität immer auch Witz.

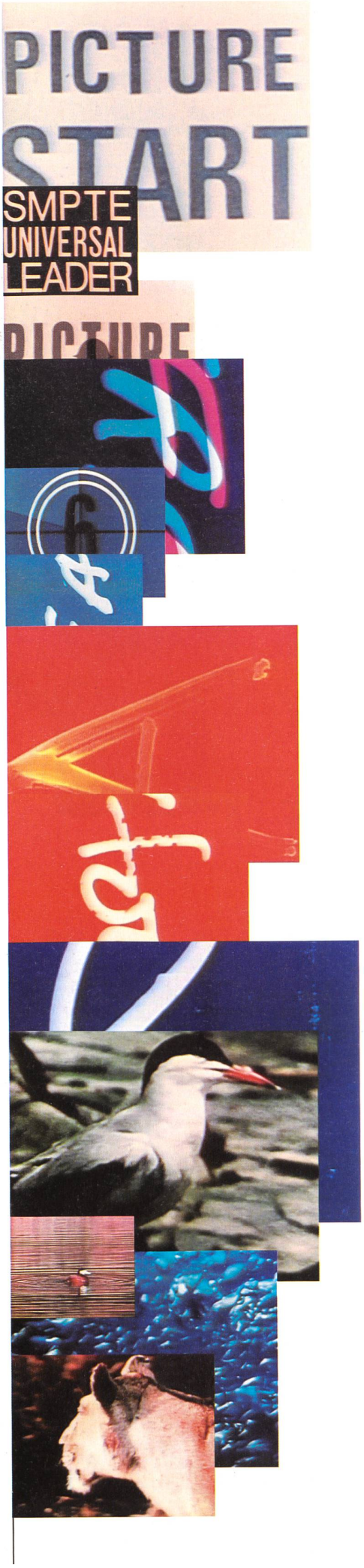
In seinem ersten Langfilm THE FAMILY ALBUM (1986) zeichnet Berliner aus alten Privataufnahmen, die zwischen 1920 und 1950 entstanden sind, und einem Soundtrack aus ebenso zusammengeklaubten Tondokumenten das Panorama einer amerikanischen Volksgeschichte.

In INTIMATE STRANGER (1991) versucht der Filmemacher dem widersprüchlichen Charakter seines Grossvaters mütterlicherseits auf die Schliche zu kommen, der in den unterschiedlichen Zeugnissen abwechselnd als Kriegsheld, Tausendsassa und Tunichtgut geschildert wird. Damit bewegt sich Berliner, wie er selber sagt, auf der feinen Linie zwischen «schmutzige Wäsche waschen»

1



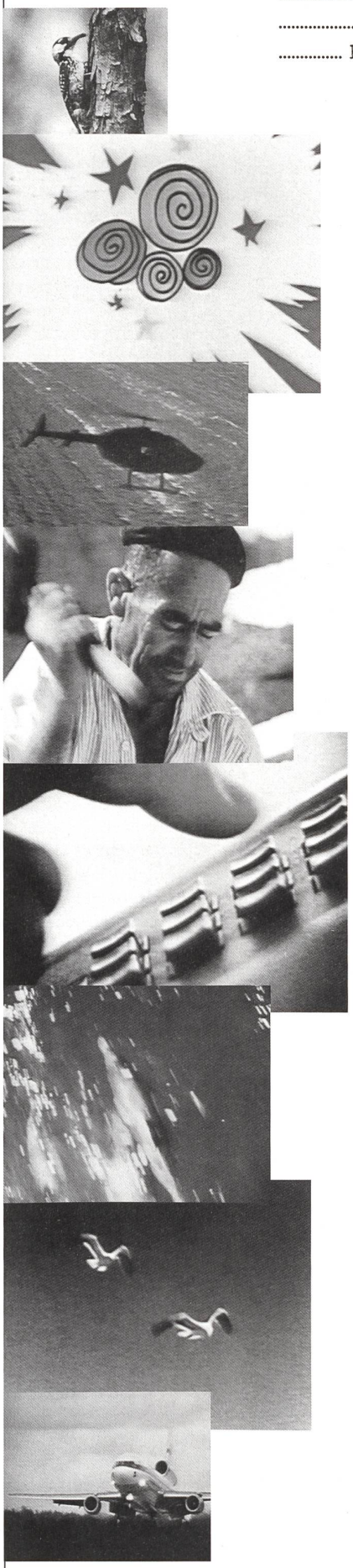
2




1 CITY EDITION (1980)

2 NATURAL HISTORY (1983)

..... Ordnungen im Chaos aufspüren
..... als Puzzle
..... Formen aus Versatzstücken



und der stolzen Präsentation des «Familienjuwels».

Für den vorletzten Film hat sich Berliner in der Familiengenealogie weiter vorgetastet und versucht sich an einem Interview mit dem eigenen, verbohrten Vater. Der allerdings meint, sein Leben gehe niemanden an. Nicht zufällig schneidet Berliner in NOBODY'S BUSINESS alte Aufnahmen aus einem Boxkampf zwischen die Gespräche, denn wie der Ringkämpfer muss auch der Sohn so manchen Kinnhaken seines Vaters einstecken. Dieser ebenso berührende wie witzige Schlagabtausch zwischen den Generationen wurde zum wohl bekanntesten Film Berliners und erhielt unter anderem 1997 den grossen Preis am Internationalen Dokumentarfilmfestival «Visions du Réel» in Nyon.

**FILMBULLETIN** Beginnen wir, indem wir über die frühen Kurzfilme sprechen. Hier ist Ihr Gestus kein erzählender, wie in Ihren späteren Langfilmen. Stattdessen experimentieren Sie mit heterogenem Filmmaterial aus diversen Quellen, sogenanntem «Found Footage», das Sie neu kombinieren. Was hat Sie hier besonders interessiert?

**ALAN BERLINER** Allgemein gesprochen geht es in den frühen Kurzfilmen darum, Ordnungen im Chaos aufzuspüren; Kohärenz oder besser Sinnzusammenhänge zwischen Fragmenten aus absolut unterschiedlichen Universen zu kreieren. Bei einem Puzzle weiss man, dass die einzelnen Teile gemacht sind, um sich zu einem bestimmten Ganzen zusammenzufügen. Im Gegensatz dazu sehe ich meine Filme, auch die späteren, als ein Puzzle, dessen endgültige Form noch nicht bestimmt ist. Diese Puzzles, die mich interessieren, werden durch die einzelnen Teile erst gemacht. Ich versuche, Strukturen, Formen aus Versatzstücken zu bilden, die von den verschiedensten Orten der Welt, des Kinos, oder auch meiner Imagination kommen. Ich lasse sozusagen den Zufälligkeiten des Lebens freien Lauf. Trotzdem ist meine Arbeit etwas sehr Vorsichtiges und Kontrolliertes. Aus der Sammlung an gefundenem Bild- und Tonmaterial wähle ich sehr sorgfältig aus und versuche, die Einzelteile immer wieder neu zu ordnen. Andererseits bleibt die Frage, wieviel Ordnung hier überhaupt möglich ist, denn schliesslich habe ich diese Teile ja nur zufällig gefunden. Mir geht es folglich um diese Gleichzeitigkeit von kontrollierter Ordnung und spielerischem Zufall, von Erwartung einerseits und Überraschung andererseits.

**FILMBULLETIN** Und der Zuschauer beginnt zu erkennen, dass alles in seiner ganzen Zufälligkeit irgendwie zusammenhängt. So entsteht schliesslich doch etwas wie ein vielgestaltiges Abbild des ebenso vielschichtigen Lebens.

**ALAN BERLINER** Nun, ich hoffe, das gelingt mir. Ich würde gerne etwas wie Dsiga Wertow in seinem Film DER MANN MIT DER KAMERA (TSCHELOWEK S KINOAPPARATON 1929) schaffen. Dieser Film, der so inspirierend für mich war und der mich wahrscheinlich dazu geführt hat, dass ich selber Filme machen wollte, basiert auf der Prämisse, dass ein Mann einfach durch die Strassen geht und mit seiner Kamera Details aufspürt und sie filmt. Momente im Leben einer Stadt, wie gerade jetzt, wenn draussen ein Auto vorbeifährt, oder wenn der Kellner dort drüben den Tisch abwischt. Die Ansammlung von Details und Momentaufnahmen gibt einem einen Eindruck von Lebendigkeit, dem Film gelingt es dann, ein Stück Leben einzufangen.

Wir tun ja eigentlich dasselbe in unserem Alltag mit all den unterschiedlichen Gedanken und Eindrücken, mit denen wir täglich konfrontiert sind. Auch hier versuchen wir, all diese Puzzleteile zu einem sinnvollen Ganzen zusammenzusetzen, um daraus ein Bild unseres Lebens zu machen, das einen Sinn ergibt. Es ist aber nicht gesagt, dass sich die verschiedenen Teile tatsächlich verbinden lassen. Folglich wird unsere Überzeugung, dass unser Leben kohärent sei, fundamental in Frage gestellt. Ja, wahrscheinlich entpuppt sich die Idee, dass es nur ein Ich gebe, als Illusion. Aber es ist eine Illusion, die wir brauchen, um überhaupt leben und funktionieren zu können.

**FILMBULLETIN** Mir fällt hier Ihr Kurzfilm CITY EDITION von 1980 ein. In ihm zeigen Sie lauter alltägliche Abläufe, die parallel geschehen und die einzig dadurch verbunden sind, dass sie in ein und derselben Stadt geschehen.

**ALAN BERLINER** Dieser Film ist natürlich, wie der Titel schon andeutet, auch stark vom Konzept «Zeitung» beeinflusst. Ich hatte dabei ein Zitat des Medientheoretikers Marshall McLuhan im Kopf, in dem er sagt, dass eine Zeitungsseite ebenso vielschichtig sei wie ein Gemälde von Picasso. Darauf habe ich die Zeitung als eine Art kubistische Collage betrachtet. Und in der Tat ist ja jede Zeitungsseite eine Komposition. Ein Block Irak da, ein wenig Nuklearversuch dort, da ein Streifen Schweiz. Jeden Tag erhalten wir mit der Zeitung ein neues Puzzle. Mir gefällt das, und ich wollte, dass der Film demselben Prinzip folgt und dasselbe Gefühl vermittelt. Jeder Tag als ein Puzzle, dessen endgültige

..... es geht um Übertragung
..... Erbe hinter uns lassen
..... Geschichtsschreibung zugunsten unbewusster Volksgeschichte verlassen

Form erst noch im Entstehen ist. Also versuchte ich, mittels Montage und der Kombination von Ton und Bild das Kompositionsprinzip der Zeitungsseiten auf mein Medium zu übertragen.

**FILMBULLETIN** In CITY EDITION ist die Stadt das einheitsstiftende Moment. In NATURAL HISTORY von 1983, einem anderen Kurzfilm, ist die Beschaffenheit des Filmmaterials selber das verbindende Element, indem Sie nämlich die Markierungen und Beschriftungen auf schwarzen Film-Enden aneinandermontieren und sie zu einer Art kalligraphischem Animationsfilm fügen.

**ALAN BERLINER** Nun, ich liebe es, mir diese Markierungen, die Risse oder Kratzer im Filmmaterial anzuschauen. Es ist ein Moment, wo Film etwas Körperliches bekommt ...

**FILMBULLETIN** ... und es ist ein Moment, wo man anfängt, nicht länger das zu sehen, was in dem Film dargestellt ist, sondern den Film selber in seiner Materialität.

**ALAN BERLINER** Genau. Wahrscheinlich ist diese Materialität des Films, das Taktile, das damit verbunden ist, auch der Grund, weshalb ich Film der Arbeit mit Video vorziehe.

**FILMBULLETIN** Filmausschnitte aufgrund ihrer Oberflächenbeschaffenheit, ihres Rhythmus oder ihrer formalen Gestaltung miteinander zu kombinieren, erscheint mir als wesentliches Stilprinzip Ihrer Kurzfilme. Aber der Versuch, Elemente aufgrund von oberflächlichen Gemeinsamkeiten zu verbinden, ist auch in Ihren Langfilmen von grosser Bedeutung. In THE SWEETEST SOUND beschäftigt Sie die Frage, was es bedeutet, wenn verschiedene Menschen den gleichen Namen tragen.

**ALAN BERLINER** Mich interessierte, ob Menschen mit gleichen Namen wohl mehr gemeinsam haben als bloss ihren Namen. Entsteht unter ihnen so etwas wie ein Gefühl von Familie? Ich habe in der ganzen Welt Leute mit dem Namen «Alan Berliner» angerufen und nach New York zu einem Abendessen eingeladen, um herauszufinden, ob es da Verbindungen gibt. Leider habe ich nicht gefunden, was ich mir vielleicht erhoffte. Einige der Leute, die ich eingeladen hatte, fanden heraus, dass sie miteinander verwandt waren – diese haben etwas Familiäres entdeckt, ich jedoch nicht.

**FILMBULLETIN** Sie haben den Begriff der Familie erwähnt, und ich glaube, es ist ein Schlüsselbegriff für Ihre Arbeit. In ihm überlappt sich das Oberflächliche (wie etwa einen gemeinsamen Namen zu tragen) mit dem Intimen und Persönlichen. Was bedeutet das also, «Familie»?

**ALAN BERLINER** Nun, «Familie» ist eine sehr komplexe Konstruktion, angefüllt mit allen Arten von Fiktionen, Annahmen und Erwartungen. Man weiss kaum, womit man beginnen soll. In der Familie geht es beispielsweise um Übertragung: Dinge, die von einer Generation an die andere weitergegeben werden. Mit einigen dieser Dinge können wir umgehen, mit anderen wiederum nicht. Etwas, das man von den Eltern erbt, sind die Gene. Das kann man nicht kontrollieren, und trotzdem muss man lernen, damit umzugehen. Mein Vater war beispielsweise sehr dickköpfig, und sein Vater war genau so. Was heisst es nun, wenn jemand zu mir sagt, ich sei dickköpfig? Gibt es ein Gen für Dickköpfigkeit? Ist alles nur eine Frage der Genetik?

**FILMBULLETIN** Glauben Sie das?

**ALAN BERLINER** Nein, aber es gibt unzählige andere Formen der Übertragung: psychische oder kulturelle Übertragungen. Familiengeheimnisse, Mythen, Verhaltensweisen. Manchmal können wir dieses Erbe hinter uns lassen, können es überwinden, und manchmal bricht es einfach in uns durch. Was ist nicht vererbt? Wo endet das? Ist mein Sinn für Humor oder meine Lebenshaltung geerbt? Ich glaube nicht, dass alles genetisch bedingt ist, aber in irgendeiner Form geschieht eine Übertragung von einer Generation auf die nächste.

**FILMBULLETIN** In NOBODY'S BUSINESS zeigen Sie im Versuch, Ihren Vater zu interviewen, ja die genau gleiche Hartnäckigkeit beim Fragen, wie er sie zeigt, wenn er sich Ihren Fragen konstant entzieht. Man sieht hier auch gleichzeitig Möglichkeit und Unmöglichkeit, die Vergangenheit einer Familie zu ergründen. Ich denke dabei an diese wunderbare Szene, in der Sie Ihrem Vater eine Fotografie seines Urgrossvaters zeigen, worauf Ihr Vater meint: «Das ist doch bloss irgendein alter Jude.» Trotz gemeinsamer Familie besteht da keine Verbindung. In THE SWEETEST SOUND gehen Sie in umgekehrter Richtung vor und fragen sich, ob ein gemeinsamer Name schon «Familie» bedeutet.

**ALAN BERLINER** NOBODY'S BUSINESS, wie auch THE SWEETEST SOUND, kreisen tatsächlich um die Frage, ob man aus Fremden eine Familie machen kann. Ich habe in NOBODY'S BUSINESS entfernte Cousinen und Cousins angerufen und ihnen gesagt: «Du kennst mich zwar nicht, aber wir sind verbunden, wir gehören zur selben Familie.» In THE SWEETEST SOUND war es wie gesagt ähnlich.

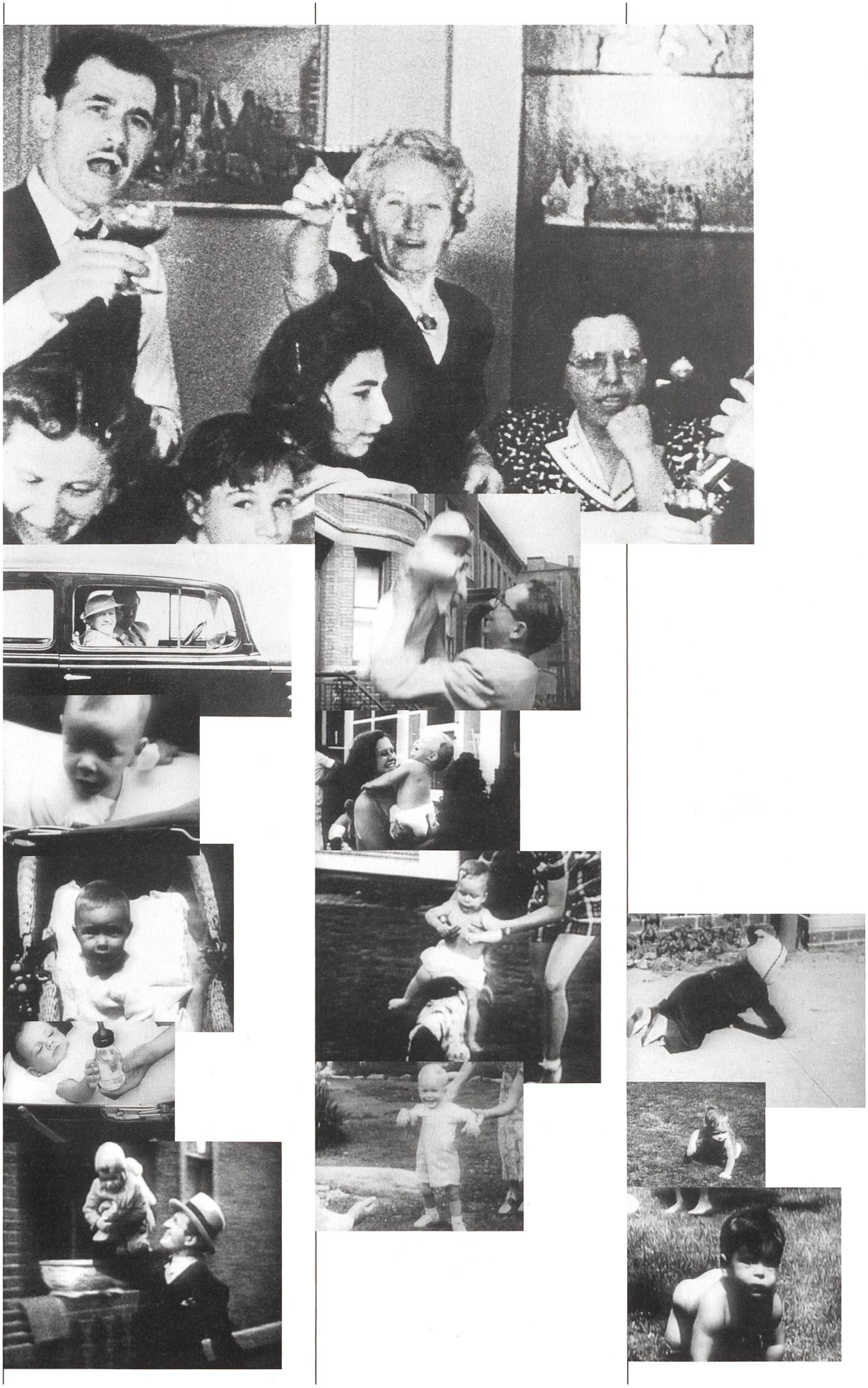
Mir geht es darum, Verbindungen zu finden, mich in andern zu spiegeln, um so hoffentlich etwas über mich selbst herauszufinden. Dass man irgendwo einen Cousin hat, mag, oberflächlich betrachtet, vollkommen bedeutungslos sein, oder wie es einer meiner Cousins, den ich im Zusammenhang mit NOBODY'S BUSINESS kennengelernt habe, formulierte: «Wir sind Cousins, weil es das Wort Cousin gibt. Bedeuten tut es jedoch nichts. Es ist bloss eine Bezeichnung. Ich kenne dich nicht, und du kennst mich nicht. Du hast bloss zufälligerweise ein paar Gene mehr mit mir gemeinsam als mit den meisten anderen Menschen.»

Dasselbe gilt für den eigenen Namen: Er bedeutet vielleicht nichts und trotzdem, lass uns versuchen, ob da nicht etwas ist, ob wir im Kontakt miteinander nicht etwas über uns selbst herausfinden. Manchmal funktioniert es. Als ich für THE FAMILY ALBUM all diese fremden Homemovies anschaute, von Leuten, die ich gar nicht kenne und von denen ich nichts weiss, begannen diese Menschen in den Filmen mir doch langsam vertraut zu werden, und ich fand etwas über mich selbst heraus. Sie wurden tatsächlich eine Art Familie für mich. Die Homemovies wurden buchstäblich *meine* Homemovies.

**FILMBULLETIN** Dabei geht es Ihnen offenbar auch immer wieder darum, etwas über die Vergangenheit herauszufinden, die eigene, aber auch die allgemeine, historische. Ein Film wie THE FAMILY ALBUM empfinde ich dabei sehr stark als Brückenschlag in jene Vergangenheit.

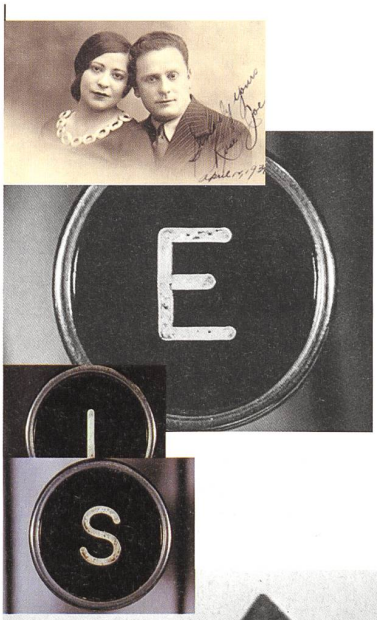
**ALAN BERLINER** Das Medium Film ist mit seinen hundert Jahren ja noch nicht besonders alt, und das älteste Material, mit dem ich gearbeitet habe, stammt aus den frühen zwanziger Jahren. Trotzdem haben diese Filme etwas von einer Zeitkapsel. Sie sind ein Fenster zu einer Welt, die längst aufgehört hat zu existieren. Der klassische Hollywoodfilm erzählt uns etwas über die Vergangenheit, diese privaten Homemovies aus den zwanziger bis in die fünfziger Jahre erzählen uns jedoch etwas anderes. Hier wird die allgemeine Geschichtsschreibung verlassen zugunsten einer privaten, unbewussten Volksgeschichte, die von den einzelnen Familien selbst produziert wird. In THE FAMILY ALBUM habe ich versucht, aus diesen Materialien einen Film zu machen über eben diese unbewusste Geschichtsschreibung.

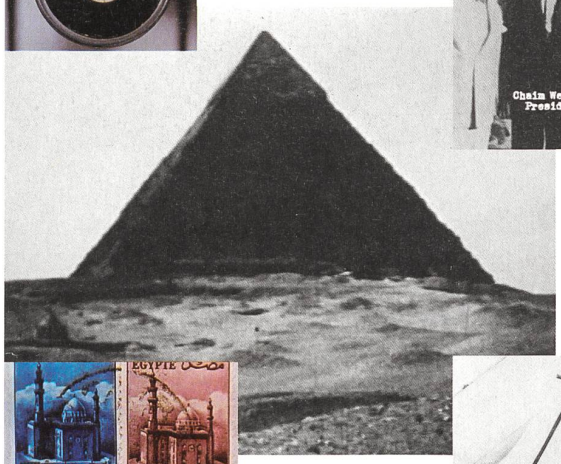
**FILMBULLETIN** Das klingt nach einer grossen Verantwortung, die Sie als Filmemacher haben: die Verantwortung, eine ungesagt gebliebene Geschichte zu erzählen.

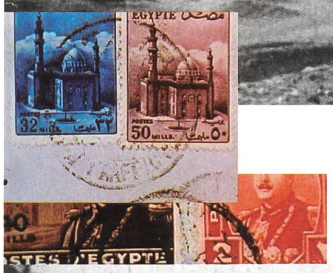


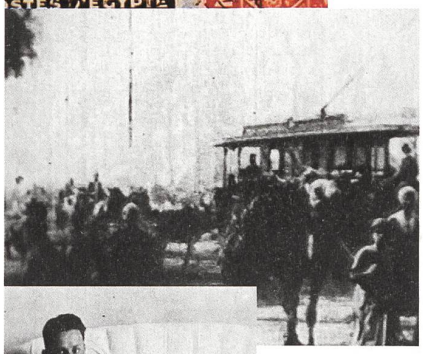
THE FAMILY ALBUM (1986)

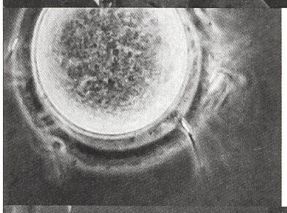
1



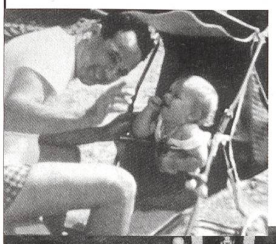





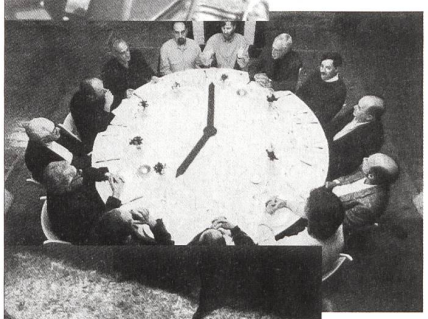





2



3



3

1 INTIMATE STRANGER (1991)

2 *Oscar Berliner mit seinem Sohn Alan in* NOBODY'S BUSINESS (1996)

3 THE SWEETEST SOUND (2001)

..... Spur auf Film geblieben
..... zum Unvorhersehbaren hingezogen
..... prozessorientiertes Arbeiten

Das führt mich zu der heiklen Frage, ob es in Ihrer Arbeit nicht auch eine spezifisch ethische Komponente gibt. Existiert nicht eine Verantwortung für das, was man gesehen hat? Sind Sie nicht auch verantwortlich gegenüber den Menschen, deren Filme Sie anschauen?

**ALAN BERLINER** Ich wünschte mir oft, meine Filme wären radikaler, weniger verantwortungsbewusst. Trotzdem ist es für mich überaus wichtig, respektvoll mit der Vergangenheit und den Dokumenten dieser Vergangenheit umzugehen. In THE SWEETEST SOUND verlese ich beispielsweise eine Liste all derer, die mit Namen «Berliner» im Holocaust umgekommen sind. Ich hätte an dieser Stelle auch etwas Lustigeres platzieren können, das mehr zum heiteren Ton des restlichen Films gepasst hätte. Irgendwie fühle ich mich jedoch verantwortlich für diese Schicksale, von denen ich zwar nichts weiss, mit denen ich aber durch den Namen verbunden bin.

Auch bei THE FAMILY ALBUM hatte ich gemischte Gefühle. Einerseits fühlte ich mich privilegiert, soviele verschiedene Homemovies zu besitzen, andererseits ist das auch eine Last. Es sind Dokumente von Leuten, die gestorben sind, von denen nur noch diese Spur auf Film geblieben ist. Ich hätte mich über diese Leute lustig machen können, hätte über diese Ausschnitte witzeln können, aber ich wollte respektvoll mit dem Andenken dieser Menschen umgehen und wollte dabei trotzdem nicht meine spielerische Arbeitsweise aufgeben.

**FILMBULLETIN** Diese Gratwanderung zwischen Respekt und Aneignung zeigen Sie auch in THE SWEETEST SOUND sehr anrührend, wenn Sie zu Beginn Filmausschnitte zeigen und dabei erzählen, wie Sie den unbekannten Gesichtern erfundene Namen zu geben pflegen. Am Ende des Films zeigen Sie die Aufnahmen erneut und erklären, dass Sie, obwohl Ihnen diese Personen mit ihren Phantasienamen unterdessen ans Herz gewachsen sind, doch gerne deren richtige Identität kennen würden, und rufen die Zuschauer dazu auf, sich bei Ihnen zu melden, wenn sie jemanden erkennen sollten.

**ALAN BERLINER** Auch das ist eine Form des verantwortungsvollen Respekts: Ich kann mir zu diesen Gesichtern zwar Namen ausdenken, aber ich muss doch anerkennen, dass es Menschen sind, die tatsächlich gelebt haben, die eine Familie, eine eigene Geschichte und einen eigenen Namen hatten. Als ich THE FAMILY ALBUM zum ersten Mal am amerikanischen Fernsehen zeigte, meldeten sich drei Familien bei dem Fernsehsender und sagten «Hey, das sind ja unsere Filme!», worauf ich sie ihnen zurückgab. Eine Familie hat mich gar zum Essen eingeladen, und es war ein schönes Gefühl, ihnen ein Stück der eigenen Vergangenheit wie einen Schatz zurückzuerstatten.

**FILMBULLETIN** Beim Betrachten Ihrer Arbeiten hat man niemals das Gefühl, Sie hätten eine vorgefasste These, die Sie filmisch belegen wollten. Sie gehen spielerisch mit den vorgefundenen Materialien um. Trotzdem ist offensichtlich, wie präzise und strukturiert Ihre Filme sind. Wie soll man sich also Ihren Arbeitsprozess im Spannungsfeld von spielerischem Experiment und ausgefeilter Dramaturgie vorstellen?

**ALAN BERLINER** Meine Arbeiten sind sehr stark ein «work in progress». Ich verfasse beispielsweise nie ein Drehbuch, ich schreibe nicht einmal ein Treatment. Ich gebe mich ganz in den Arbeitsprozess hinein, im Glauben, dass ich schon etwas finden werde. Es ist ein wenig so, wie wenn man nach Gold schürft und hofft, fündig zu werden. Ich weiss nicht, was ich finden will, sondern muss stattdessen auf den glücklichen Zufall vertrauen. Dass ich mich so zum Unvorhersehbaren hingezogen fühle und nicht fähig bin, meine Entdeckerlust einem Drehbuch unterzuordnen, mag wohl auch ein Grund sein, warum ich keine Spielfilme mache. Trotzdem bin ich natürlich gegenüber meinem Zuschauer verpflichtet, dass er etwas Interessantes zu sehen bekommt, und zuweilen muss ich mich auch von allein persönlichen Interessen abwenden können.

Für dieses prozessorientierte Arbeiten braucht es viel Geduld und ausserdem jede Menge Leidenschaft und Hartnäckigkeit. Bei NOBODY'S BUSINESS hatte ich beispielsweise einfach die Idee, dass ich meinen Vater interviewen wollte. Ich wusste noch nicht, was dabei herauskommen würde, gerade das galt es ja herauszufinden. Und wie man in dem fertigen Film sieht, brauchte ich dafür sehr viel ausdauernde Hartnäckigkeit.

**FILMBULLETIN** Viele Zuschauer sind wohl auch von dieser Offenheit Ihrer Filme überfordert, nicht zuletzt, weil man nicht weiss, welchem Genre Ihre Filme zuzurechnen sind.

**ALAN BERLINER** Man hat im Laufe der Jahre so viele verschiedene Bezeichnungen für meine Filme gefunden, dass es mich unterdessen gar nicht mehr kümmert. Man hat sie «Experimental-Dokumentarfilme» genannt, «persönliche Essays», «essayistische Filme», «biographische Filme», «persönliche nicht-fiktionale Filme», «Avantgarde-Filme». Ich bin glücklich, im Kreuzungsfeld verschiedenster Impulse und Traditionen zu stehen. Ich habe sogar noch ein grösseres Problem, da ich auch Kunstinstallationen mache. Die Filmwelt kennt meine Installationen nicht, und die Kunstwelt kennt meine Filme nicht. Was bin ich nun? Ein Medienkünstler? Ein Filmemacher? Ich habe keine Ahnung. Aber es spielt ja auch keine Rolle. Was ich anstrebe – und ich glaube, das gilt für einen Grossteil der Künstler – ist so etwas wie Authentizität. Was jedoch authentisch ist, wird immer zwischen alle Kategorien fallen, da es ja etwas ist, das noch nie vorher zu sehen war.

**FILMBULLETIN** Wo sind eigentlich Ihre Filme zu sehen?

**ALAN BERLINER** Sie werden hauptsächlich am Fernsehen gezeigt. Es gibt zwar hin und wieder Retrospektiven in Kinos, aber das ist eher selten.

**FILMBULLETIN** Aber Ihre Filme sind doch für die grosse Leinwand gemacht.

**ALAN BERLINER** Lassen Sie mich erzählen, wie ich herausgefunden habe, dass meine Filme offenbar doch nicht fürs Kino geschaffen sind. Nachdem ich INTIMATE STRANGER (1991) gemacht hatte, zeigte ein Kino in Washington meinen Film für eine Woche, und der Besitzer bat mich, in seinem Kino eine Einführung zu halten. Der Besitzer zeigte zuvor den Film einem Reporter der «Washington Post», und dieser schrieb eine derart euphorische Kritik, dass es fast peinlich war. Der Besitzer des Kinos faxte mir diese Rezension und schrieb dazu, dass diese Kritik zu den besten gehöre, die je ein Film, den er gezeigt habe, bekommen hätte, und er prophezeite mir, dass mein Film unglaublich erfolgreich sein würde. Das Kino fasste etwa 250 Plätze, was nicht riesig ist, aber immerhin. Es kamen schliesslich etwa um die hundert Zuschauer. Da begriff ich: Man kann es erscheinen lassen als der unglaublichste Film aller Zeiten, man kann es noch so schönreden, am Ende ist und bleibt es der Film eines jungen Filmemachers über seinen Grossvater, und das interessiert das grosse Publikum nicht. Das ist schlicht und einfach nicht sexy, und ich denke, das gilt für alle meine Filme. Vielleicht schaut man sie sich am Fernsehen an, aber extra aus dem Haus geht man dafür nicht. Dieses Erlebnis hat mich sehr ernüchtert und lehrte mich, meine Erwartungen herunterzuschrauben. Es hat meine Art, Filme zu machen, zwar nicht verändert, meine Auffassung davon, was meine Filme erreichen können, jedoch schon.

Das Gespräch mit Alan Berliner führte Johannes Binotto

# Forscher am Lebendigen

PORTRÄT VON ULRICH SEIDL

1

**Wie ein Leitmotiv zieht sich die genau kalkulierte Kadrage durch die Filme des österreichischen Regisseurs. Seidl ist ein besessener Stilist, ja geradezu ein Geometer am Visuellen, der seine Bilder ausmisst.**

Ein Mann im zitronengelben Pullover mit schwarz gefärbtem Pferdeschwanz teilt das Bild hälftig. Sein Brustkorb wird vom unteren Bildrand angeschnitten, hinter und über ihm dehnt sich eine Wandtafel voller mathematischer Gleichungen aus. Exakt über der Tafelmitte hängt ein gerahmtes Fotoporträt des österreichischen Bundespräsidenten. Eine junge blonde Frau im Frotteemantel sitzt auf dem Sofa, auch sie im Zentrum der Einstellung, gefilmt nur bis knapp unter die Brust. Ihr Selbstporträt ziert genau über ihrem Kopf die Wand. Zwei Rentnerinnen in schäbigen Mänteln sitzen am linken und rechten Bildrand und drücken ein Schosshündchen an die Brust. Zwischen ihnen steht ein Tisch, darauf eine Lampe, darüber in der Bildmitte hängt ein Wandkästchen.

Diese drei Beispiele aus DER BUSENFREUND, MODELS und TIERISCHE LIEBE stehen für Ulrich Seidls gestalterisches Markenzeichen. Wie ein Leitmotiv zieht sich die genau kalkulierte Kadrage durch die Filme des österreichischen Regisseurs. Seidl ist ein besessener Stilist, ja geradezu ein Geometer am Visuellen, der seine Bilder ausmisst und die Sujets mit einer Vorliebe für Symmetrie arrangiert. Hauptthema dieser Bilder ist die lebendige Büste.

In den streng komponierten Tableaus blicken die Menschen frontal in die Kamera. Am unteren Bildrand positioniert und oft nur bis knapp oberhalb der Brust in den Sucher genommen, scheinen sie fast aus dem Bild zu rutschen. Vor eine grosszügig ins Bild gerückte Wandfläche gestellt, die den Hintergrund bildet, wirken sie unbedeutend und verloren, buchstäbliche Randerscheinungen, die um Raum kämpfen müssen. Im Leben? Im Film?

Letzteres, ist man bei diesem Filmemacher versucht zu sagen, bestimmt. Seidl benutzt eine Methode, die die Menschen vorführt und ausstellt; eine Methode der Schaustellung. Stumm sitzen oder stehen die Porträtierten da und blicken mit regloser Miene ins Kameraauge. Die Erstarrtheit sowohl von Kamera wie Fotografierten schafft eine grosse Distanz, und diese distanzierende Position als Grundeinstellung in Seidls Schaffen verunmöglicht es, sich mit den Personen zu identifizieren oder Empathie zu empfinden. Diese *Einstellung* im wörtlichen und übertragenen Sinne, das heisst auch als mentale Einstellung Seidls gegenüber den Porträtierten gemeint, ist Teil des Skandalösen, das seinem Werk anhaftet.

Die Menschen werden bei Seidl zum Untersuchungsgegenstand. Obwohl er äusserst selten Nahaufnahmen macht, zeigt er sich als erbarmungsloser Forscher. In der Art, wie er in den charakteristischen Einstellungen die Leute ins Bild setzt und fotografiert, kommen

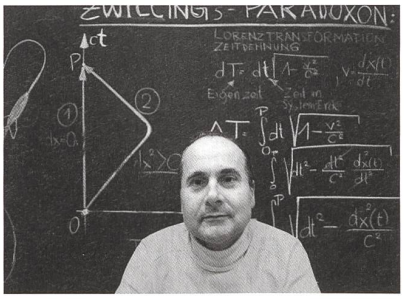
**Seidl solidarisiert sich nicht mit den Schwachen, in deren Niederungen er sich begibt. Er steht nicht auf der Gegenseite; sondern hinter der Kamera.**

sie einem wie Fliegen an der Wand vor. Er zoomt auf die "Insekten", um sie zu sezieren – Kritiker sprechen von entblössen. Nicht von ungefähr wurde Seidls Methode auch schon mit der Vivisektion verglichen: Der Regisseur erforscht seine Protagonisten bei lebendigem Leibe. Und diese lassen es geschehen, harren aus und scheinen sich bei der ganzen Sache nichts zu denken. Ihre Gesichter bleiben ausdruckslos. Das Selbstporträt an der Wand offenbart die Persönlichkeit als Tautologie. Ebenso zeigt sich die menschliche Flächigkeit zu Beginn von MODELS, wo eine junge Frau «Ich liebe dich» in einen Spiegel spricht, der ihr Gesicht verdeckt. Den Platz des Spiegels nimmt später die Kameralinse ein; immer wieder gehen die Models Aug in Auge mit der Kamera und blicken uns mit leerem Blick an, lassen teilnehmen an Schminkritualen oder am minuziösen Kontrollblick auf Makelstellen auf der Haut. Die verharrende Kamera gibt das Spiegelbild ungerührt wieder.

Der Verhaltensforscher Ulrich Seidl stellt in seinen Filmen Zoosituationen nach. Der streng kadrierte Bildausschnitt wird zum Gehege, die Gefilmten sind die Affen – die sich manchmal zum Gaudi der Besucher beziehungsweise Zuschauer aufspielen und in eine Rolle schlüpfen; schauspielern. Manchmal aber zeigen sie der Kamera ihren Hintern, wie der verrückte Tänzer im tschechischen Dorf Safov, der uns in MIT VERLUST IST ZU RECHNEN immer wieder sein bestes Stück präsentiert. Vergessen darf man nicht: mündig sind sie alle.

Ulrich Seidl polarisiert. Für die einen ist er der Sozialvoyeur ohne Moral, der seine Porträtierten schonungslos denunziert und jeden ethischen Anstand vermissen lässt. Andere schätzen gerade die Radikalität und Kompromisslosigkeit, mit der der Österreicher seine Sittenbilder malt. Einem grösseren Publikum wurde Seidl Anfang der neunziger Jahren mit dem Film GOOD NEWS – VON KOLPORTEUREN, TOTEN HUNDEN UND ANDEREN WIENERN bekannt. In diesem provokanten Stadtporträt kontrastiert er den tristen Alltag von ausländischen, meist aus der Dritten Welt stammenden Zeitungsverkäufern mit der Privattristesse von Wiener Kleinbürgerfamilien. Hier die Männer aus Pakistan, Bangladesh oder Ägypten, die in demütigenden Schulungsprogrammen regelrecht auf das «Bitte», «Danke» und «Auf Wiedersehen» konditioniert werden; die ohne Sozialversicherung dreizehn Stunden am Tag in der Kälte stehen und von Vorgesetzten auf Kontrollgängen gemassregelt werden, wenn das freundliche Gesicht fehlt.

2




1

3

1 MODELS

2 DER BUSENFREUND

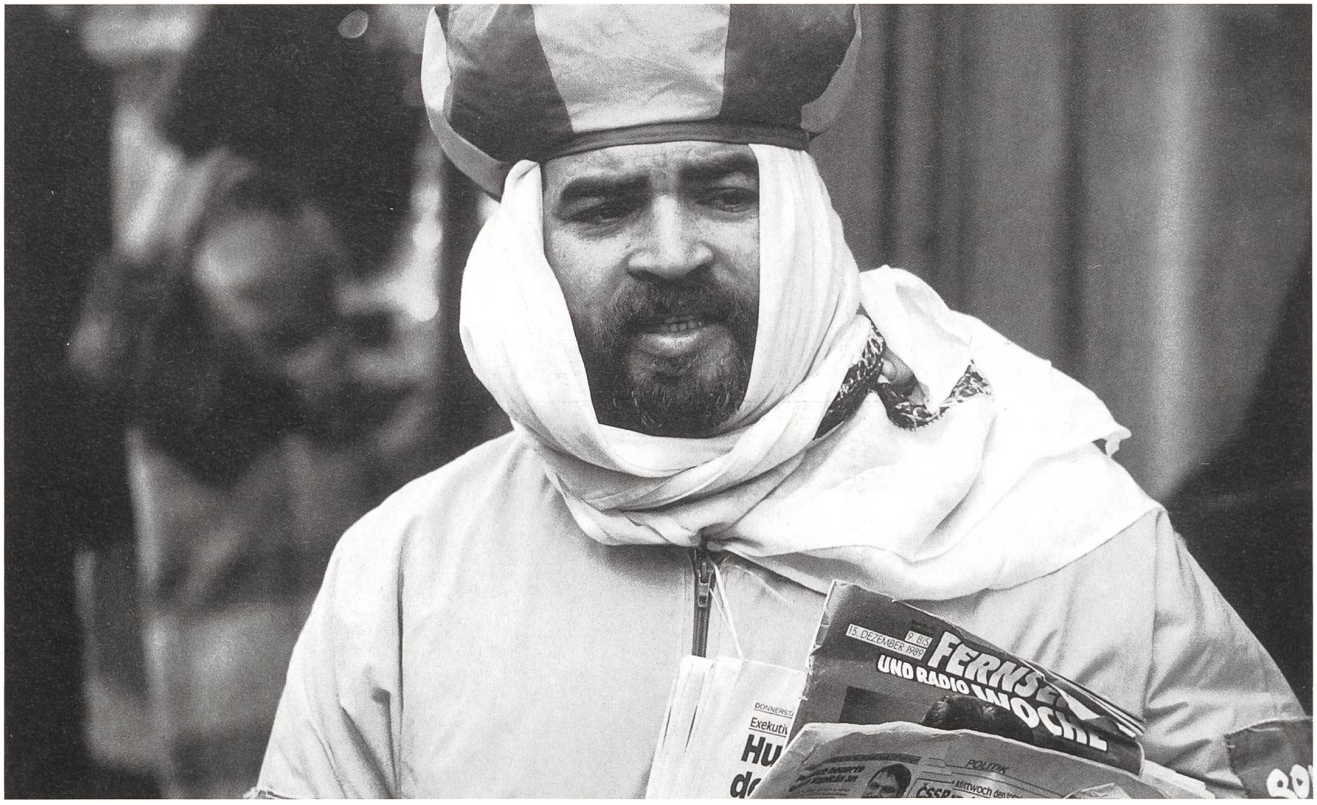
3 TIERISCHE LIEBE

Dort die selbstzufrieden-saturierten Bürger vor der Wohnwand und auf der gehäkelten Bettdecke posierend, Skandalmeldungen aus dem Boulevardblatt vorlesend oder mit Fifi beim Tierarzt; Seidls Ort der pervertierten Fürsorge. Wieder führt uns Seidl die kleinbürgerliche Spiessigkeit in starren Tableaus vor Augen. Als Kontrast dazu filmt er in Plansequenzen, wenn er mit den Kolporteuren unterwegs ist. Die Kamera schleicht sich als heimliche und neugierige Beobachterin in die schäbigen Behausungen der Ausländer, durchstreift die von Heimweh imprägnierten Räume, wirft einen Blick in Hinterhof-Moscheen. Trotz dem voyeuristischen Eindringen ins Private bleibt auch hier die gefühlsmässige Distanz bewahrt – Seidl lässt kein Mitleid zu. Seinem Kino liegt kein humanistischer Antrieb zugrunde. Er solidarisiert sich nicht mit den Schwachen, in deren Niederungen er sich begibt. Er steht nicht auf der Gegenseite; sondern hinter der Kamera.

Im darauffolgenden Film MIT VERLUST IST ZU RECHNEN arbeitet Seidl erneut mit den Mitteln des krassen Gegensatzes. Hier markiert die Landesgrenze zwischen Österreich und Tschechien das Gefälle von materiellem Wohlstand und Elend – deprimierend hoffnungslos ist die Stimmungslage hüben wie drüben. Ein österreichisches Mädchen posiert mit einem kläffenden Batteriehund in seinem rosa Traum von Kinderzimmer – Schnitt – die Kamera steht vor einem plärrenden Kleinkind in einem zu kleinen Kinderwagen auf einer dürren Wiese vor baufälligen Häusern. Im Zentrum dieser Grenzlandbetrachtung steht jedoch die sich anbahnende Liebesgeschichte zwischen dem Langauer Witwer Sepp Paur, der eine Frau sucht, weil ihm langsam die Vorräte in der Kühltruhe ausgehen, und der in Safov lebenden deutschstämmigen Witwe Paula Hutterová. Die robuste Frau ist wohl beeindruckt von Sepps kleinem Vermögen, staunt bei Besuchen nicht schlecht über das westliche Konsum- und Spassangebot; und mag ihre Unabhängigkeit jenseits der Grenze dann doch nicht aufgeben.

Sein nächster Film gab Seidl den Ruf des Skandalregisseurs. In TIERISCHE LIEBE macht er nicht nur das pervertierte Verhältnis des Zeitgenossen zu seinem Haustier zum Thema, sondern auch die Beziehungsunfähigkeit zwischen den Menschen – und das durch alle Schichten. Nicht nur der an der Armutsgrenze lebende junge Mann befriedigt mit seinem Kaninchen emotionale Bedürfnisse; auch die Diva-Schauspielerin behandelt ihren Hund als Lebens- und Bettpartner. Trennt sich ein Paar, so wird erbit-

1




**Seidl gehört einer Generation von Filmemachern an, die den Dokumentarfilm vom Dogma der faktographischen Repräsentation der Wirklichkeit befreien. Das Dokumentarische wird jetzt um fiktionale Formen erweitert.**

tert um das Sorgerecht für den Mops gekämpft, während eine alte Dame ihrem dahingeschiedenen Wolf in einer Trauerzeremonie das letzte Geleit gibt. Seidl demontiert hier Kitschbilder, indem er in der Inszenierung ihre ganze Anstössigkeit offen legt. Gestalterisch betreibt er sein Setzkastenprinzip bis hin zur Farbdramaturgie noch exzessiver: Ein Hündchen mit Haarmasche sitzt schön arrangiert inmitten von Nippes auf der Kommode; eine Frau im engen blauen Minirock posiert in Löffelstellung mit ihrem Schäfer auf der Ledercouch. «Noch nie habe ich im Kino so geradewegs in die Hölle gesehen», war Werner Herzogs Kommentar zu TIERISCHE LIEBE.

Seidl gehört einer Generation von Filmemachern an, die den Dokumentarfilm vom Dogma der faktographischen Repräsentation der Wirklichkeit befreien. Das Dokumentarische wird jetzt um fiktionale Formen erweitert; «inszenierte Wirklichkeiten» ist der Terminus dafür. Bewusst lässt Seidl die Errungenschaften des *direct cinema* oder *cinéma vérité* hinter sich zurück. Zwar steht am Anfang seiner Methode noch immer das reine Beobachten eines Geschehens mit der Kamera, ohne es zu kommentieren oder einzugreifen; die Absicht, einen natürlichen Vorgang authentisch einzufangen. Seinem Dokumentieren gehen nun aber Manipulationen voraus. Er nimmt die vorgefundene Wirklichkeit und "wirkliche" Menschen zum Ausgangspunkt, gibt ihnen Anweisungen und stellt Situationen nach, in denen die Leute als "sich selbst" agieren. Trotz dieses

1

1

1 GOOD NEWS – VON KOLPORTEUREN, TOTEN HUNDEN UND ANDEREN WIENERN

Gestaltungswillens suggerieren Seidls Filme grosse Unmittelbarkeit; man merkt, dass der Regisseur das dargestellte Milieu genau recherchiert und bestens kennt; und es rührt wohl auch daher, dass er keinen Unterschied zwischen Schauspielern und Laien macht. Der naturalistische Eindruck wird verstärkt durch eine voyeuristische Komponente. Der Regisseur ist ein Voyeur am Wirklichen; er interessiert sich für den privaten Raum und intime Handlungen. Seit dem Boom von Reality-TV und Docu-Soaps Ende der neunziger Jahre weiss man, wie das Echte und Reale mit dem Privaten und Intimen konnotiert ist. Die Selbstdarstellung und der Seelenexhibitionismus in MODELS etwa, die an Selbstausbeutung grenzen, bekommt man täglich in Talkshows präsentiert.

Anders als diese seichten Formen *insistiert* Seidl jedoch mit seinen Tabubrüchen gerade auf dem Abgründigen. Er zeigt auf skandalöse Weise den Skandal und bohrt den Zeigefinger in die schwärenden Wunden. Wenn er gemäss eigenem Wortlaut den «Wahnsinn der Normalität» zeigen will, so sucht er dafür Beweise. Das sind dann seine Inszenierungen der Wirklichkeit. Er lässt die Leute eine Dauerbefindlichkeit, psychisches Potential oder Verhaltensweisen zwanghaft und exzessiv ausagieren: wiederkehrendes Stilleben mit kotzenden und koksenden MODELS auf dem Klo; der «Busenfreund» putzt sich regelmässig auf dem Vorleger vor Nachbars Wohnungstür die Hundescheisse von den Schuhen; Witwe Paula Hutterová braucht mehrere Anläufe, bis sie mit dem Beil dem Huhn den Kopf abgeschlagen hat;

1

**Das Lebendige erstarrt im Ritual, dem die statischen Arrangements entsprechen. In seriellen Montagen bringt Seidl ein Gefühl, eine Beobachtung, die Gewohnheit auf den Punkt.**

ein Kolporteur schreckt in GOOD NEWS vor lauter Verkaufstüchtigkeit auch nicht davor zurück, die Zeitungen im Spital todkranken Patienten unterzujubeln.

Narration und jede Art von "Entwicklung" scheinen Ulrich Seidl suspekt. Er erzählt keine Alltagsgeschichten, sondern zeigt Menschen, deren Alltag von Monotonie ausgehöhlt ist. Das Lebendige erstarrt im Ritual, dem die statischen Arrangements entsprechen. In seriellen Montagen bringt er ein Gefühl, eine Beobachtung, die Gewohnheit auf den Punkt. In MIT VERLUST IST ZU RECHNEN fügen sich die Küchenmaschinen zum Stakkato; die soziale Isolation der Hausfrauen, die allein vor dem Fernseher sitzen oder Schlager hören, ist in der Reihung gleicher Szenen beklemmend. In DIE LETZTEN MÄNNER wird das Heimweh der Asiatinnen, die in Serie vor einer exotischen Kulisse inszeniert werden, zugespitzt. In GOOD NEWS gibt es eine Abfolge von Bildern, in denen die Schrebergartenbesitzer hinterm Zaun posieren und stumm in die Kamera blickend ihre Kleinkariertheit ausstellen. Was denken sie sich dabei? Man hat den Verdacht: nichts. Wenn die Leute in GOOD NEWS ihren banalen Tagesablauf herunterleiern, geben sie einen peinlichen Einblick in ein eingerichtetes, bewusstlos gelebtes Dasein, in dem selbst die Sprache im Hülsenkorsett steckt. Kommuniziert wird bei Seidl in Phrasen; absurd wird das vor allem dort, wo der Inhalt einer Diskussion sich um Busenumfang und sexuelle Praktiken handelt wie in MODELS. Es kann auch geschehen, dass plötzlich eine abgedroschene Redensart sprechend wird, etwa wenn Pensionär Paur nach Jahren wieder eine Spritzfahrt durch das tschechische Safov macht und angesichts der heruntergekommenen Häuser im gleichnamigen Film meint: «Mit Verlust ist zu rechnen.»

1

1

1 MODELS

Die Menschen reden und denken sich nichts dabei. In Seidls Erstling EINSVIERZIG vergleicht eine Frau die kleinwüchsige Hauptfigur mit einem Gartenzwerg. Das Denken ist suspendiert, es wird unbedarft daher geschwatzt. Dahinter offenbaren sich nicht selten diskriminierende Haltungen. In DIE LETZTEN MÄNNER liebäugelt der laut eigenen Angaben «unschuldig geschiedene» Hauptschullehrer Karl Schwingenschlögl damit, eine philippinische Frau zu heiraten. Er holt sich Rat bei Landsleuten, die die Ehetüchtigkeit ihrer asiatischen Gattinnen mit Adjektiven wie «treu», «fleissig», «reinlich» oder «anspruchslos» loben. An den Europäerinnen beklagen sie, dass sie «a bisserl zu emanzipiert» sind. Am Ende tanzt Karl mit einer Phantomfrau durch seine Junggesellenwohnung. Die bestellte Asiatin verstand Karls biblischen Leitsatz «Der Mann ist des Weibes Haupt» nicht. Dass die Sprache voller Ideologismen ist, zeigt sich in GOOD NEWS, wo den Kolporteuren mit dem Slogan «Keep smiling, keep selling» das verkaufsfördernde Lächeln eingetrimmt wird.

Obwohl Seidls Filme immer auch Grotesken sind, ist das Lachen, das sie auslösen, nicht gut. Im Grunde ist er ein Moralist, ein bisschen vom Schlage eines Michel Houellebecq; seine drastischen Aufzeichnungen

**Bei Seidl drückt sich das Neurotische formal in den pedantisch kontrollierten Bildern aus, in die er seine Protagonisten, nicht selten als Triebwesen karikiert, hineinzwängt.**

einer umgreifenden gesellschaftlichen Dekadenz sind nicht frei von Zynismus. Seidl will uns nicht erheitern, obwohl Spass ein Thema seiner Filme ist. Dem wiederkehrenden Motiv der Vergnügungsparks ist eine kalte Lächerlichkeit eingeschrieben: René Rupnik, Protagonist in DER BUSENFREUND, sitzt auch in BILDER EINER AUSSTELLUNG wieder mit seinem knallgelben Pulli im Flieger-Karussell. Das Rentnerpaar aus MIT VERLUST IST ZU RECHNEN lässt sich auf der Scooterbahn durchschütteln und schwelgt dann im Riesenrad in den oberen Himmel. Einen Frontalangriff auf die vergnügungssüchtige Freizeit- und Unterhaltungsgesellschaft macht Seidl im Fernsehfilm SPASS OHNE GRENZEN, wo der spassdressierte Besucher im Europapark quasi auf Knopfdruck der Regie in Gelächter ausbricht und beweist, wie sehr Lachen ein Gesicht entstellen kann. Die Freizeitindustrie fordert ihren Tribut: Nicht hübsch anzusehen sind auch die MODELS in der Anwendung ihres Quälwerkzeugs, ob Kraftmaschine, Haarentfernungswachs oder Schröpfgläser – der Schönheit geht der Wahn voraus.

In HUNDSTAGE scheint Seidl dann ein Fazit des Spassterrors zu ziehen. Der Spielfilm – zum ersten Mal braucht Seidl die explizite Bezeichnung – erzählt von einem einzigen Wochenende, dann, wenn die Leute dem normalen Alltag enthoben sind. Unter Zutun von ein bisschen Affenhitze eskalieren die Beziehungen in den Reihenhäuschen der Vorstadtsiedlung gleich reihenweise. Da, wo dank tüchtigem Rasenmäher und Hochsicherheitsanlage das Daheim zum Naherholungsgebiet umfunktioniert wird und die Leute wie tote Fliegen auf der Veranda rösten, kommt das Gewaltpotential jetzt zum Ausbruch, entlädt sich der Gefühlsstau. In diesem Film erlöst Seidl die Figuren aus den statischen Arrangements und umkreist mit der Handkamera die Erniedrigten, die dann auch mal die Peiniger sind.

Obwohl solch verallgemeinernde Begriffe vorsichtig anzuwenden sind, kann man Seidls Werk als "österreichisch" bezeichnen. Es ist die aus Literatur, Kunst und Film bekannte Vorliebe für schonungslose und ein bisschen auch masochistische Betrachtungen der österreichischen (Kleinbürger-)Seele. Auch schon wurde die Depression als typische Wesensart der Alpenrepublik bezeichnet, die Künstler und Intellektuelle in schwermütige Energie umzuwandeln wüssten; ein komplexes Wechselspiel von Verdrängtem und seiner unkontrollierten Eruption. Bei Seidl drückt sich das Neurotische formal in den pedantisch kontrollierten Bildern aus, in die er seine Protagonisten, nicht selten als Triebwesen karikiert, hineinzwängt. Eine ähnlich kontrollierte Ästhetik pflegt Michael Haneke in seinen eisig kalten Arbeiten ohne Trost. In DIE KLAVIERSPIELERIN gedeihen die heimlichen Perversionen der Heldin und ihre Eskalation in offene Gewalthandlungen in einer von Tabus und Normen verstellten Umwelt prächtig. Von vergleichbarer Drastik ist der Spielfilm LOVELY RITA der jungen Filmautorin Jessica Hausner. Hier sieht die pubertierende Heldin nur noch den Mord an den Eltern als Ausweg aus dem familiären Minenfeld: Im kleinbürgerlichen Milieu, wo der Vater im Keller einen Schiessstand eingerichtet hat und ständig die Bilder an der Wand gerade rückt; die Mutter am Mittagstisch Fleisch, Gemüse und Kartoffeln in drei säuberlich getrennte Häufchen anrichtet – Bilder, die von Seidl stammen könnten – läuft die Anpassungsleistung Amok. Es ist eine Radikalität, eine kreative Wutenergie, die das «österreichische Filmwunder», das in den letzten drei Jahren seinen Namen erhielt, charakterisieren. Es ist die katastrophische Normalität in Permanenz, von deren Abgründigkeit auch Ulrich Seidls Filme handeln.

Eine wesentliche Rolle in Seidls Aufzeichnungen des österreichischen Triebhaushalts und dem Treibhaus Österreich spielt der Katholizismus, vornehmlich in jenen Filmen, die in der Provinz spielen. Immer wieder zieren Jesuskreuze oder Heiligenbilder die Wände der spiessigen und muffigen Wohnstuben. Sie prangen im typischen Seidl-Stilleben über den Köpfen der Porträtierten – das Höllenfeuer dürfte die am untern Bildrand ausharrenden Protagonisten bereits wärmen. Etwas Morbides geht von den Wohnungsinterieurs mit ihren Blümchentapeten, den Stickkissen, der Pendeluhr und dem Leuchter aus; es ist ein Hang zu Dekadenz und Hässlichkeit, eine Verbindung von Leiblichkeit, Sexualität und Tod, den diese Welt ausströmt; der man jüngst in BELLARIA – SO LANGE WIR LEBEN! von Douglas Wolfsperger begegnete, und hier wie dort wird sie von skurrilen, exzentri-

**Trotz allem, trotz Kälte und gepflegter Hässlichkeit darf man in Ulrich Seidls Kino der Grausamkeit nicht jene Momente unterschlagen, die um Barmherzigkeit ersuchen.**

schen und eigensinnigen Persönlichkeiten bewohnt.

Menschen solchen Profils debattieren in Seidls TV-Film BILDER EINER AUSSTELLUNG moderne Kunst und führen ihre Inhalte beziehungsweise das Fachsimpeln der Experten ad absurdum. Wieder hat der Regisseur die Leute frontal zur Kamera und vor verschiedene, die Kulisse bildende Gemälde gesetzt – und wohl auch sonst nicht mit Regieanweisungen gespart. Während ein Kunstdozent in einem monofarbigen Gemälde «Lebenslinien» und eine «Unklarheit» sieht, «die uns morgen erwartet», macht René Rupnik, ehemaliger Mathelehrer und bekennender «Busenfreund», in einem abstrakt-dynamischen Chaos den «Penis in Schussstellung» aus. Wo ein Paar mittleren Alters von der Bildinterpretation auf Beziehungsprobleme kommt, kaut ein dem Aussehen nach wohlsituiertes Paar Bildungsfloskeln wieder und futtert dazu Törtchen. Ein Rentnerpaar schliesslich schweigt ratlos, bevor der Mann mit bestechender Direktheit folgert: «Das ist Punkte, Punkte, Striche, Striche – aber es gibt keine G'schichte. Das ist ein verheerendes Bild.» Sie: «Ich sehe oben rechts ein Vogerl.» Er: «Den grössten Vogel hat der Maler g'habt.»

DER BUSENFREUND, ein Jahr später ebenfalls für das Fernsehen entstanden, widmet sich dann ganz dem Pedanten René Rupnik, Sauberkeitsfanatiker und Fetischist des weiblichen Körpers, dessen obsessive Sammeltätigkeit die alte Mutter zu Hause verrückt macht. Wieder verwundert es nicht, dass nahe dieser vor Neurosen dampfenden Wiener Existenz die Berggasse und das Studierzimmer Sigmund Freuds liegt.

Die Hassliebe auf den Staat, die dem österreichischen Volkscharakter immer wieder attestiert wird und die sich aus Österreichs Geschichte erklärt – dem Hang, Widersprüche zuzuschütten – liefert der Kunstproduktion den Stoff. Bei Seidl lässt sich das zwiespältige Verhältnis auch biografisch verfolgen. 1952 in der niederösterreichischen Provinz geboren, wuchs er in einem streng katholischen Elternhaus auf und kam als Ministrant früh in Berührung mit der christlichen Glaubenswelt, von der er sich in der Pubertät radikal lossagte. Die Lust an der Revolte zeigte sich bereits in seinem frühen Schaffen. Seidls erste längere Arbeit DER BALL initiierte 1983 seinen frühzeitigen Abgang von der Wiener Filmakademie. In diesem Porträt eines Maturaballs in seinem Heimatdorf Horn filmte er, statt der Musikband oder der reichhaltigen Tafel, wie im feuchtfröhlichen Treiben die Masken fallen und eine Ballermannstimmung die sittsamen Bürger ergreift – die er zuvor bei ihren eifrigen, im Nachhinein lächerlich wirkenden Vorbereitungsritualen zeigte. «Lachen ist gesund», ermuntert der Bürgermeister steif und verweist auf den sonst von ernsten Pflichten erfüllten Alltag. Aber Seidl verstand bereits hier keinen Spass – der Angriff auf die heuchlerische Kleinstadtmentalität wurde von der Filmakademie schon richtig gedeutet.

Seidl wurde von Anfang an nicht nur von einem Teil des Kinopublikums abgelehnt, sondern auch von kulturellen Institutionen. Das staatliche Fernsehen ORF, das TIERISCHE LIEBE mitunterstützt hat, verweigerte danach die Ausstrahlung dieser «Sauerei», in der man Mensch und Hund Zungenküsse austauschen oder Menschen beim Sex sah. Auch in HUNDSTAGE wird für das heimische Fernsehen die Szene zensuriert, in der in einer Racheaktion zwischen zwei Machos der eine mit brennender Kerze im Arsch die Nationalhymne singen muss.

Seidl macht letztlich politisches Kino. So hat er, diesmal aus offenem Protest gegen die rechtskonservative Regierung, gemeinsam mit Barbara Albert, Michael Glawogger und Michael Sturminger den Widerstandsfilm ZUR LAGE gedreht. Für die Kompilationsarbeit wurden zwischen November 2000 und Oktober 2001 Menschen porträtiert, die im Januar 2000 für Haiders rechtspopulistische Freiheitspartei FPÖ stimmten; die anonymen Wähler sollten ein Gesicht erhalten. Die sechs Episoden entstanden auf einer Reise als Anhalter, in Wohnstuben oder am Arbeitsplatz; befragt wurde die Supermarktkassiererin wie die behinderte Künstlerin, und natürlich überrascht die weit verbreitete fremdenfeindliche Gesinnung nicht. Seidl ergänzt das Stimmungsbild durch ein charakteristisches Porträt eines spiessigen Junggesellen aus Bad Vöslau, der für Österreich «das Wahre und Korrekte» zurückfordert und im Schrank von seiner Mutter etikettierte Hemden liegen hat. Im zweiten Beitrag «Beim Heurigen» lässt er ein offenbar alkoholisiertes Paar übelste rassistische Tiraden auf Juden, Moslems und George Bush

lostreten. Hier zumindest hätte man sich für einmal die Intervention des Regisseurs gewünscht.

Trotz allem, trotz Kälte und gepflegter Hässlichkeit darf man in Ulrich Seidls Kino der Grausamkeit nicht jene Momente unterschlagen, die um Barmherzigkeit ersuchen. Die Ahnung, dass es in der (zwischen-) menschlichen Eiswüste doch warme Nischen gibt, wird vor allem da spürbar, wo sie eklatant fehlen. Vivian, das Model, erreicht telefonisch kein Schwein und verkriecht sich mit der Bettflasche ins Bett; mehr Geborgenheit als ihre wechselnden Bettpartner scheinen ihr auch die flauschigen Pantoffeln und der Frotteemantel zu spenden. Eine Erkenntnis («Ich packe den Bezug zur Realität nicht mehr») macht plötzlich ihre Persönlichkeit weniger hohl. Ein mitleiderregendes Bild mit karikierendem Zug gibt auch ihre Kollegin Lisa, deren Daunenwindjacke mit ihren aufgespritzten wulstigen Lippen korrespondiert – «I pray for you», verabschiedet sich ihr schwarzer Lover in der Disco, und der Zuschauer schliesst sich dem sorgenvoll an. Das sind die Offerten des Regisseurs ans Publikum, sich ein bisschen in Empathie zu versuchen. Kein ganz und gar so «wunschloses Unglück» (Peter Handke) also.

Birgit Schmid

1

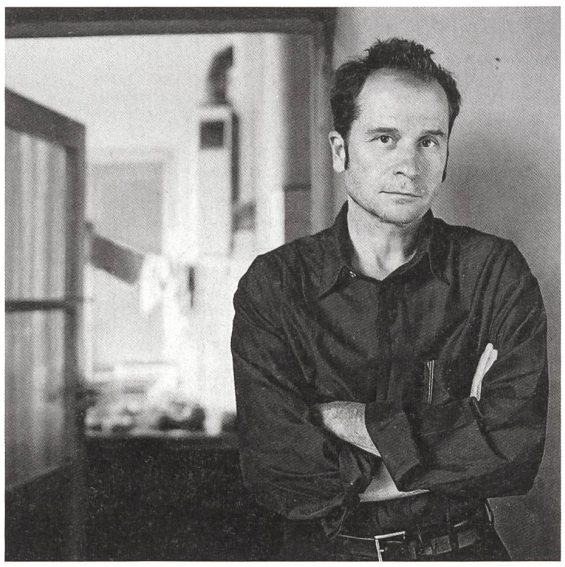
2

1 SPASS OHNE GRENZEN

2 GOOD NEWS

# ‹Ich bin nicht verpflichtet, meine Darsteller zu lieben›

## Gespräch mit Ulrich Seidl



**FILMBULLETIN** Jean Perret, der Direktor der Visions du Réel, wo Ihnen dieses Jahr ein Atelier gewidmet ist, hat Sie als «Filmemacher mit ketzerischem Geist» bezeichnet. Solche Etiketten werden Ihnen gerne umgehängt. Ärgert oder ehrt Sie das?

**ULRICH SEIDL** Zustimmen will ich dem nicht, aber ich habe auch nichts dagegen. Dann bin ich halt ein Ketzer. Jeder interpretiert meine Filme auf seine Weise. Viel negativer finde ich Bezeichnungen wie Sozialvoyeur oder Sozialpornograph.

**FILMBULLETIN** Sie sorgen mit Ihren Filmen immer wieder für Aufruhr. Kritiker werfen Ihnen vor, die Provokation zur Methode zu machen. Definieren Sie sich über den Skandal?

**ULRICH SEIDL** Ich wollte von Anfang an Bilder machen, die man so noch nicht gesehen hat; Filme, die auf starker visueller Basis funktionieren. Sie sollten aber nie ideologisch sein und eine Weltanschauung verbreiten. Von Jugend auf hab ich Film damit verbunden, die Welt verändern zu wollen. Das war sehr idealistisch. Auf der Filmschule und spätestens mit meinem frühen Film DER BALL habe ich dann gemerkt, dass das nicht möglich ist. Aber zumindest kann man mit Filmen Kritik an der Gesellschaft und der Zeit üben.

**FILMBULLETIN** Sie sind in einem katholischen Umfeld in einer niederösterreichischen Kleinstadt aufgewachsen. Wie prägend war Ihre Herkunft?

**ULRICH SEIDL** Meine Jugend war eine Revolte gegen das katholische Elternhaus, gegen die Schule, gegen die Gesellschaft und

**«Ich finde es arrogant zu sagen, dass sich die Leute leichter einwickeln lassen, weil sie weniger gebildet sind. Ob jemand einen Hausverstand hat oder ein Gefühl für gewisse Dinge, dafür muss er nicht gebildet sein.»**

ihre Doppelmoral, gegen die Religion, gegen die Verlogenheit der Kirche. Aber ich habe vom katholischen Glauben auch etwas mitgenommen. Heute weiss ich, dass ich die Basis des Christentums in mir trage, zum Beispiel die Idee der Solidarität.

Ich habe soeben einen Film fertiggestellt zum Thema Religion und Jesus Christus. Darin mache ich Menschen zum Mittelpunkt, die zu Gott sprechen. Menschen, die alleine zum Gebet in die Kirche gehen. Da erzählen sie Gott von ihren Lebensproblemen; von den Schwierigkeiten, die sie mit dem Ehemann haben, oder von ihrem Kummer, weil sie verlassen worden sind.

**FILMBULLETIN** Es gibt wohl kaum etwas Intimeres als ein Zwiegespräch mit Gott. Wie haben Sie Menschen gefunden, die bereit waren, Ihnen Einblick in diesen Privatraum zu geben?

**ULRICH SEIDL** Obwohl ich zuerst wie immer unsicher war, ob mein Vorhaben funktioniert, ist mir dieser Film eigenartigerweise gelungen. Ich habe Leute gefunden, die nicht etwa abgehoben, verrückt oder sektiererisch sind. Bei diesem Thema böte es sich ja an, sich über Skurrilitäten des Glaubens lustig zu machen. Aber das hat mich nicht interessiert. Auch nicht der Kitsch an der Kirche. Sondern der Film ist reduziert auf die Intimität zwischen Mensch und Gott.

**FILMBULLETIN** Man fragt sich natürlich, wie Sie es immer wieder fertig bringen, dass sich die Menschen Ihnen so öffnen.

**ULRICH SEIDL** In dem Fall hat mir Jesus Christus geholfen – wie mir gesagt wurde. In den ersten Tagen war ich nicht erfolgreich. Es gibt eben schon eine Hürde, Intimitäten preis zu geben. Ich konnte den Leuten dann aber erklären, dass der Film nur sinnvoll ist, wenn er etwas zeigt, was man bisher noch nie gesehen hat: wie man wirklich betet. Im Christentum geht es auch darum, von seinem Glauben Zeugnis abzulegen; mit dieser Idee konnte ich die Leute überzeugen, dass es gut ist, diesen Film zu machen: weil Jesus ihn will.

**FILMBULLETIN** Die Art, wie Sie die Leute für Ihre Projekte gewinnen, ist für manche unmoralisch. Man wirft Ihnen auch vor, es mangle Ihnen an Respekt. Dem könnte man anfügen, dass Ihre "Opfer" Menschen aus einem Milieu sind, wo man weniger selbstbestimmt ist, über eine geringere Bildung verfügt. Sind sich die Leute bewusst, was mit ihnen gemacht wird?

**ULRICH SEIDL** Ich finde es arrogant zu sagen, dass sich die Leute leichter einwickeln lassen, weil sie weniger gebildet sind. Ob jemand einen Hausverstand hat oder ein Gefühl für gewisse Dinge, dafür muss er nicht gebildet sein. Ein Akademiker weiss nicht besser als ein Arbeiter, was vor der Kamera geschieht und wie ein Film gemacht wird. Zum andern zeigen diese Vorwürfe, dass die Kritiker es sind, die den Dünkel gegen die dargestellten Menschen haben. Sie finden die Menschen kleinbürgerlich und dumm, finden ihre Wohnungen kitschig und so weiter. Damit werten sie bereits negativ. Da ihnen ihr Gewissen sagt, was ich tue, sei unmoralisch, glauben sie, eine moralische Schutzfunktion übernehmen zu müssen; sie merken nicht, dass die Sperre in ihrem Kopf ist und dass nicht ich diese Vorurteile gegenüber meinen Darstellern habe. Ich stelle die Leute so dar, wie ich es verantworten kann und als richtig empfinde. Meine Filme entspringen der Realität, und noch wenn ich sie gestalte, werden sie den Menschen gerecht. Die Darsteller haben kein Problem, sich so auf der Leinwand zu sehen.

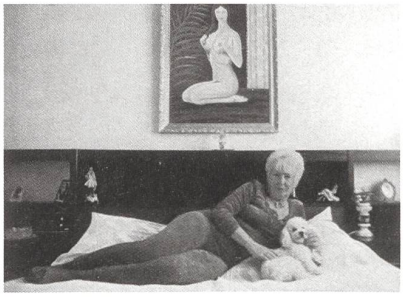
**FILMBULLETIN** Können sie die Filme "gegensehen"?

**ULRICH SEIDL** Nein. Das ist ein Prinzip. Filmemachen ist kein demokratischer Prozess. Weder Laien noch Schauspieler werden beim Schneiden mit einbezogen. Die haben sich einverstanden erklärt, ihre Arbeit zu tun; wie der Film dann gemacht wird, das ist meine Sache. Es wäre allein vom Produktionsaufwand her absurd, wenn jeder seine Vorlieben anmelden könnte. Wie gesagt, sind die Leute mit dem Resultat meist zufrieden, wenn nicht sogar erfüllt.

**FILMBULLETIN** Trotzdem hat man manchmal das Gefühl, dass Sie Ihre Porträtierten vor der Kamera blossstellen. Zielen Sie nicht – in der Art, wie Sie es tun – auf den komischen Effekt?

**ULRICH SEIDL** Das will ich nicht bestreiten. Ich verstehe aber die Ernsthaftigkeit solcher Kritik nicht. Mein Anliegen ist es, die Leute wertfrei hinzustellen, zum Teil mit Zärtlichkeit, zum Teil mit Ironie, zum Teil ist es die Wahrheit, und die Leute sind einfach so. Ich mache jedoch nicht nur eine Aussage, sondern empfinde Momente der besonderen Wahrhaftigkeit und Intimität. Wenn es da und dort ironisch rüber kommt, warum nicht. Der Mensch ist in vielen Situationen lächerlich, nur gibt das nicht jeder von sich zu. Am nächsten sind mir jene, die sich so hinstellen, wie sie sind – wahrhaftig – und sich dafür nicht genieren. Menschen der gehobenen Schicht verstellen sich viel schneller und denken nur daran, wie sie wirken.

1



1

1

1

1 TIERISCHE LIEBE

1

**«Meine Aufgabe besteht darin, dem Realen auf der Leinwand eine filmische Form zu geben und es in den Dialogen zu reduzieren.»**

**FILMBULLETIN** Sie interessieren sich für die einfachen Leute, die sogenannten Kleinbürger. Menschen, die allein aufgrund ihrer Geburt keine grossen Chancen haben auf Glück und Bildung. Randfiguren.

**ULRICH SEIDL** Von frühester Kindheit an habe ich mich Aussenseitern zugehörig gefühlt. Ich bin in einer bürgerlichen Familie sehr wohlbehütet aufgewachsen, war da aber immer ein Aussenseiter. Darum sind mir wohl Menschen, die ihr Leben nicht so im Griff haben wie andere – wobei jene anderen ihre Mühen oft auch nur verschleiern –, emotional viel näher.

**FILMBULLETIN** Sie haben vorhin von Solidarität als christlichem Grundwert gesprochen, der Ihnen nicht fremd ist. Trotzdem spürt man bei Ihrer distanzierten Art, die Leute zu filmen, keine grosse Empathie.

**ULRICH SEIDL** Ich könnte nicht mit Menschen arbeiten, die ich nicht mag, und habe auch schon Engagements abgebrochen, weil es nicht ging. Lasse ich mich auf jemanden ein, kann grosse Nähe entstehen. Das heisst nicht, dass ich dann alles vertrete, was die betreffende Person vertritt. Aber darum geht es ja auch nicht. Ich kann Menschen nahe sein, die Verbrecher oder Rassisten sind, denn die haben meist auch andere Seiten. Ich fühle mich jedoch nicht verpflichtet, meine Darsteller zu lieben. Ein Arzt muss seine Patienten auch nicht lieben, ein Lehrer nicht alle seine Schüler. Ich habe einen menschlichen Zugang zu den Darstellern, der mitunter sehr intim ist. Das beruht auf Gegenseitigkeit. Die Leute sind ja nicht blöd; die würden niemanden so weit vortreten lassen, den sie nicht wollen.

2

3

1 BILDER EINER AUSSTELLUNG

2 MIT VERLUST IST ZU RECHNEN

3 ZUR LAGE

**FILMBULLETIN** Nun ist der Inszenierungsgrad in Ihren Filmen sehr hoch. Ihre Darsteller sind aber keine Profis. Und trotzdem wirken sie in den gestellten Szenen unwahrscheinlich authentisch. Wie muss man sich diese Arbeitsweise vorstellen, wie leiten Sie die Leute an?

**ULRICH SEIDL** Meist beginnt ein Engagement mit einem langen Auswahlverfahren, bei dem man die Menschen finden muss, die vor der Kamera echt sind und zu denen ich einen Zugang finde. Das Drehen ist dann oft fast ein Kinderspiel, weil ich eine fixe Vorstellung habe, wie ein Inhalt optisch umgesetzt wird. Meistens kennen die Darsteller diesen Inhalt, weil sie ihn selbst erleben. Wenn die Frauen in MODELS Drogen nehmen, so ist ihnen das nicht fremd. Meine Aufgabe besteht darin, dem Realen auf der Leinwand eine filmische Form zu geben und es in den Dialogen zu reduzieren. Diese sind improvisiert und können mehrmals wiederholt werden. Das läuft dann so, dass ich die Models vor dem Spiegel über Brustvergrösserung diskutieren lasse, aber eingreife, wenn Vivian etwas sagt, das zu unverständlich ist. Oder ich sage zu Lisa: Du wartest jetzt mal, bis Vivian das und das gesagt hat, und dann sagst du etwas dagegen.

**FILMBULLETIN** Bei MODELS hat man das Gefühl, dass die Leinwand den Hang der jungen Frauen zur Selbstausbeutung nur noch fördert, ohne dass sie diese Mechanismen erkennen können.

**«Man muss den Zuschauer fordern, sich selbst eine Meinung zu bilden. Es ist nicht meine Aufgabe zu sagen, was Gut und was Böse ist. Das Bild an sich ist moralisch, seine Aussage.»**

**ULRICH SEIDL** Das Kriterium war schon, dass die Models vor der Kamera wahrhaftig und gut sind und verstehen, was ich will, und bereit sind, das zu tun. Wenn jemand zumacht innerlich, sich eine Sperre auferlegt, wie es Tanja, das dritte Model, tat, spielt man nicht mehr gut. Darum hat die Tanja jetzt einen so kleinen Part. Sie war dann bei der Endfassung beleidigt, weil Vivian jetzt die meisten Szenen hat. Das weckte Eifersucht. Ich musste in diesem Film kämpfen für die Bereitschaft, vor der Kamera alles zu tun, andererseits gegen die Bedenken, was denn die Mutter oder die Agentur sagen würden.

**FILMBULLETIN** Von Ihren Dokumentarfilmen mit ihren inszenierten Anteilen zu Ihrem ersten Spielfilm HUNDSTAGE scheint es ein kleiner Schritt. Worin unterscheidet sich die Arbeitsmethode?

**ULRICH SEIDL** Die Arbeit mit den Schauspielern und Laien war tatsächlich nicht viel anders als in früheren Filmen. Ein Unterschied besteht darin, dass sich in HUNDSTAGE niemand selbst spielt. Wir hatten ein Drehbuch mit vorgeschriebenen Rollen. Die Schauplätze wurden gesucht und gestaltet. Niemand ist bei sich zu Hause und hat den eigenen Mann oder den eigenen Hund. Jeder spielt eine Rolle. Fiktive Szenen gab es schon in MODELS. Vivian mit ihren Liebhabern im Hotel, das war erfunden. Ihr Freund hingegen war echt. In MODELS bestand das Dokumentarische darin, dass Vivian aus ihrem Leben spielt. Sie ist, wie sie ist.

**FILMBULLETIN** Wie casten Sie die Leute? Wo finden Sie Ihre Laiendarsteller?

**ULRICH SEIDL** Oft durch Strassencasting: Ich schicke jemanden aus, der Leute auf öffentlichen Plätzen anspricht oder in entsprechenden Milieus sucht. Zum Beispiel sind wir so auf Mario, den jungen Mann mit dem Auto in HUNDSTAGE, gestossen. Wir suchten an Orten, wo sich solche Jugendliche aufhalten, etwa in Lehrlingsheimen. Den Alarmanlagenvertreter fand ich über das Telefonbuch. Er hatte wirklich eine Firma für Alarmanlagen und war frisch in Pension. Auch Inserate habe ich schon gemacht, doch das war nie sehr ergiebig, weil sich viele Leute meldeten, die nichts zu tun haben.

**FILMBULLETIN** Wie wichtig ist Ihnen Kontinuität bei der Zusammensetzung der Filmcrew?

**ULRICH SEIDL** Das spielt schon eine Rolle. Aber das ändert sich halt, weil sich das Leben anderer Leute ändert. Ich habe lange mit *Michael Glawogger* zusammengearbeitet, der jetzt selbst Regisseur ist. In meinen ersten Filmen führte *Peter Zeitlinger* die Kamera, der inzwischen Fernsehserien dreht und leider nicht mehr abkömmlich ist. Für ihn kam *Wolfgang Thaler*. Beständigkeit gibt es mit dem Produktionsleiter *Max Linder*, dem Tonmann *Ekkehart Baumung* und dem Cutter *Christof Schertenleib*.

**FILMBULLETIN** Eine wichtige Referenz für Ihren ersten längeren Film war der Franzose Jean Eustache, den Sie in DER BALL im Vorspann namentlich nennen. Die inhaltliche und formale Ähnlichkeit zu dessen Dokumentarfilm LA ROSIÈRE DE PESSAC (1979) ist dann auch frappierend. Wem fühlen Sie sich sonst noch verwandt?

**ULRICH SEIDL** Für meine Anfänge auf der Filmschule war Eustache prägend. Daneben haben mich die frühen Filme von Werner Herzog beeindruckt, Jean Vigo und natürlich Pasolini. Und Erich Strohheim! Jedoch erst später; da gibt es einige Parallelen, in der Methode, wie er gearbeitet hat. Er konnte auch nie genug kriegen, hat gedreht und gedreht, ohne sich zu beherrschen, und stand am Schluss vor dem Rohschnitt, der doppelt oder dreifach so lang war wie der fertige Film. Mir geht es ähnlich. Ich exekutiere keine Drehbuchseiten. Zum andern interessierte sich Strohheim auch für die Intimität und filmte gegen gesellschaftliche Konventionen.

**FILMBULLETIN** Ein Drehbuch bedeutet Einschränkung. Anders gesagt: Die Fülle an Material kann auch zum Nachteil werden. Warum lieben Sie den Exzess?

**ULRICH SEIDL** Meine Stärke ist die Spontaneität und Flexibilität. Ich lasse mich inspirieren von dem, was ich an einem Tag vorfinde, ohne mich an Vorgeschriebenes halten zu müssen. Ich kann Vorstellungen verwerfen, wenn ich sehe, sie lassen sich nicht realisieren. Ich will mich einlassen auf Veränderungen, muss mich auch korrigieren können. Und das kann ich nur, wenn ich eine grosse Auswahl an Material habe – auch wenn die Arbeit am Schneidetisch dann quälend und langwierig ist. Ich bin ein Perfektionist.

**FILMBULLETIN** Das durchkomponierte Tableau gehört zu Ihrem Markenzeichen. Wie kamen Sie darauf?

**ULRICH SEIDL** Es ist etwas Ungewöhnliches, und wenn etwas ungewöhnlich ist, ist die Aufmerksamkeit eine andere. Es ist der Moment des Innehaltens, des Stillstehens im Film, ohne dass er angehalten wird. Die Personen posieren wie für einen Fotografen, und ihr Blick in die Kamera trifft sich mit dem Blick des Zuschauers. Das ist für mich ein magischer Moment, der mich berührt oder verstört. Dabei ist der Raum wichtig. Ich gebe den Menschen viel Raum, darum wirken sie oft sehr klein darin. Hier werden meine Bilder zu Altären. Aber eigentlich kann man das nicht erklären. Solche Dinge entstehen nicht aus einer theoretischen Überlegung

**FILMBULLETIN** Trotz hohem Gestaltungswillen brauchen Sie in Ihren Filmen keine Musik, es sei denn, sie ist Bestandteil der abgebildeten Lebenswelt. Warum verzichten Sie auf dieses Ausdrucksmittel?

**ULRICH SEIDL** Ich brauche keine komponierte Musik über die Szenen zu legen, um etwas zu kommentieren, zu verstärken oder weiterzuführen. Ich tendiere zu Reinheit und Stille. 99 Prozent der Filme kriegen ja nicht genug von Sound und Sounddesign. Sporadisch eingesetzt aber wirkt Musik besser. Dann ist sie wirklich da.

**FILMBULLETIN** Hingegen lassen Sie gerne die Darsteller singen.

**ULRICH SEIDL** Singen ist Musik, ist Gefühl, durch Singen stellen sich Menschen dar wie durch Sprechen. In DIE LETZTEN MÄNNER habe ich die asiatischen Frauen im Gegensatz zu den Männern absichtlich nichts sagen lassen, dafür singen sie Lieder aus ihrer Heimat. Das hat man mir vorgeworfen. Dabei ist das Nichtssagen doch auch sprechend. Und man kann so Geheimnisse bewahren.

**FILMBULLETIN** Ich will noch einmal auf die "Anstössigkeit" Ihres Kinos zurückkommen. Sie wissen natürlich, dass das Provozierende auch darin liegt, dass man Ihre Haltung als Filmautor nicht spürt, gerade bei Themen, die einer Stellungnahme bedürften.

**ULRICH SEIDL** Man muss den Zuschauer fordern, sich selbst eine Meinung zu bilden. Es ist nicht meine Aufgabe zu sagen, was Gut und was Böse ist. Das Bild an sich ist moralisch, seine Aussage. Wenn ich einen Spiegel der Gesellschaft gebe und darin eine Kritik liegt, dann liegt wohl auch eine Moral darin.

**FILMBULLETIN** Würden Sie Ihr Kino demnach politisch nennen – mit idealistischem Anstrich nach wie vor?

**ULRICH SEIDL** In einem erweiterten Sinne, ja. Gerade so prägend wie die katholische Erziehung war die Sympathie zum Kommunismus. Wie gesagt war ich schon immer gegen Heuchelei, falsche Autoritäten und alles, was das Individuum unterdrückt. Das ist gepaart mit einer Vision für ein anderes, besseres Leben, für mehr Würde und Freiheit. Das ist mein stärkster Drang. In meiner Kritik ist die Vision enthalten. Würde ich das Leben nicht lieben, würde ich mir das nicht antun: solche Filme zu machen.

Das Gespräch mit Ulrich Seidl führte Birgit Schmid

# Eine Tante braucht jeder

Exemplare (6) – die wir nicht missen mögen

**Für einen grossen Interviewtag sortiert sie ersteinmal die Anfragen nach Auflagezahlen oder Einschaltquoten, ein bisschen auch nach Sympathie. Zuerst Fernsehen, dann kommen die grossen überregionalen Zeitungen und dann der grosse Rest. Der wird mit Gruppeninterviews abgespeist.**

Es muss einmal eine Zeit gegeben haben, da konnte man in der Bar des Exelsior Hotels auf dem Lido in Venedig einfach mal eben – sagen wir – Kevin Kostner ansprechen, sich nach ein paar Minuten als Journalist zu erkennen geben, ein kleines Aufnahmegerät auf den Tresen stellen und lang und breit über das Kino und das Leben reden. Dann ist irgendetwas passiert. Vielleicht hat jemand tatsächlich zu lange mit Kevin Kostner geredet oder Jim Jarmush über einen Film ausfragen wollen, den er gar nicht gedreht hat. Jedenfalls gab's auf einmal *Presseagenten*, die jeden Auftritt eines Filmemachers bis ins kleinste Detail durchorganisierten. Ungefähr um diese Zeit ist sie geboren worden, weiss also nichts von jenen Zeiten, als Filmjournalisten noch kleine Zettel in Hotels hinterliessen mit der freundlichen Bitte um ein Interview und es dann auch bekamen. Und sie würde es auch nicht glauben. Schliesslich ist die Presseagentin heute ein wichtiges Rädchen im Getriebe der Filmvermarktung. Am liebsten lässt sie sich vornehmer «Attachée» nennen, das klingt nämlich ein bisschen militärisch, und so eine Pressekampagne will schliesslich generalstabsmässig vorbereitet werden. Die meisten Filmkritiker duzt sie, mischt sich nach jeder Pressevorführung unter sie und belauscht die Gespräche unmittelbar nach dem Film. Dann schreibt sie für den Verleih einen Bericht, in dem sie die "Tendenz" meldet. Diese Spitzeldienste sind ihr unangenehm, werden aber heute vom Verleih erwartet. Viel lieber ist ihr so ein grosser Interviewtag mit einem berühmten Regisseur. Dann sortiert sie erst einmal die Anfragen nach Auflagezahlen oder Einschaltquoten, ein bisschen auch nach Sympathie. Zuerst Fernsehen, dann kommen die grossen überregionalen Zeitungen und dann der grosse Rest. Der wird mit Gruppeninterviews abgespeist. Das sind eigentlich gar keine, sondern eigentlich nur verkleinerte Pressekonferenzen. Anfangs haben die Journalisten, die mit so einer Gruppe abgespeist werden, immer gemosert. Aber inzwischen haben sich die meisten damit abgefunden, ja sogar die Vorteile erkannt. Es geht schneller, man ist nicht so allein und muss auch nicht dauernd Fragen stellen. Trotzdem hat man am Ende ein Interview. Sogar diejenigen, die gar keine Frage gestellt haben. Und jeder verkauft es als Exklusiv-Interview. Manchmal unterscheiden sich die Interviews aus so einer Gruppe stärker voneinander als die so begehrten Einzelinterviews. Schliesslich sagen die Filmemacher nach einiger Zeit allen dasselbe. Einzelinterviews sind trotzdem schön, wenigstens für die Presseagentin. Kurz bevor die Zeit um ist, geht sie dann rein und sagt «letzte Frage». Dann kriegt sie manchmal eine richtige Gänsehaut. Denn beide gehorchen ihr dann – der Journalist sowieso, aber auch reiche und berühmte Stars. Bei ganz berühmten Stars aus Hollywood gibt es die sogenannten «Fünf-Minuten-Slots» fürs Fernsehen. Da kann die kleine Presseagentin so richtig ihren ganzen Sadismus rauslassen. Sie setzt sich dann links gerade ausserhalb des Sichtfelds der Kamera und zählt mit spitzbübischem Grinsen Finger für Finger die Minuten "runter", und wenn einer nicht aufhören möchte, dann springt sie einfach ins Bild und winkt ab. Das macht sie alle fertig. Zu frech zu den Journalisten darf sie aber auch nicht sein. Manchmal passiert nämlich folgendes: Der Film ist endlich vorgeführt worden, und Minuten später geht's los. Einer nach dem anderen sagt sein Interview ab. Das ist dann eine mittlere Katastrophe – nicht weil der Film offenbar nicht angekommen ist und jetzt alle schlecht darüber schreiben. Schlimmer ist, dass der Regisseur und seine Stars, die sich mühsam die vier Pressestunden haben abschwatzen lassen, nun niemanden mehr haben, mit dem sie reden könnten. Gut, wenn es dann noch ein paar befreundete Journalisten gibt, die man bitten kann einzuspringen und aus lauter Gefälligkeit ein Interview machen, auch wenn sie keinen Film in der Kamera oder kein Band im Aufnahmegerät haben. Genau besehen ist das eigentlich grossartig: dann spielen sich beide was vor. Der Journalist tut so, als führe er ein Interview, und der Star tut so, als interessiere er sich für die Fragen. Anfangs hat sie sich geärgert, wenn sie hörte, dass jemand «Pressetante» sagte. Aber inzwischen stellt sie sich gelegentlich selbst so vor. Schliesslich gehört eine «Tante» unzweifelhaft zur Familie, und das möchte sie gerne – dazugehören. Zu der grossen verrückten Familie der Filmleute. Und das tut sie ja auch. Die Stars sind manchmal richtig hilflos ohne Anweisungen, was jetzt als nächstes passiert. Dann schaut sie immer in ihren akribisch durchgeplanten Masterplan und spricht ein Machtwort. Neulich traf ich sie aber tief deprimiert an. Sie interessierte sich nicht einmal dafür, wie ich den drittklassigen Actionfilm am Morgen gefunden hatte. «Ich muss einen Film promoten, in dem geht's um Hodenkrebs. Wenn ich das nur erwähne, krümmt sich zumindest jeder männliche Filmkritiker, als hätt ich ihm was getan. Wie soll man das nur verkaufen?» Einer ging vorbei und hatte offenbar zugehört: «Sag einfach: es ist ne Komödie.» Ein Lächeln huschte über ihr Gesicht. Nicht einfach, so ein Leben als Presseagentin. Sicher, es war schöner, als man noch Kevin Kostner ... aber ich hab mich an sie gewöhnt. Schliesslich haben Filmemacher selbst grossartiger Filme oft verdammt wenig zu sagen. Und deshalb ist der Versuch, so was einzuschränken, durchaus löblich.

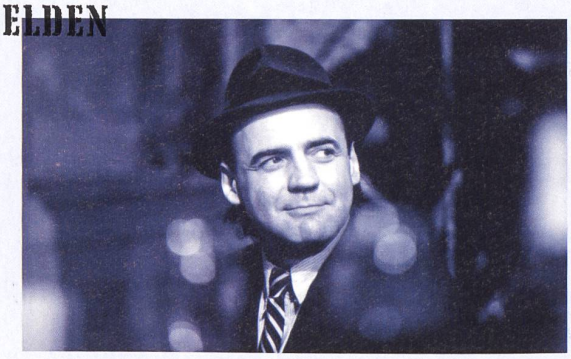
Josef Schnelle

FOCAL

Stiftung
Weiterbildung
Film
und Audiovision

## FOCAL-Seminar
## ‹Schreiben über Schauspielerei›

JETZT ANMELDEN

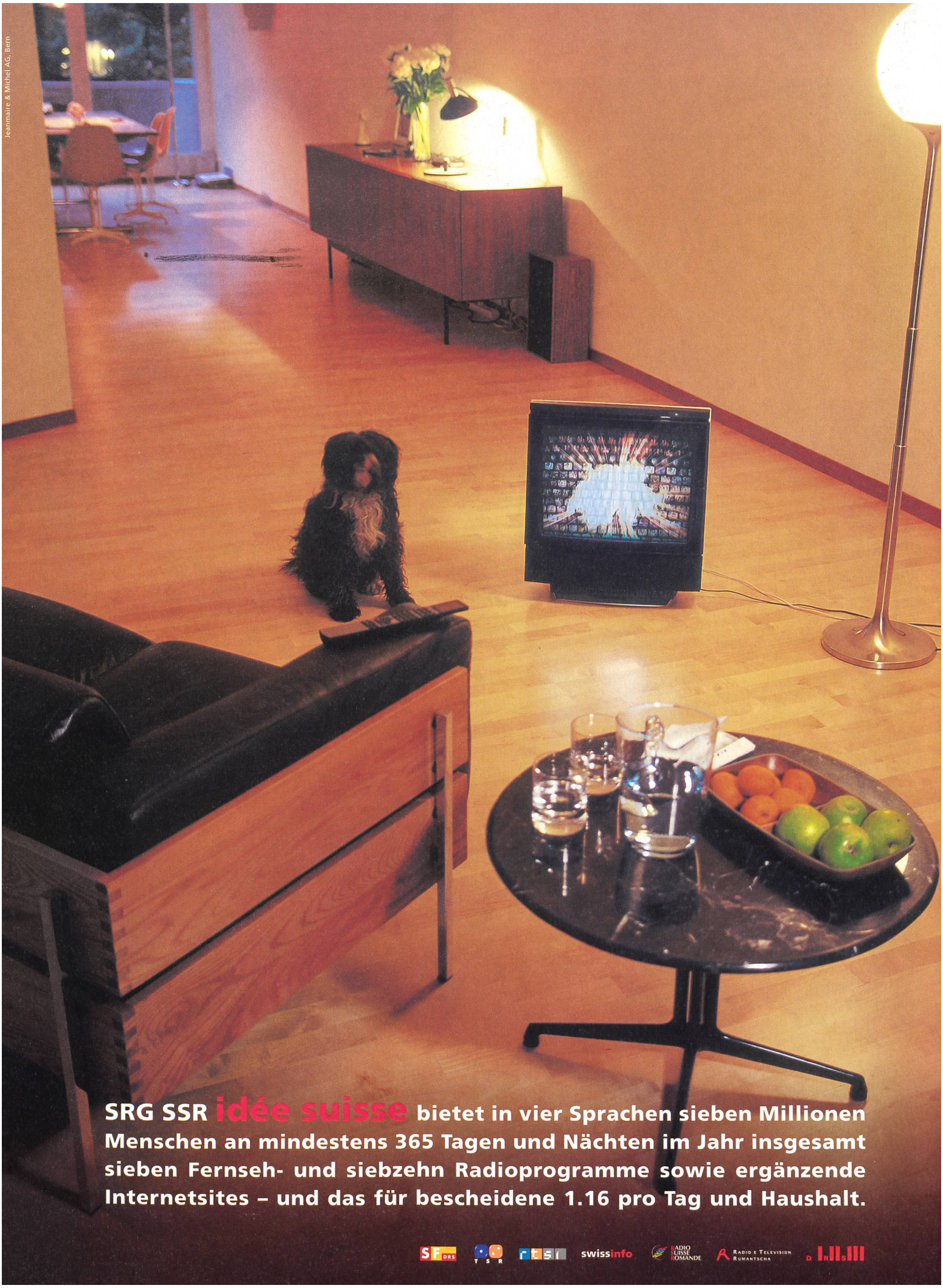


*in Zusammenarbeit mit*

**Filmpodium im Schiffbau**

***Wenn es im Film- und Theaterjournalismus um Schauspielerei geht, erschöpft sich die Beschreibung oft in Starklatsch und Allerweltsadjektiven. Doch was müsste, was könnte die Kritik zusätzlich leisten? Ein Seminartag mit Referaten, Film und Diskussion für Schreibende, welche die Arbeit von Schauspielern besser kennen lernen und ihren Differenzierungssinn schärfen möchten.***

| | |
|---|---|
| ***Ort*** | *Filmpodium im Schiffbau, Zürich* |
| ***Zeit*** | *Samstag, 21. Juni, ca. 10–18 Uhr* |
| ***ReferentInnen*** | *Bruno Ganz, Schauspieler*<br>*Wilhelm Roth, Film- und Theaterkritiker*<br>*Hanspeter Müller, Schauspieldozent (angefragt)*<br>*Franziska Trefzer, Filmwissenschaftlerin*<br>*Martin Walder, NZZ am Sonntag (Podiumsdiskussion)* |
| ***Anmeldung/ Informationen*** | *www.focal.ch/schauspieler*<br>*Telefon 021 312 68 17* |


Jeanmaire & Michel AG, Bern
SRG SSR idée suisse bietet in vier Sprachen sieben Millionen Menschen an mindestens 365 Tagen und Nächten im Jahr insgesamt sieben Fernseh- und siebzehn Radioprogramme sowie ergänzende Internetsites – und das für bescheidene 1.16 pro Tag und Haushalt.
SF DRS
TSR
rtsi
swissinfo
Radio Suisse Romande
Radio e Televisiun Rumantscha