

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 45 (2003)
Heft: 248

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>



4.03

Filmbulletin *Kino in Augenhöhe*

Kim Ki-Duk, Regisseur aus Südkorea

Werkschau Richard Dindo

DOGVILLE von Lars von Trier

AT FIVE IN THE AFTERNOON

von Samira Makhmalbaf

MYSTIC RIVER von Clint Eastwood

WILBUR WANTS TO KILL HIMSELF

von Lone Scherfig

BROKEN WINGS von Nir Bergman

www.filmbulletin.ch

> Kim Ki-Duk
> Richard Dindo

A FILM BY JOEL AND ETHAN COEN

George
CLOONEY

Catherine
ZETA-JONES

Intolerable CRUELTY

EIN (UN)MÖGLICHER HÄRTEFALL



UNIVERSAL PICTURES AND IMAGINE ENTERTAINMENT PRESENT A BRIAN GRAZER PRODUCTION IN ASSOCIATION WITH ALPHAVILLE GEORGE CLOONEY CATHERINE ZETA-JONES "INTOLERABLE CRUELTY" GEOFFREY RUSH CEDRIC THE ENTERTAINER
EDWARD HERRMANN RICHARD JENKINS AND GILLY BOB THORNTON CASTING BY ELLEN CHENOWETH MUSIC BY CARTER BURWELL COSTUME DESIGNER MARY ZOPHRES PRODUCERS JOHN CAMERON JAMES WHITAKER EDITOR RODERICK JAYNES
SCREENPLAY BY ROBERT RAMSEY & MATTHEW STONE AND ETHAN COEN & JOEL COEN DIRECTED BY JOEL COEN
EXECUTIVE PRODUCERS JAMES JACKS SEAN DANIEL PRODUCED BY ETHAN COEN BRIAN GRAZER
DISTRIBUTED BY UNIVERSAL PICTURES
A UNIVERSAL PICTURE
© 2003 UNIVERSAL STUDIOS
intolerablecruelty.com

JETZT IM KINO!

4.2003
45. Jahrgang
Heft Nummer 248
Oktober 2003

Titelblatt:
SPRING, SUMMER, FALL,
WINTER ... AND SPRING
von Kim Ki-Duk

KURZ BELICHTET

6

Vorschau Kurzfilmtage Winterthur

7

Bücher

10

DVD



REDUKTIONSKINO

11

Aufgeklärtes Barocktheater

DOGVILLE von Lars von Trier

14

Mythenkonformes Beichten

DOGVILLE CONFESSIONS von Sami Saif

FILM FENSTER ZUR WELT

16

Einsicht in die Leiden

des afghanischen Volkes

AT FIVE IN THE AFTERNOON von Samira Makhmalbaf

18

«Die Wirklichkeit fand ich

in den Filmen meines Vaters»

Gespräch mit Samira Makhmalbaf



HALBTOTALE

20

Ausbruch aus dem

alltäglichen Käfig – wohin?

Kim Ki-Duk, Regisseur aus Südkorea

25

«Wer spricht von Siegen ...»

Gespräch mit Kim Ki-Duk



FILMFORUM

28

MYSTIC RIVER von Clint Eastwood

30

WILBUR WANTS TO KILL HIMSELF von Lone Scherfig

31

Gespräch mit Lone Scherfig

33

BROKEN WINGS von Nir Bergman

34

Gespräch mit Nir Bergman



NEU IM KINO

35

YOSSI & JAGGER von Eytan Fox

36

FRÜHER ODER SPÄTER von Jürg Neuenschwander

37

DAS WUNDER VON BERN von Sönke Wortmann

38

PSSST! von Viktor Kossakowski

38

FLOWER ISLAND von Song Il-Gong

39

ELEPHANT von Gus Van Sant

40

MY LIFE WITHOUT ME von Isabel Coixet



WERKSCHAU

41

Richard Dindo

Vom Mittelpunkt der Welt aus

Erzählen gegen das Vergessen

Kleine Filmographie

47

«Erinnerung ist grundsätzlich

etwas Bewegendes»

50

Ein Selbstinterview von Richard Dindo

51



KLEINES BESTIARIUM

52

Queen of the World

Von Josef Schnelle

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

Inseratverwaltung
 Filmbulletin

Gestaltung und Realisation
 design_konzept
 Rolf Zöllig sgd cgc
 Hard 10,
 CH-8408 Winterthur
 Telefon +41 (0) 52 222 05 08
 Telefax +41 (0) 52 222 00 51
 zoe@rolfzoe.ch
 www.rolfzoe.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, Thomas
 Binotto, Michael Sennhauser,
 Gerhart Waeger, Herbert
 Spaich, Rolf Niederer,
 Kathrin Halter, Rolf Breiner,
 Irene Genhart, Daniela
 Sannwald, Peter W. Jansen,
 Stefan Volk, Pierre Lachat,
 Marcy Goldberg, Josef
 Schnelle

Fotos
Wir bedanken uns bei:
 Robert Richter, Bern; trigon-
 film, Wetztingen; Cinéma-
 thèque suisse Dokumenta-
 tionsstelle Zürich, Filmcoopi,
 Frenetic Films, Monopole
 Pathé Films, Rialto Film,
 Warner Bros., Xenix Film-
 distribution, Zürich;
 Filmmuseum Berlin Deutsche
 Kinemathek, Tobis
 Filmkunst, Berlin; Rapid Eye
 Movies, Köln; Pan Terra Film
 Company, Moskau
 Gabriela Maier (Illustration
 Kleines Bestiarium)

Vertrieb Deutschland
 Schüren Verlag
 Universitätsstrasse 55
 D-35037 Marburg
 Telefon +49 (0) 6421 630 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 69.- / Euro 45.-
 übrige Länder zuzüglich
 Porto

© 2003 Filmbulletin
 ISSN 0257-7852

Filmbulletin 45. Jahrgang
Der Filmerater 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

Schlechte Zeiten? Zu antworten wäre mit dem «geflügelten Einstein»: «alles ist ...». Filmbulletin jedenfalls geht es so gut wie seit Jahren nicht mehr – und alle relevanten Kennzahlen weisen wieder in die richtige Richtung.

Die Fachstelle Kultur des Kantons Zürich hat ihren Beitrag an Filmbulletin verdoppelt. Wir haben sieben Mäzene unter unseren Abonnentinnen und Abonnenten, elf Prozent von Ihnen leisten sich einen Gönnerbeitrag an die Zeitschrift und weitere einundzwanzig Prozent unterstützen unsere filmkulturelle Arbeit mit einem Solidaritätsbeitrag. Herzlichen Dank!

Richtig ist aber auch: Als kommerzielles Unternehmen könnte Filmbulletin noch längst nicht funktionieren. Würden alle Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter handelsübliche Tarife einfordern, müsste diese Zeitschrift sofort dicht machen. Weiter zuzulegen, vor allem bei den Abonnentinnen und Abonnenten, entspricht deshalb noch immer einer dringenden Notwendigkeit. Da wir aber längst nicht die Kapazitäten haben, die sinnvoll und notwendig wären, bleibt uns der erneute Aufruf: Helfen Sie bitte mit, die neuen Leserinnen und Leser zu finden und zum Abonnement zu überzeugen – die Chance, durch Ihre geschätzte Mitarbeit einen neuen Mercedes gewinnen zu können oder wenigstens ein mobiles Telefon, erhalten Sie natürlich nicht bei uns. Kultur ist, wenn man trotzdem lacht.

Das Potential, weitere Abonnentinnen und Abonnenten zu finden, ist durchaus vorhanden, wie etwa ein Email von Simon Isenring, die uns gestern «Mit freundlichen Grüßen aus dem Thurgau» erreichte, belegt:

«Sehr geehrte Damen und Herren, nach meiner Maturitätsarbeit, in deren

Rahmen ich einen Kurzfilm produziert habe, wage ich mich in einer weiteren Projektarbeit an das Thema «Schweizer Film in den 60er und 70er Jahren». Namentlich untersuche ich die Werke von Claude Goretta sowie Alain Tanner.

Mit grosser Freude habe ich festgestellt, dass in der Schweiz ein solches tolles Filmbulletin herausgegeben wird. Ich musste es umgehend abonnieren.

Ebenfalls habe ich festgestellt, dass im Filmbulletin 1.98 ein etwas ausführlicher Bericht über Claude Goretta zu finden ist. (Interessanterweise findet sich in diesem Heft auch ein Artikel über Curt Siodmak, meinem «Helden» aus der Maturitätsarbeit, was dieses Heft für mich noch begehrenswerter macht.)

Ich bin Ihnen überaus dankbar für Ihre Hilfe und schätze Ihre Arbeit von ganzem Herzen!»

Schlechte Zeiten? Offenkundig: nicht nur.

Walt R. Vian

PS Nachtrag zu Fundstück (246)
 Wir haben – ein bisschen Ironie darf schon sein – Tausende Leserinnen- und Leserreaktionen erhalten, die uns darauf aufmerksam machten, dass von Boris Vian mehrere Texte im «DU» publiziert wurden, längst bevor er 1950, oder 1951 (je nach Quelle), Ursula Kübler überhaupt erst kennen lernte – dass es demnach, wenn denn überhaupt, umgekehrt gewesen sein dürfte und die Heirat sogar eine «Folge» der Publikationen gewesen sein könnte. Tatsächlich hat zwar niemand auf die andeutungsweise unterstellten Zusammenhänge in der Klammer einer Fussnote reagiert, aber die möglichen Zusammenhänge sollten dennoch nicht durch irreführende Andeutungen vernebelt werden.

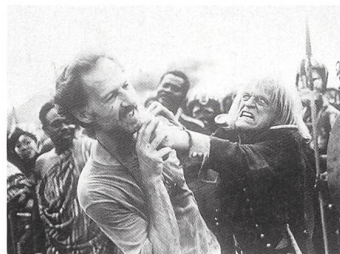
Kurz belichtet



LA PIRATE
Regie: Jacques Doillon



SECRETS AND LIES
Regie: Mike Leigh



MEIN LIEBSTES FEIND
Regie: Werner Herzog



MEIN LIEBSTES FEIND
Regie: Werner Herzog

Festivals

Tübingen

Die Französischen Filmtage Tübingen (17.–25.10.) können dieses Jahr auf ihr zwanzigjähriges Bestehen zurückblicken. Von der Liebhaberveranstaltung mit achtzehn Filmen sind die Filmtage im Lauf der Jahre zum grössten Schaufenster des frankophonen Films in Deutschland herangewachsen.

In der Hauptsektion «Visions» werden neueste frankophone Produktionen gezeigt, darunter etwa *CE JOUR LÀ* von Raoul Ruiz, *LES INVASIONS BARBARES* von Denys Arcand, *PETITES COUPURES* von Pascal Bonitzer oder *SON FRÈRE* von Patrice Chéreau. Die Filmtage-Sektion «Vues d'Afriques» konzentriert sich auf Filme aus *Burkina Faso*, als Gäste werden Gaston Kaboré (*WEEND KUN1*), Pierre Yameogo (*LAAFI*) und Fanta Nekro (*LE TRUC DE KONATÉ*) erwartet. Die Retrospektive gilt Jacques Doillon, neben Werken wie *LES DOIGTS DANS LA TÊTE*, *LA DRÔLESSE*, *LA PIRATE*, *LE PETIT CRIMINEL* oder *PONETTE* wird auch *RAJA*, sein neuester Film, zu sehen sein.

In weiteren Programmsektionen werden die frühen Filme von Catherine Breillat, die neusten von Cédric Klapisch oder ältere und neuere Literaturverfilmungen nach Georges Simenon gezeigt, in letzterer etwa *LA MAISON DU CANAL* von Alain Berliner von 2003. Filmtage Tübingen, Hintere Grabenstr. 20, D-72070 Tübingen, www.filmtage-tuebingen.de

Weltfilmtage Thuis

Vom 28. Oktober bis 2. November ist im Kino Rätia in Thuis wiederum ein breites Angebot an neueren Produktionen aus Asien, Afrika und Lateinamerika zu besichtigen. Die Filmprojektionen werden wie immer von

moderierten Filmgesprächen begleitet. Dieses Jahr steht etwa Thomas Lüchinger zu seinem Film *DER DIPLOMAT*, in dem die Arbeit des Diplomaten Dominik Langenbacher in Madagaskar beobachtet wird, Red und Antwort. Mit *DAS FEST DES HUHNES* und *DUNKLES, RÄTSELHAFTES ÖSTERREICH* von Walter Wippersberg werden zwei ganz besondere Leckerbissen zu sehen sein: Ein schwarzafrikanischer Ethnologe studiert die seltsamen Sitten und Gebräuche der oberösterreichischen Stämme und kommt zu verblüffenden, sensationellen Interpretationen.

Weltfilmtage Thuis, Postfach 91, 7430 Thuis, www.kinothisis.ch

Cinéma tout écran

Vom 3. bis 9. November findet im Maison des Arts du Grütli in Genf zum neunten Mal das Festival *Cinéma tout écran* statt, das sich zum Ziel gesetzt hat, Schranken und Berührungängste zwischen Fernsehen und Kino abzubauen – zum Nutzen von Publikum und kreativem audiovisuellem Schaffen.

So präsentiert der internationale Wettbewerb dreizehn Fernsehfilme auf der grossen Leinwand. In der Jury sitzt unter anderen der Produzent und Regisseur Ismael Merchant, dessen *MYSTIC MASSEUR* in Vorpremiere zu sehen sein wird – ebenso wie der von ihm produzierte *LE DIVORCE* von James Ivory. Im internationalen Wettbewerb der Serien werden etwa alle zehn Folgen der von Steven Spielberg produzierten Serie «Taken» gezeigt.

Ehrengast des Festivals ist das belgische französischsprachige Fernsehen RTBF, das in Anwesenheit von Filmschaffenden wie Marion Hänsel und Jean-Pierre Dardenne seinen fünfzigsten Geburtstag feiern wird. Ein von «Fonction: Cinéma» organisiertes Kolloquium widmet sich, ausgehend von

der Situation in Belgien, dem Thema Produktionsfinanzierung.

Auch das Schweizer Fernsehen kann dieses Jahr seinen fünfzigsten Geburtstag feiern und stellt in der Sektion *Bester Schweizer Fernsehfilm* jüngste Schweizer Produktionen vor, die auch juriiert werden. Im übrigen verleiht dieses Jahr zum ersten Mal auch eine Jury der Fipresci, der internationalen Filmkritikervereinigung, einen Preis.

Das Festival hat seit seiner Gründung ein besonderes Augenmerk auf die Arbeit der Schauspieler gerichtet. Unter dem Titel «Working with Mike» organisiert Focal einen Workshop zur Schauspielarbeit mit Mike Leigh, während ein Kolloquium das Wort Schauspielern, Agenten und Casting-Verantwortlichen gibt.

Die Retrospektive «Grands cinéastes sur petit écran» ist dem letzten Jahr verstorbenen John Frankenheimer gewidmet, der sein Handwerk unter anderem bei Live-Fernseh-Shows bei der CBS gelernt hatte. Er führte bei mehreren Fernsehspielen Regie, etwa bei einigen aus der berühmten «Playhouse '90»-Serie, und arbeitete auch während seiner Filmkarriere immer wieder an Fernsehspielen, vor allem für HBO.

Cinéma tout écran, Maison des Arts du Grütli, 16, rue Général Dufour, 1211 Genève, www.cinema-tout-ecran.ch

Hommage

Klaus Kinski

In Winterthur steht der Monat November im Zeichen des 1991 verstorbenen Schauspielers, genialischen Rezipitators, Enfant terrible, Einzelkämpfer und Berserker Klaus Kinski. Die Veranstaltungen sind eine Co-Produktion der Kurzfilmtage Winterthur mit Litera'thur und der CoalMine Book Bar.

Die CoalMine Fotogalerie im Volkart-Haus beim Bahnhof stellt Fotos von Beat Presser von Klaus Kinski aus (13. bis 28. 11.). Der Basler Pressefotograf hat den Schauspieler über zehn Jahre immer wieder fotografiert. Vor allem die Aufnahmen von den Dreharbeiten mit Werner Herzog sind inzwischen zu eigentlichen Ikonen geworden. In der Ausstellung kann man zusätzlich dem Rezipitator Kinski begegnen: Audiostationen vermitteln eine Auswahl aus einer kürzlich erschienenen CD-Box mit Aufnahmen des Lyrikinterpretens (etwa Villon, Rimbaud oder Mallarmé).

Zum echten internationalen Star (nach seinen Auftritten in den Edgar-Wallace-Verfilmungen und Italowestern mit dem Höhepunkt *IL GRANDE SILENZIO* von Sergio Corbucci) wurde Klaus Kinski dank der fünf Filme, die er mit Werner Herzog drehte. Das *Filmfoyer Winterthur* zeigt davon *NOSFERATU* von 1978 (4. 11.), *FITZCARRALDO* von 1982 (18. 11.) und *AGUIRRE, DER ZORN GOTTES* von 1972 (25. 11.). In Ergänzung dazu wird Herzogs Dokumentation *MEIN LIEBSTES FEIND – KLAUS KINSKI* von 1999 (11. 11.) zu sehen sein.

Die Kurzfilmtage Winterthur würdigen Klaus Kinski (in Zusammenarbeit mit Litera'thur) mit dem filmisch-literarischen Experiment «Kinski mal kurz: Klaus auf der Leinwand und in Worten» (14., 15. 11.): Vom Schauspieler Dirk Ossig gelesene szenische Passagen aus Kinskis Autobiographie «Ich brauche Liebe» (1975 erstmals erschienen als «Ich bin so wild nach deinem Erdbeermund») wechseln ab mit kurzen Filmausschnitten mit legendären Ausbrüchen und Anfällen des Exzentrikers. Am Freitagabend folgt auf diese Performance der Auftritt von «Nikolai Kinski & the Pictures», die live Rocksongs nach Gedichten von Klaus Kinski spielen werden.



**HANS
IM GLÜCK**

VON EINEM, DER AUSZOG, DAS RAUCHEN LOSZUWERDEN.

EIN FILM VON PETER LIECHTI

HANS IM GLÜCK

Eine Abrechnung und eine Liebeserklärung.
Ein Roadmovie für Fussgänger,
ein Heimatfilm für Heimatlose.

Eine Widmung an alle Raucher und
anderen Abhängigen, an alle Pechvögel
und (trotzdem) Anständig-Gebliebenen –
und an den Hans im Glück...

Nach **SIGNERS KOFFER** ein weiteres
Meisterstück von Peter Liechti.

*«Formvollendet, mit einem Off-Text,
der in poetischer, selbstironischer und
bissiger Weise über einen sehr
persönlichen Film nachdenkt. (...)»*
Es handelt sich bei diesem Film,
der durch eine luzide Wahrnehmung der
Umwelt bis zu den letzten Fragen vorstösst,
tatsächlich um eine Veredelung des Genres.»

Tages-Anzeiger

Ab Ende Oktober im Kino

www.peterliechti.ch   www.looknow.ch



Akira Kurosawa



DER LETZTE MANN

Regie: Friedrich Wilhelm Murnau
Buch: Carl Mayer

Akira Kurosawa

Das Deutsche Filmmuseum in Frankfurt am Main würdigt mit einer Sonderausstellung (bis 4. 1. 2004) Akira Kurosawa (1919–1998), einen der bedeutendsten Filmregisseure Japans. Die Ausstellung ist mit ihren Kapiteln Westliche Kultureinflüsse, Familie und Lehrjahre, Frühe Filme, Internationaler Ruhm, Wendepunkt und Spätwerk chronologisch ausgerichtet. Zu sehen sind neben Originaldrehbüchern, Produktionsnotizen und Kostümentwürfen auch Originalrequisiten, etwa eine echte Samurai-Rüstung (für KAGEMUSHA und RAN), Storyboards und farbige Zeichnungen, die Kurosawas Talent als Maler dokumentieren.

Im Oktober sind in der die Ausstellung begleitenden Filmreihe etwa RASHOMON (1950), eine fulminante wie höchst kunstvolle Reflexion über Wahrheit und Wirklichkeit, DIE SIEBEN SAMURAI (SHICHININ NO SAMURAI, 1954), Quelle unzähliger "Remakes", oder DAS SCHLOSS IM SPINNEWEBWALD (KUMONOSU-JO, 1957), eine höchst beeindruckende Macbeth-Verfilmung, zu sehen.

Deutsches Filmmuseum, Schaumainkai 41, D-60596 Frankfurt am Main, www.deutsches-filmmuseum.de

Auch in Luzern wird der grosse Meister des japanischen Kinos gewürdigt. In Zusammenarbeit mit der Hochschule für Gestaltung und Kunst Luzern ist vom stattkino ein sechsteiliges Programm (ab 19.11.) mit Filmen von Akira Kurosawa zusammengestellt worden. Der Zyklus begleitet die Vorlesungsreihe von Pierre Lachat im Wintersemester 2003/04 an der Hochschule. Pierre Lachat wird im stattkino jeweils in die einzelnen Filme einführen. Gezeigt werden dieses Jahr SANJURO (TSUBAKI SANJURO, 1962, 19.11.), der Samuraifilm als Komödie, ZWISCHEN HIMMEL

UND HÖLLE (TENGOKU TO JIGOKU, 1963, 3.12.), eine nach Yokohama versetzte meisterhafte Ed-McBain-Adaption, und DERSU UZALA (1975, 17.12.), eine fortschrittkritische Beschworung der Einheit von Mensch und Natur. stattkino Luzern, Löwenplatz 11, 6004 Luzern, www.stattkino.ch

Carl Mayer

Das Filmarchiv Austria in Wien zeigt vom 8. bis 19. November im Metrokino einen repräsentativen Überblick zum Schaffen von Carl Mayer (1894–1944), dem bekanntesten Drehbuchautor des Weimarer Kinos (DAS CABINET DES DR. CALIGARI). Seine Fähigkeit, in Bildern zu denken, den Rhythmus der Kinematographie schon im Drehbuch vorzugeben und darin präzise und verbindliche Vorlagen für die Regie zu liefern, machten ihn zu einem kongenialen Partner von Regisseuren wie Lupu Pick, Robert Wiene und vor allem Friedrich Wilhelm Murnau, für den er die Bücher zu sieben Filmen schrieb. Die Retrospektive zeigt die Klassiker des Filmexpressionismus wie auch Arbeiten aus dem englischen Exil. Eine Rarität ist SYLVESTER von Lupu Pick, der in einer hervorragenden Archivkopie des National Film Centre in Tokio gezeigt wird.

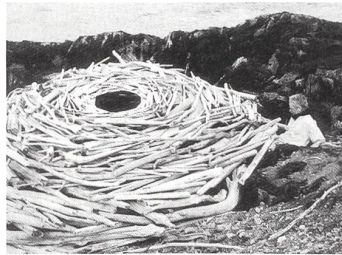
Filmarchiv Austria, Obere Augartenstr. 1, A-1020 Wien, www.filmarchiv.at

Antoine Duhamel

Ehrengast des diesjährigen Filmfest Braunschweig (28. 10.–2. 11.), das sich seit Jahren mit seiner Reihe «Musik und Film» profiliert, ist der Filmkomponist Antoine Duhamel. Seine ersten grossen Filmpartituren entstanden in den sechziger Jahren für die Nouvelle vague. So arbeitete er etwa mit Jean-Luc Godard bei PIERROT LE FOU und



L'ENFANT SAUVAGE
Regie: François Truffaut
Musik: Antoine Duhamel



RIVERS AND TIDES
Regie: Thomas Riedelsheimer



MORTE A VENEZIA
Regie: Luchino Visconti



Jean Cocteau
in **LE TESTAMENT D'ORPHÉE**
Regie: Jean Cocteau

WEEK-END zusammen, vertonte für François Truffaut *BAISERS VOLÉS*, *LA SYRÈNE DU MISSISSIPPI*, *L'ENFANT SAUVAGE* und *DOMICILE CONJUGAL*. Seine Filmographie verzeichnet etwa auch die Zusammenarbeit mit Fernando Trueba, Patrice Leconte oder immer wieder mit Bertrand Tavernier. Von Tavernier wird *LAISSEZ-PASSER* in Braunschweig zu sehen sein. Im Rahmen eines Vortrags wird Lothar Prox anhand des Gesamtwerks Duhamels vorstellen. Die Eröffnungsgala des Filmfestes wird von einer Aufführung eines der Kammermusikwerke von Antoine Duhamel mit dem Komponisten am Klavier gekrönt – Duhamel ist einer der wenigen, der neben Filmmusik auch erfolgreich "klassische" Werke wie Opern und symphonische Musik schreibt.

Internationales Filmfest Braunschweig,
Hochstrasse 21, D-38102 Braunschweig,
www.filmfest-braunschweig.de

Das andere Kino

Kunst. Bewegte Bilder. Kino

Noch nie waren die Beziehungen zwischen bildender Kunst und Film so eng und die Übergänge zwischen Kinosaal, Galerie und Museum so fließend wie in jüngster Zeit. Der neunte Aktionstag der Kommunalen Kinos Deutschlands am 31. Oktober steht unter dem Titel «Kunst. Bewegte Bilder. Kino» ganz im Zeichen dieses Phänomens. Das Programm der knapp fünfzig beteiligten Kinos reicht von historischen Rückblicken auf frühe und spätere Avantgarde (Maya Deren, Surrealismus, Abstrakter Film) über Pionierarbeiten der Film- und Videokunst bis zur experimentellen Nutzung neuester digitaler Techniken und Internet. An mehreren Orten wird die MEDIEN/KUNST/ROLLE, die Zusammenstellung

der zwanzig besten Kunstvideos des Internationalen Medienkunstpreises des letzten Jahrzehnts, vorgeführt; in Dortmund versucht ein Expertengespräch unter dem Motto «Kunst. Ort. Kino» den Standort des Kinos auf dem Hintergrund dieser Veränderungen zu klären; im Deutschen Filmmuseum Frankfurt ist die Cyberfantasy *TEKNO-LUST* der Videokünstlerin Lynn Herschman Leeson zu sehen.

Einen weiteren Schwerpunkt bilden Filmporträts dokumentarischer wie fiktionaler Art von Künstlerinnen und Künstlern – etwa *RIVERS AND TIDES* über Andy Goldsworthy oder *BASQUAT* von Julian Schnabel oder eine Dokumentation über Lucio Fontana, berühmt etwa wegen seiner spektakulären Leinwandsschnitte (Gucklochkino Villingen-Schwenningen).

Nähere Informationen bei den Kommunalen Kinos vor Ort oder unter www.kommunale-kinos.de

Filmland Russland

Das Deutsche Filmmuseum zeigt bis Ende Februar 2004 die grösste Retrospektive des russischen Films, die jemals in Deutschland gezeigt worden ist. Dreissig der wichtigsten Regisseure seit 1915 sollen stellvertretend mit einer Arbeit vorgestellt werden. Das reicht vom avantgardistischen, konstruktivistischen Aufbruch der 1920er Jahre, über Werke der Stalinzeit (parallel zur Ausstellung «Traumfabrik Kommunismus» in der Frankfurter Schirn) bis zur Aufbruchstimmung der 1950er und 1960er Jahre, die Stagnation der 1970er Jahre (mit Filmen, die der erneuten Zensur zum Opfer fielen) und der Neuorientierung der 1980er Jahre bis zum Ende der Sowjet-Ära, symbolisiert durch den Tod von Andrej Tarkowskij 1986. Die Reihe «Neues russisches Kino» versammelt die besten Werke der

1990er Jahre, in der das russische Kino sich langsam konsolidierte, und die des angehenden dritten Jahrtausends. Zur Reihe wird ein ausführlicher Katalog erscheinen.

Deutsches Filmmuseum, Schaumainkai 41,
D-60596 Frankfurt am Main, www.deutsches-filmmuseum.de

Ausstellungen

Götterdämmerung

Das Filmmuseum Berlin zeigt noch bis zum 16. November unter dem Titel «Götterdämmerung» eine von Wolfgang Storch kuratierte Ausstellung zu Luchino Viscontis deutscher Trilogie: *LA CADUTA DEGLI DEI* (1969) über das Schicksal der Nazi-Industriellenfamilie Essenbeck, *MORTE A VENEZIA* (1971) – Dirk Bogarde als Gustav von Aschenbach, der in Venedig seine letzte Liebe und den Tod findet – und *LUDWIG* (1973) mit Helmut Berger als Künstlerkönig Ludwig II. Im Zentrum der Ausstellung steht die Tafel, an der sich die Familie Essenbeck alias Krupp in der Nacht des Reichstagsbrandes versammelt. Die Installation des Dokumentaristen Thomas Heise erlaubt dem Ausstellungsbesucher, sich an den Tisch zu setzen und die Geschichte der handelnden Personen auf Laptops zu verfolgen. Filmmuseum Berlin, Potsdamer Strasse 2, D-10785 Berlin, www.filmmuseum-berlin.de

Jean Cocteau

«Mon hypothèse est que Cocteau a été cinéaste avant de faire du cinéma, qu'il a été très tôt profondément marqué par le phénomène du cinéma, qu'il a eu une pensée-cinéma.» So Dominique Païni, Kurator der grossangelegten Ausstellung «Cocteau, sur le fil du siècle» im Centre Pompidou in Paris, in

einem Gespräch in den «Cahiers du cinéma» vom September 2003. Bis zum 5. Januar 2003 versucht die Ausstellung mit rund 900 Exponaten (Malereien, Zeichnungen und Bücher, aber auch rund dreihundert Fotos von Filmen und Dreharbeiten) und gut dreissig audiovisuellen Installationen das überbordende Werk des Schriftstellers, Poeten, Kritikers, Filmemachers, Zeichners, Keramikers und und ... nicht zuletzt Entdeckers und Förderers von Künstlern aller Disziplinen zu fassen. In den Ausstellungsparcours integriert ist ein Kinosaal, in dem seine filmischen Hauptwerke *LE SANG D'UN POÈTE*, *ORPHÉE*, *LE TESTAMENT D'ORPHÉE*, *LA BELLE ET LA BÊTE*, *LES PARENTS TERRIBLES* und *LES ENFANTS TERRIBLES*, (signé Jean-Pierre Melville, mais qui est profondément un film de Cocteau) (Païni), gezeigt werden. Centre Pompidou, bis 5. Januar 2004, Paris, www.centrepompidou.fr

Nachdenken über Film und Kino

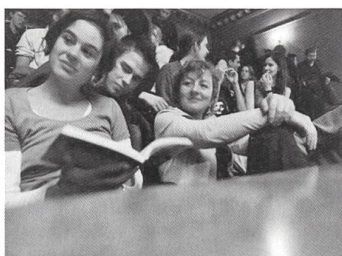
von

Während des Wintersemesters empfiehlt es sich für Filmbegeisterte im Raume Zürich, sich die frühen Mittwochabende frei zu halten: Die traditionellen Filmvorlesungen an der ETH Zürich sind auch öffentlich zugänglich. Fred van der Kooij, Filmer, Musikwissenschaftler, Publizist, liest ab 22. Oktober charmant, prägnant und immer anregend: «VON; die Filme von Erich von Stroheim und Josef von Sternberg».

ETH Zürich, Hauptgebäude, Rämistr. 101,
8092 Zürich, mittwochs von 17 bis 19 Uhr

Kurzfilmtage Winterthur

Vorschau



In Winterthur finden vom 13. bis 16. November zum siebten Mal die *Internationalen Kurzfilmtage* statt. Im Casinotheater, dem Festivalzentrum, wird aufgrund des starken Publikumsinteresses eine weitere Spielstelle eingerichtet. Zweiter Aufführungsort bleibt das Kino Palace. Der *Internationale Wettbewerb*, für den über tausend Kurzfilme eingereicht wurden, verteilt sich über sechs Programmblocke. Die Jury wird Preise in der Gesamthöhe von 34 000 Fr. vergeben. Drei Schweizer Filme sind für den Internationalen Wettbewerb nominiert. Die Kurzfilmtage wollen dem Schweizer Kurzfilmschaffen ein grösseres Augenmerk als auch schon widmen, deshalb gibt es auch einen eigenen Wettbewerbsblock mit Schweizer Filmen, die sich um die Auszeichnung «Bester Schweizer Kurzfilm» bemühen. Eine Reihe von Spezialprogrammen ergänzen die Wettbewerbe.

Filmarbeitskurse

Von 1967 bis 1969 organisierte die Kunstgewerbeschule Zürich drei etwa halbjährige Filmarbeitskurse. Diese Kurse waren als Experimentierphase für eine zu gründende permanente Schweizer Filmbildung gedacht. Sie prägten eine Generation mit, die in den siebziger Jahren wesentlich zur Blüte des Neuen Schweizer Filmes beitrug. Initiant der Kurse war der Cutter Hans Heinrich Egger. Betreut von Dozenten wie Kurt Früh oder Hugo Lötscher realisierten dort unter anderen Markus Imhoof, Clemens Klopfenstein, Eduard Winiger, Jacqueline Veuve, Luc Yersin, Tobias Wyss oder Jürg Hassler ihre ersten Werke.

Eine Auswahl der so entstandenen 35 Kurzfilme – etwa *HAPPY BIRTHDAY* von Markus Imhoof, *UNA VITA NORMALE* von Luc Yersin, *ZAP!* von Ueli

Zulauf oder *SAUBERKEIT* von Samuel Müri und *NACH RIO* von Clemens Klopfenstein – werden an den Kurzfilmtagen nach Jahrzehnten wiederum einer grösseren Öffentlichkeit gezeigt.

Frauen, Jazz ... und Tanz

Schon in den Vierzigerjahren wurden in den USA vielerorts Film-Jukeboxen aufgestellt, die «Soundies», Vorläufer der heutigen Musikvideos, zeigten. «Snader Telescriptions» sind ebenfalls eine Art Vorläufer: rund drei Minuten lange, als Füller für Fernsehprogramme gedachte Kurzfilme mit musikalischem Inhalt. Der Sammler und Jazz-Experte *Theo Zwicky* zeigt aus seiner Sammlung Soundies und Telescriptions, in denen insbesondere Frauen als Instrumentalistinnen, Sängerinnen und Tänzerinnen auftreten.

Guy Maddin

Guy Maddins Kurz- und Langfilme sind formal dem Erbe des Stummfilmmelodrams und der ersten Tonfilme verpflichtet und lassen die ersten Jahrzehnte des Kinos Revue passieren, beginnend in den Pioniertagen der Brüder Lumière bis zu den frühen Farbfilmen der vierziger Jahre. Im Werk des 1958 geborenen Kanadiers finden sich Elemente der «dämonischen Leinwand» Friedrich Wilhelm Murnaus und Fritz Langs ebenso wie des surrealistischen Films von Buñuel und Man Ray oder der späteren, homoerotisch gefärbten Experimente von Jean Cocteau und Kenneth Anger. *THE EYE LIKE A STRANGE BALLON MOUNTS TOWARDS INFINITY* von 1995 etwa erzählt von Vater und Sohn, beide Dampflokomotivführer, die in dieselbe Frau verliebt sind, und ist eine Hommage an *LA ROUE* von Abel Gance und an Odilon Redon, den Maler und Graphiker (zur-

zeit in der Villa Flora in Winterthur ausgestellt). *THE HEARTS OF THE WORLD* von 2000 wiederum ist inspiriert von der russischen Attraktionsmontage der zwanziger Jahre. In *GUY MADDIN: WAITING FOR TWILIGHT*, einem Dokumentarfilm von Noam Gomick über die Dreharbeiten zu Maddins Spielfilm *TWILIGHT OF THE ICE NYMPHS* (1997), führt Tom Waits' Stimme durch den Film, und Maddin selbst kommt ausführlich zu Wort.

Der Blick auf das Fremde

Dieser Programmblock dokumentiert unterschiedlichste Ausformungen des ethnographischen Films. *Theodor Koch-Grünberg*, ein bekannter Südamerikaforscher, filmte auf seinen Expeditionen: *AUS DEM LEBEN DER TAULIPANG IN GUAYANA* (1911) zeigt in stummen Szenen brasilianische Indianer bei der Mais- und Maniokverarbeitung, beim Baumwollspinnen, beim Federballspiel und beim Tanz. In *LES MAÎTRES FOUS* von 1954 beobachtet Jean Rouch die Besessenheitszeremonien der «Hauka» in Ghana: Während dieser Rituale werden die Initiierten von Geistern in Form kolonialer Autoritäten wie Wachoffizier, General oder auch einer Lokomotive besessen. Ausgangsmaterial für *Lisl Pongers DÉJÀ VU* (1999) sind auf dem Flohmarkt gefundene Amateurfilme von den Weltreisen eines unbekannten Ehepaars. *Sergej Dvortsevojs* ethnographisches Gedicht *CHASTIE* (1995) erzählt kleine poetische Geschichten aus dem Alltag einer Nomadenfamilie in der Steppe Südkasachstans.

Der Liebe Zeichen

Vier dokumentarische Kurzspiel-filme erzählen von der Liebe und von ihrer Abwesenheit. Von Viktor Kossa-

kowski, dem Regisseur von *TISHE!*, sind die ersten beiden Teile der Trilogie *I LOVED YOU* zu sehen. In *PAVEL UND LYALYA – EINE ROMANZE IN JERUSALEM* (*PAVEL I LYALYA – IERUSALIMSKY ROMANS*) besucht Kossakowski das Ehepaar Kogan in Jerusalem. Der schwerkranke Pavel Kogan, der von seiner Frau Lyalya liebevoll gepflegt wird, war der Lehrer von Kossakowski: ein Dokument eines berührenden Wiedersehens und ein emphatisches Plädoyer für das Leben und die Liebe. *SERGEJ UND NATASCHA – EINE ROMANZE AUS DER PROVINZ* (*SERGUEI I NATACHA – PROVINTSIALNY ROMANS*) zeigt ein junges Paar bei den Vorbereitungen zur Heirat, zeigt die Rituale von Trauung und anschliessendem Festmahl und zeichnet die Versprechen der Frischvermählten wie auch die Wünsche und die Skepsis der Verwandtschaft auf.

Der Pole *Pawel Lozinski* erzählt in *SCHWESTERN* (*SIOSTRY*) von der komplexen Beziehung zweier alter Damen – man sieht sie an einem heissen Sommertag auf einer Bank im Hof eines Warschauer Wohnblocks – und ihrer eigenwilligen Art, sich ihre Zuneigung zu zeigen, während *Murat Mamedov* in *WIR SAHEN KEINE LIEBEN* (*MI LJUBIM NE VIDEЛИ*) von den beschwerlichen Lebensumständen und den Schicksalen und Sehnsüchten alter Frauen in einem ukrainischen Dorf erzählt.

Europe in Shorts

Die Kurzfilmtage sind seit kurzem Mitglied der «European Coordination for Film Festivals», was ermöglicht, kostenlos die von der Organisation kuratierte Rolle «Experimental Films» zu zeigen.

Internationale Kurzfilmtage Winterthur, Postfach, 8402 Winterthur, www.kurzfilmtage.ch

Familienbande Bücher zu Film und Kino

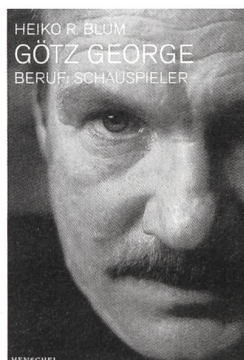


Machen wir uns nichts vor: Die meisten deutschen Filme fristen nach ihrer Kinopremiere ein Schattendasein. Insofern muss man schon froh sein über jeden runden Geburtstag, der ein willkommener/notwendig gewordener Anlass ist, einen Filmemacher mit einer kleinen Reihe zu ehren – und wenn man Glück hat, gibt es auch noch eine Publikation dazu. So geschehen im Fall von Michael Verhoeven, der im Juli dieses Jahres 65 wurde. Die kleine Dokumentation des *Münchener Filmzentrums* dokumentiert die Vielseitigkeit des ausgebildeten Arztes, der einige Jahre lang Arztstätigkeit und Filmambitionen unter einen Hut brachte, bevor er sich für das Kino entschied. Die Publikation ruft in knapper Form noch einmal jene beiden Skandale in Erinnerung, die zwei seiner Filme auslösten: das verfilmte Vietnam-Drama *O.K.*, das 1970 die Berlinale zum Platzen brachte, und den Film über den Widerstand der Gruppe «Die Weisse Rose» im Dritten Reich, dessen Nachspann darauf hinwies, dass die Urteile des Volksgerichtshofes immer noch beständen – was erst drei Jahre später durch einen Bundestagsbeschluss geändert wurde. Ein knapper Text von *Felix Moeller* umreißt die Schwerpunkte im Filmschaffen Verhoevens, den er einen «Moralist mit Sendungsbewusstsein» nennt. Verhoeven selber kommt zu Wort in einem Gespräch, das die Herausgeberinnen führten und das auch kurz die Familienbande streift – zum Vater, dem Schauspieler und Regisseur Paul Verhoeven, zur Ehefrau Senta Berger und zu den schauspielernden beziehungsweise regieführenden Söhnen Luca und Simon. Über die Zusammenarbeit mit Senta Berger hätte man gerne mehr erfahren, auch über seine schönen Darstellerrollen als Halbstarker Ende der fünfziger Jahre (in Filmen wie *DER PAUKER* und *DER JUGENDRICHTER*),

aber immerhin sind all diese Arbeiten in einem Werksverzeichnis dokumentiert.

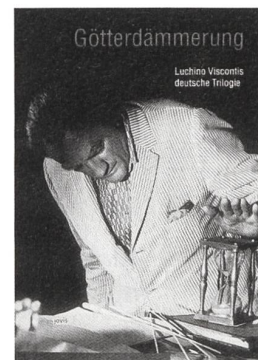
Genau dieses vermisst man schmerzhaft in einem anderen Buch, das die Familienbande schon im Titel dokumentiert: «Der Tschschow-Clan» zeichnet eine Familiengeschichte zwischen Russland und Deutschland nach, mit einer Exkursion nach Hollywood, wo Michail A. Tschschow (1891–1955) seine letzten Jahre als Theaterregisseur, Schauspieler und Schauspiellehrer (unter anderem von Marilyn Monroe) verbrachte. Im Mittelpunkt des schön ausgestatteten Bandes aber steht Olga Tschschowa, die mit ihrer Ankunft aus Moskau in Berlin, Anfang des Jahres 1920, filmreif eingeführt wird: «Die Passanten blicken verwundert einer jungen Frau nach, die der Bahnhofsperre zustrebt. Sie trägt ein Kopftuch, das ihre strähnigen Haare versteckt, und einen gewendeten schwarzen Mantel, in den ihr letztes Hab und Gut eingenäht ist ...» Die wechselvolle Karriere Olga Tschschowas wird aufgeblättert, nicht zuletzt unter Zuhilfenahme des Privatarchivs Knipper/Tschschowa, das die beiden Filmhistorikerinnen *Renata Helker* und *Claudia Lenssen* für dieses Buch erschlossen haben. Dementsprechend liegt das Gewicht auch eher bei den russischen Anfängen des Clans als etwa bei der Tochter Vera Tschschowa, die ja auch die Höhen und Tiefen des bundesdeutschen Nachkriegsfilms mitgemacht hat und sich in den letzten Jahren als Dokumentaristin profilierte (zuletzt mit einem Porträt des Regisseurs Ang Lee).

Aus einer Schauspielerfamilie kommt auch Götz George, der in dem Buch von *Heiko R. Blum* zwei längere Statements über seine Eltern, Heinrich George (etwa *BERLIN ALEXANDER-*



PLATZ, Regie: Phil Jutzi) und Berta Drews (Oma Anna in *DIE BLECHTROMMEL*, Regie: Volker Schlöndorff), beisteuert. Ansonsten besteht der Band, neben einem ausführlichen Werksverzeichnis mit detaillierteren Angaben als oft üblich, aus viel O-Ton: Götz George äussert sich in Gesprächen über neuere Arbeiten wie den Kinofilm *GOTT IST TOT* oder den Fernsehfilm «Mein Vater», über Regisseure wie Dominik Graf und Hajo Gies und Kollegen wie Eberhard Feik und Renate Krössner. Umgekehrt gibt es Interviews mit Regisseuren wie Andreas Kleinert und Hermine Huntgeburth sowie Kollegen wie Julian Weigend oder Jeanette Hein, die sich über die Zusammenarbeit mit George äussern. Die ist offenbar nicht immer einfach, aber aus den Statements von George spricht allemal ein Schauspieler, der seinen Beruf ernst nimmt und sich sehr genaue Gedanken darüber macht. Das erste Drittel des Buches versucht, wie der Verfasser im Vorwort schreibt, «dem neuen Image und den neuen Vorlieben Götz Georges gerecht zu werden: er hat in den letzten Jahren vorwiegend mit jungen Regisseuren gearbeitet – und sie kommen in diesem Buch zu Wort». Man kann den Band insofern auch als ein work-in-progress sehen als der Rest weitgehend dem Band 206 der Heyne Filmbibliothek entspricht.

Bei Luchino Visconti funktionierten die Familienbande im Sinn der wiederholten Zusammenarbeit mit bestimmten Schauspielern (Helmut Berger oder Helmut Griem etwa), Drehbuchautoren, Kameralenten und Ausstatter. Eine Reihe von ihnen kommen zu Wort in dem von *Wolfgang Storch* herausgegebenen Band «Götterdämmerung. Luchino Viscontis deutsche Trilogie», der anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im FilmMuseum Ber-



lin erschien. In einem einleitenden Text entwirft Storch auf assoziative Weise ein Beziehungsgeflecht, von Viscontis Film *SANDRA*, der 1964 erstmals das «andauernde Verstricktsein» in die deutsche Vergangenheit thematisierte, und dem gleichzeitig in Frankfurt stattfindenden Auschwitz-Prozess, bis zu seiner deutschen Trilogie mit *DIE VERDAMMTEN*, *TOD IN VENEZIG* und *LUDWIG II*. Die Darstellung der intensiven Beschäftigung Viscontis mit der deutschen Kultur und Geschichte wird weiterentwickelt von *Alfons Arns*, der auch auf die vielfältigen Beziehungen zwischen Visconti und der Familie Mann eingeht, von den unrealisiert gebliebenen Projekten weiterer Thomas-Mann-Verfilmungen bis zu Klaus Manns Novelle «Vergiftete Fenster» (1937), die einiges in Viscontis Ludwig-Film inspirierte. Mitarbeiter Viscontis wie die Drehbuchautoren von *DIE VERDAMMTEN* und *TOD IN VENEZIG* geben in eigens für diese Veröffentlichung geführten Interviews Auskunft, die in der Randspalte mit Auszügen aus älteren Texten ergänzt werden. Eine liebevoll gemachte und anregende Publikation.

Frank Arnold

Brigitte Bruns, Claudia Engelhardt, Katja Kirste (Hg.): Michael Verhoeven. Autor, Schauspieler, Regisseur, Produzent. München, Münchner Filmzentrum (Schriftenreihe Münchner Filmzentrum), 2003, 93 S., 6 €

Renata Helker, Claudia Lenssen: Der Tschschow-Clan. Die Geschichte einer deutsch-russischen Künstlerfamilie. Berlin, Parthas Verlag, 2001. 256 S., 42.20 Fr., 30 €

Heiko R. Blum: Götz George. Beruf: Schauspieler. Berlin, Henschel Verlag, 2003. 175 S., 35.90 Fr., 19.90 €

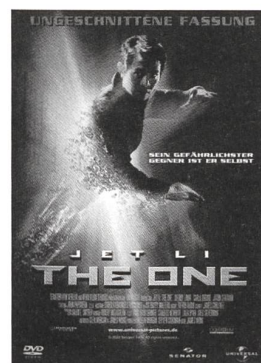
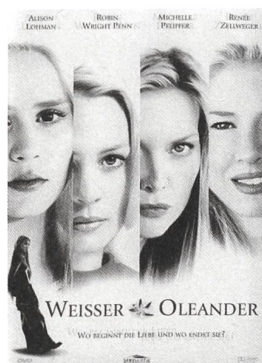
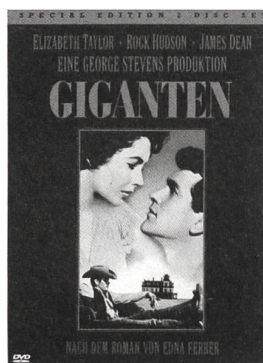
Wolfgang Storch (Hg.): Götterdämmerung. Luchino Viscontis deutsche Trilogie. Berlin, Jovis Verlag, 2003. 80 S., 27.70 Fr., 16.80 €

Wir freuen uns sehr, Ihnen mit unseren Fernsehfilmen faszinierende Geschichten über die Schweiz erzählen zu dürfen – romantische, lustige und spannende Geschichten...

SRG SSR **idée suisse**



DVD



Giganten

Die Texas-Saga von George Stevens gilt landläufig als Monumentalfilm. Diesen Ruf verdankt GIGANTEN seiner Laufzeit von über drei Stunden, dem mythisch-dominanten Bild einer Ranch umgeben von endloser Wüste, seiner drei Jahrzehnte umfassenden Handlung und der Starbesetzung mit Elizabeth Taylor, Rock Hudson und James Dean. Tatsächlich handelt es sich aber um ein episches Kammerspiel, das vor allem durch die präzise beobachteten und inszenierten familiären Mikrodramen besticht. Heute mag GIGANTEN wie ein Starvehikel aussehen, aber damals waren Taylor und Dean gerade mal 23-jährig und auch Hudson erst 29 – talentiert, aufsteigend, aber noch keine Superstars. Stevens ging damit für seine Familiensaga einen riskanten und ungewohnten Weg: Während in solchen Fällen normalerweise erfahrene Schauspieler auf jugendlich getrimmt werden, liess er seine jugendlichen Helden zu Sechzigjährigen altern. Das Resultat mag rein anatomisch nicht restlos überzeugen, aber schauspielerisch strahlt GIGANTEN nach wie vor eine begeisternde Vitalität und Frische aus – und eine Würde, die weichgezeichneten Streeps und aufgedröhnten Schwarzeneggers abgeht.

Neben dem restaurierten Film bietet die DVD-Ausgabe zwei einstündige Dokumentationen über die Arbeit an GIGANTEN. Deren Schätze sind die Archivaufnahmen von den Dreharbeiten, daneben gibt es allerdings auch viele Wiederholungen, flaue Anekdoten und auf Dauer ermüdende Redundanz. Sterbenslangweilig, aber gerade deshalb erheiternd, ist der TV-Livemitschnitt, der anlässlich der Premiere in New York entstand – eine halbe Stunde lang tauschen Premierengäste und Moderatoren nette Nichtigkeiten über Frisuren, Abendgarderoben und momenta-

ne Ehefrauen aus, sammeln Geld für gute Zwecke und nuscheln anstandshalber Lobeshymnen auf diesen wunderbaren, beeindruckenden, einzigartigen Film, den sie noch nicht gesehen haben.

Der eigentliche Höhepunkt des Bonusmaterials aber sind die Interviews mit Regisseuren wie Warren Beatty, Frank Capra, Alan J. Pakula, Robert Wise und Fred Zinnemann. Was sie über Stevens und seine Arbeit zu sagen haben, sind mehr als Nettigkeiten: kluge, über das anekdotische hinausweisende Würdigungen und Interpretationsansätze.

Thomas Binotto

GIANT (GIGANTEN) USA 1955. Warner Home Video. Region 2. 193 Minuten. Bildformat: 1.85:1 (16:9). Sound: Dolby Surround 2.0. Sprachen: E, D. Untertitel: D. Extras: Kommentar von Stephen Farber, George Stevens jr., Ivan Moffat, Regiekollegen über George Stevens, 2 Dokumentationen, TV-Sendung von der New Yorker Premiere, Wochenschau material, Fotogalerie

Regie: George Stevens; Buch: Fred Guiol, Ivan Moffat nach dem gleichnamigen Roman von Edna Ferber; Kamera: William C. Mellor; Schnitt: William Hornbeck; Musik: Dimitri Tiomkin. Darsteller (Rolle): Elizabeth Taylor (Leslie Benedict), Rock Hudson (Bick Benedict), James Dean (Jett Rink), Jane Withers (Vashti Snythe), Chill Wills (Onkel Bawley), Carroll Baker (Luz Benedict II), Dennis Hopper (Jordan Benedict III), Rod Taylor (Sir David Karfrey)

Weisser Oleander

Astrids Mutter wird eines Morgens verhaftet, weil sie ihren Geliebten ermordet hat. Unter denkbar schwierigen Umständen muss Astrid daraufhin den Weg zur erwachsenen und selbständigen Frau schaffen. Geborgenheit findet sie weder bei einer bigotten Alkoholikerin noch im Jugendheim, und auch eine depressive Schauspielerin kann ihr trotz guten Willens nicht wei-

terhelfen. Das schmerzlichste Hindernis wird ihr jedoch von ihrer eigenen Mutter in den Weg gelegt, die keiner Menschenseele traut und ihrer Tochter dieses misanthropische Credo einzupflanzen versucht. Sie hintertreibt jede Freundschaft schon im Ansatz.

WEISSER OLEANDER steht im besten Sinne in der Tradition des sozial engagierten und differenzierten amerikanischen Erzählkinos, wie man es hierzulande leider nur noch selten zu sehen bekommt. (Bezeichnenderweise ist auch dies eine DVD-Premiere.) Stimmungsvoll, aber unspektakulär inszeniert, wird das Jugenddrama vor allem von seinen grossartigen Schauspielerinnen getragen: Renée Zellwegers und Robin Wright Penns Mut zum Scheitern, Michelle Pfeiffers ungewohnte Härte, vor allem aber die faszinierende Präsenz Alison Lohmans in der Hauptrolle sorgen trotz kleinem Bildschirm für gutes Kino, so dass man dem Film sogar seine etwas gar blauäugige Auflösung nachsieht.

Thomas Binotto

WHITE OLEANDER (WEISSER OLEANDER) USA 2002. Plazavista Entertainment. Region 2. 109 Minuten. Bildformat: 1.85:1 (16:9). Sound: DD 5.1, Dolby Surround. Sprachen: E, D. Untertitel: D. Extras: Hinter der Kamera, Interviews

Regie: Peter Kosminsky; Buch: Mary Agnes Donoghue nach einem Roman von Janet Fitch; Kamera: Elliot Davis; Schnitt: Chris Risdale; Musik: Thomas Newman. Darsteller (Rolle): Alison Lohman (Astrid Magnussen), Michelle Pfeiffer (Ingrid Magnussen), Robin Wright Penn (Starr Thomas), Renée Zellweger (Claire Richards), Svetlana Efremova (Rena Crushenka), Patrick Fugit (Paul Trout), Billy Connolly (Barry Kolker), Cole Hauser ("Onkel" Ray)

The One

Die Grundidee klingt komplizierter, als die filmische Umsetzung dann ist: Das Universum besteht aus 123 Pa-

rallel-Welten. Deren Besetzung ist immer identisch – jeder Mensch tritt also in 123 Gestalten auf. Das macht sich ein Killer zu Nutze, der durch all diese Welten reist, um seine Doppelgänger umzubringen. Weil die Kräfte seiner "Doubles" auf ihn übergehen, wird er von Mord zu Mord stärker. Noch einen gilt es zu töten, dann ist er «The One» – und die Folge für das Gesamtuniversum unabsehbar. Ein staubtrockener Action-Thriller ohne Fettpölsterchen und Tränensäcke, dessen konstruierte Story nur ein Ziel kennt: Dem Martial-Arts-Star Jet Li gleich eine zweifache Bühne für die Demonstration seiner Akrobatik zu bieten. Das allerdings gelingt virtuos und in der optischen Auflösung teilweise sogar brillant.

Thomas Binotto

THE ONE USA 2001. Universal. Region 2. 84 Minuten. Bildformat: 2.35:1 (16:9). Sound: DD 5.1. Sprachen: E, D. Untertitel: D. Extras: Kommentar von James Wong, Making Of, Interviews

Regie: James Wong; Buch: Glen Morgan, James Wong; Kamera: Robert McLachlan; Schnitt: James Coblenz; Musik: Trevor Rabin, Paul Linford. Darsteller (Rolle): Jet Li (Gabe/Yulaw/Lawless), Carla Gugino (T.K./Massie Walsh), Delroy Lindo (Agent Roedecker), Jason Statham (Agent Evan Funsch), James Morrison (Bobby Aldrich), Dylan Bruno (Yates), Richard Steinmetz (D'Antoni), Steve Rankin (Supervisor)

Kim Ki-Duk

Ausser CROCODILE und WILD ANIMALS und dem neusten Film SPRING, SUMMER, FALL, WINTER ... AND SPRING sind alle Filme des koreanischen Regisseurs Kim Ki-Duk auf DVD erhältlich (Koreanisch mit englischen Untertiteln, THE ISLE ist auch mit deutschen Untertiteln erhältlich).

Homo homini lupus: aufgeklärtes Barocktheater

DOGVILLE von Lars von Trier



**Die USA,
die Lars von Trier
bei seinem
Publikum
mit DOGVILLE abruft,
existieren
in erster Linie
in der kollektiven
Bildersammlung
der Popkultur.**

Lars von Trier ist ein Meister in der Koordination von Wirkung und Nachfrage. Sein DOGVILLE-Theater – dasjenige rund um den Film herum – nötigt einem ächzende Bewunderung ab. Und dass er dieser Bewunderung mit seiner unglaublich einfachen, unglaublich komplexen und unglaublich treffsicheren Inszenierung gerecht wird, macht selbst begeisterungsfähige Kino-Gemüter wie mich misstrauisch.

Indem der Mann griffige Labels prägt und an Pressekonferenzen, insbesondere jener in Cannes im Mai 2003, auf den anwesenden Journalisten und Darstellern (inklusive Nicole Kidman) spielt wie auf einer grossen Lustorgel (ein Konzept aus Roger Vadims «Barbarella»-Verfilmung von 1969, das mir angesichts jenes Happenings in Cannes wiederholt in den Sinn kam), verführt und instrumentalisiert er seine Umgebung. Nicole Kidman nötigte er vor den laufenden Fernsehkameras aus aller Welt die unbedingte Zusage ab, in den beiden Fortsetzungen der neuen Trilogie wiederum die Grace zu ver-

körpern (ein Versprechen, das sie sich angesichts der Erpressung auch abnehmen liess, das aber unterdessen «in beiderseitigem Einverständnis» wieder aufgelöst wurde, weil Frau Kidmans Terminkalender den Drehtermin für die zwei nächsten Filme in eine ferne Zukunft verbannt hätte). Den Journalisten lieferte er angesichts des durch den neuen Golf-Krieg angespannten Verhältnisses zwischen Europa und den USA jede Menge Sprengstoff, indem er nicht mit Amerika-Kritik sparte. Am bereitwilligsten und naivsten tappte der ansonsten gewiefte «Variety»-Chefkritiker Todd McCarthy auf Lars von Triers eingeseifter Medienbühne herum. In seiner Kritik des Films beklagt McCarthy von Triers angeblichen Antiamerikanismus, seine Kritik einer Gesellschaft, die er gemäss eigener Aussagen nur aus dem Kino kenne, und behauptet allen Ernstes, DOGVILLE sei Lars von Triers «J'accuse» an die Adresse der USA.

«Mission accomplished», kann man da nur sagen. Dass von Trier – auch wenn er verbal jederzeit bereit ist,



Das Western-Städtchen Dogville, das von Trier auf einem riesigen Soundstage in Kopenhagen imaginiert hat, bleibt Imagination und wird dadurch so real.

das Gegenteil vom Gegenteil zu bezeugen – mit seinem neuen Film (wie auch schon mit *DANCER IN THE DARK*) nicht einfach auf die realen USA einprügelt, wird einem jedoch schnell klar, wenn man die Versatzstücke seiner Kinoinszenierungen (und darum handelt es sich schliesslich) ins Licht der Kinotraditionen rückt. Denn da taucht das mythische Amerika auf, die USA der Gangsterfilme und der *GODFATHER*-Trilogie, jene generische Nation, welche das Kino von Coppola über Leones *ONCE UPON A TIME IN AMERICA* bis zu Scorseses *GANGS OF NEW YORK* immer und immer wieder aus dem «Amerika» vorangegangener Kinoinszenierungen heraus beschworen hat. Die USA, die Lars von Trier bei seinem Publikum mit *DOGVILLE* abrufte, existieren in erster Linie in der kollektiven Bildersammlung der Popkultur. Insofern ist es auch völlig absurd, Lars von Trier mangelnde Kenntnisse des US-Rechtssystems vorzuwerfen im Hinblick auf seine Todesstrafe-Inszenierung in *DANCER IN THE DARK*. Und noch viel absurder ist es, seine Darstellung eines Western-Städtchens über die abgerufenen (Kino-)Mythen-Bilder hinaus geografisch zu lokalisieren. *DOGVILLE* ist so universal wie Dürrenmatts Götter, die erzählte Geschichte so parabelhaft wie «Der Besuch der alten Dame».

Einmal mehr ist Lars von Trier das Kunststück gelungen, sich und sein Publikum mit seiner Reduktions-technik auf einen paradoxen Trip zu schicken.

Es ist ein Lumpentheater – karger ausgestattet als je zuvor –, das er hier inszeniert, es sind populäre Vorstellungen von Gut und Böse, von Schuld und Sühne und vom Menschen, der dem Menschen ein Wolf ist, wenn er nur die Gelegenheit dazu erhält, welche er in eine auf den ersten Blick simple Parabel einfließen lässt.

Die geheimnisvolle, junge und vor allem schöne Grace stolpert eines Tages ins Städtchen Dogville, auf

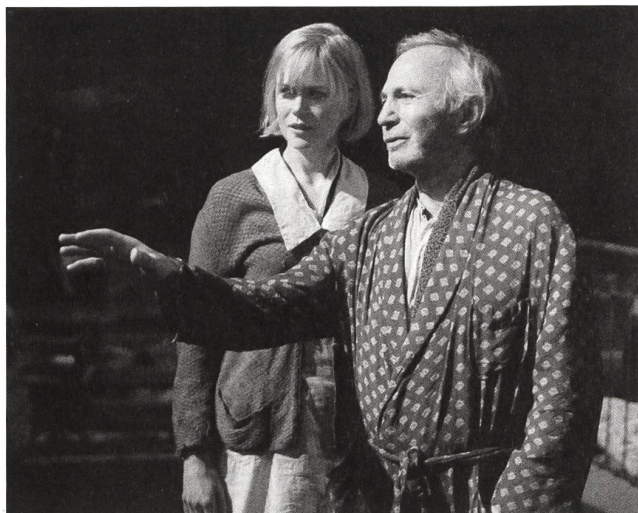


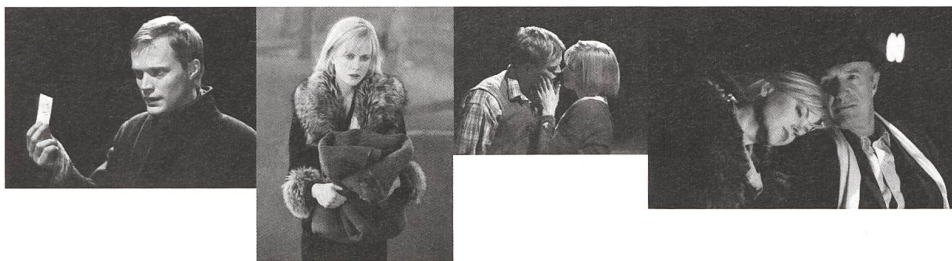
der Flucht vor nicht näher definierten Häschern. Auf Initiative des augenblicklich für sie entflammten jungen Tom Edison, ein selbsternannter Moralist und Gesellschaftstheoretiker, nimmt die kleine Gemeinde die Flüchtlinge auf und versteckt sie (nach einer geheimen Abstimmung). Als Gegenleistung bietet Grace den Dorfbewohnern ihre Hilfe bei den täglichen Verrichtungen an. Zunächst muss sie regelrecht darum kämpfen, dass ihr die Leute auch tatsächlich Arbeit überlassen. Mit etlicher Anstrengung und aufrichtigem Bemühen aber macht sie sich schliesslich unentbehrlich. Und darauf reagieren die Bewohner von Dogville wiederum mit einer ganz allmählichen Versklavung der Frau. Die empfangene Hilfe wird von den Dorfbewohnern als Risikoabgeltung verbucht, und die Ansprüche an Grace steigen unentwegt. Männer und Knaben erpressen sexuelle Dienste, was die Frauen wiederum direkt dem Opfer als Schuld aufbürden.

Schliesslich aber taucht die stets angedeutete Bedrohung in Gestalt eines mächtigen Gangsterbosses in Dogville auf, und plötzlich stehen alle Macht- und die Moralverhältnisse unter neuen Vorzeichen.

DOGVILLE sieht nicht nur aus wie eine Brecht'sche Theaterinszenierung, der Film geht darüber hinaus, indem er Bertolt Brechts immer wieder deklarierte und deklamierte Verfremdungs- und Reduktionsmethoden kombiniert mit seinen – wohl auch Lars von Trier weniger bewussten und analysierten – Anleihen bei den frühen Pop-Bildern rund um das mythisierte Amerika des letzten Jahrhunderts.

Das Western-Städtchen Dogville, das von Trier auf einem riesigen Soundstage in Kopenhagen imaginiert hat, bleibt Imagination und wird dadurch so real, wie es das vom Kino mythisch überhöhte, gangsterdominierte Chicago für den «armen Bert Brecht» und seine Anhän-





Perfekter hätte Grace gar nicht besetzt werden können. Lars von Trier spielt mit dem screen-image von Frau Kidman genau so souverän wie mit den Versatzstücken des Kino-mythos «Amerika».

ger einst gewesen ist. Auf dem Bühnenboden sind die Grundrisse der einzelnen Gebäude aufgemalt, Gärten, ein Minen-Eingang, ja selbst ein akustisch sehr präsenter Wachhund, bestehen aus weissen Linien und einer einfachen Beschriftung.

Einzelne Möbelstücke dienen dem Auge als Fixpunkte, und die stets mobile Kamera hilft mit überhöhten Aufsichten wie aus Gottes Auge und flüssig wechselnden Perspektiven den kargen Bühnenraum der Guckkastenoptik zu entreissen und einen filmischen Raum zu schaffen, der sich in der Imagination des Publikums sehr schnell eine erstaunlich lebendige Topographie aneignet.

Über allem schwebt, ironisch gottgleich, in einem pompös-satirischen Moraltone gehalten, die Stimme des Erzählers. Diese Stimme (die des Briten John Hurt) erzählt nicht nur ergänzend, sondern stets auch kommentierend und bildet damit eine weitere Ebene der Inszenierung, die modernste und barockste zugleich.

Denn wie die Kapitelzusammenfassungen barocker «morality plays» drücken die Kommentare des Erzählers Skepsis und abgeklärte Verzweiflung über die menschliche Doppelmoral aus. Zugleich aber bleibt der Eindruck eines amüsierten und interessiert aufgeklärten Blicks, jenes Blicks, der oft den bürgerlichen Kinomoralisten wie Claude Chabrol oder auch einem Peter Greenaway nachgesagt wird.

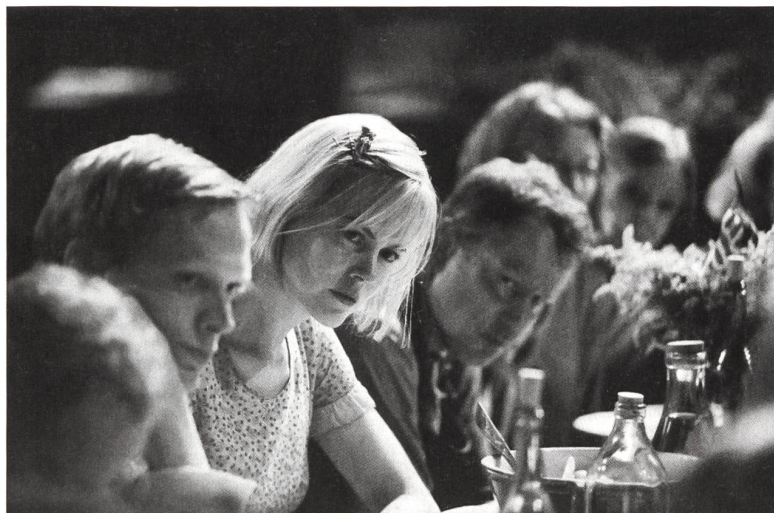
Der Kunstgriff mit der Stimme enthebt von Trier der Notwendigkeit, in die Bühneninszenierung etwas anderes als angedeuteten Realismus zu legen. Bleiben Bühnenraum und -möblierung abstrakt, verlagert sich alles Gewicht ins Spiel der Darsteller. Und auf die hörspielgeeignete Tonspur, welche über Geräusche einen zusätzlichen Realitätspegel erzeugt. Die Wahl der Darstellerinnen und Darsteller wiederum zeugt in erster

Linie von Lars von Triers Gespür für Publicity (im Sinne von Öffentlichkeitswirkung).

Wer sich an seine überaus erfolgreiche «Golden Hearts»-Trilogie und deren opferselige weibliche Hauptfiguren erinnert – Emily Watson in *BREAKING THE WAVES*, 1996, Bodil Jørgensen in *IDIOTERNE*, 1998, und die Sängerin Björk in *DANCER IN THE DARK*, 2001, musste sich angesichts der Ankündigung, Nicole Kidman spiele die Hauptrolle in *DOGVILLE*, schon fragen, worum es denn nun gehen dürfte. Denn als hingebungsvolles Opfer eignet sich die ehrgeizige blonde Australierin gemäss ihrem sorgfältig aufgebauten Image nur bedingt. Ohne zu verraten, worauf genau die Inszenierung von *DOGVILLE* hinausläuft, kann man nun aber sagen: Perfekter hätte Grace gar nicht besetzt werden können. Lars von Trier spielt mit dem screen-image von Frau Kidman genau so souverän wie mit den Versatzstücken des Kino-mythos «Amerika».

Das gab ihm und den anderen Darstellern dann wiederum auch neue Freiheiten. Ob nun Lauren Bacall kaum zu erkennen als «Ma Ginger» auftritt oder Ben Gazzara in gewohnt souverän-verlorener Art als blinder Jack McKay: Sie alle bringen neben ihrer Bühnenpräsenz das Echo ihrer Karriere mit ein, mal mit, mal gegen den Strich gebürstet.

Lars von Trier hat stets mit überkommenen Formen gespielt. *DOGVILLE* bezieht seine Wirkung aus Theatertraditionen, die auf Brecht und aufs Barocktheater zurückgehen, aber auch aus Formen, welche andere vor ihm schon aus den gleichen Quellen ableiteten, etwa Peter Brook mit seinen Kinoinszenierungen. Keiner aber spielt souverän mit der kollektiv genormten Wirkung jener Popmythologie, die das Kino geschaffen und perpetuiert hat.





Mythenkonformes Beichten

DOGVILLE CONFESSIONS
von Sami Saif

Im aufschlussreichen Dokumentarfilm *DOGVILLE CONFESSIONS* (Regie: Sami Saif) bezeichnet Lars von Triers Stammschauspieler Stellan Skarsgård seinen Regisseur als «hyperintelligentes, leicht gestörtes Kind, das mit Puppen in einem Puppenhaus spielt und ihnen dabei auch schon mal mit der Nagelschere die Köpfe abschneidet». Das mag eine akkurate Beschreibung der Arbeitsweise des manischen Inszenators sein (und erinnert an Godards Vorwürfe an die Adresse seines Rivalen Claude Chabrol). Oder aber ein weiterer Baustein im sorgfältig gepflegten Image des besessenen Suchers.

DOGVILLE jedenfalls ist ein weiterer grossartiger Beweis dafür, dass Lars von Trier auf seiner Suche nach menschlicher Motivation immer wieder auf erschreckende Befunde stösst. Dass der erklärte Katholik sich dabei weder auf ein Weltbild noch auf eine Ideologie festlegen lässt, sondern stets mit den Bruchstücken vorhandener Ideogramme spielt, sollte ihm niemand mehr übel nehmen, im Gegenteil.

Noch 1991 habe ich mit fast schon pubertärem Ärger und Ablehnung auf die effektvolle Inszenierung von Lars von Triers *EUROPA* reagiert, auf die Frechheit seiner oft wörtlichen Metaphern und seine damals in meinen Augen «billigen» Rückgriffe auf die Nazi-Angst und -Faszination Europas. Heute gebe ich mich geschlagen.

Das Misstrauen, das seine Taschenspielerereien und seine Kunstfertigkeit bei mir immer wieder auslösen, wird jedenfalls mehr als entschärft durch das Staunen über das, was ich mir von ihm bereitwillig und mit wachsendem Vergnügen antun lasse. Das ist, wiederum, sehr verstörend.

Ich kann und will mir nicht mehr helfen. Ich freue mich bereits auf den nächsten Film von Lars von Trier.

Michael Sennhauser

DOGVILLE
Regie und Buch: Lars von Trier; Kamera: Anthony Dod Mantle; Kamera Operator: Lars von Trier; Schnitt: Molly Malene Stensgaard; Production Design: Peter Grant; Licht Design: Asa Frankenberg; Kostüme: Manon Rasmussen; Ton Design: Per Streit. Darsteller (Rolle): Nicole Kidman (Grace), Harriet Andersson (Gloria), Lauren Bacall (Ma Ginger), Jean-Marc Barr (Mann mit dem grossen Hut), Paul Bettany (Tom Edison), Blair Brown (Mrs Henson), James Caan (The Big Man), Patricia Clarkson (Vera), Jeremy Davies (Bill Henson), Ben Gazzara (Jack McKay), Philip Baker Hall (Tom Edison jr.), Siobhan Fallon Hogan (Martha), John Hurt (Erzähler), Zeljko Ivanek (Ben), Udo Kier (Mann im Mantel), Cleo King (Olivia), Miles Purinton (Jason), Bill Raymond (Mr Henson), Chloe Sevigny (Liz Henson), Shauna Shim (June), Stellan Skarsgård (Chuck). Produktion: Zentropa Entertainment; Produzentin: Vibeke Windeløv; ausführende Produzent: Peter Aalbæk Jensen. Dänemark 2003. Farbe, Dauer: 177 Min. CH-Verleih: Monopole Pathé Films, Zürich; D-Verleih: Concorde Filmverleih, München

DOGVILLE CONFESSIONS
Regie, Buch, Kamera: Sami Saif; Schnitt: Camilla Schyberg, Steen Johannesen; Ton: Eddie Simonsen. Produktion: Zentropa Real, Almaz Filmproductions; Produzent: Carsten Holst; ausführende Produzenten: Peter Aalbæk, Vibeke Windeløv. Dänemark 2003. Farbe, Dolby SRD, Format: 1:2,35, Dauer: 52 Min. CH-Verleih: Frenetic Films, Zürich



Zu Beginn wird auf die Probleme der Schauspieler verwiesen, auf der offenen Bühne mit den weiss aufgezeichneten Räumen das Raumgefühl zu halten und nie einfach durch Mauern oder geschlossene Türen hindurchzugehen.

Wenn Lauren Bacall schon sehr bald darauf hinweist, dass sich Lars von Trier offenbar mit ihr nicht ganz wohl fühle, dann ist das witzig, weil sie das zwar bedauernd feststellt, aber mit dem klaren Unterton, dass das nicht ihr Problem sei.

Wenn viel später Ben Gazzara gelobt, nie wieder mit einem verrückten Regisseur zu arbeiten, dann ist das bereits wieder mythenkonform, ebenso wie die von einem anderen Schauspieler vorgebrachte Anekdote, Lars von Trier hätte in einem bestimmten Moment geäußert, er habe viele Schauspieler weggehen hören. Und das sei ein schönes Geräusch gewesen.

Lars von Trier taucht auch bald auf dem Set auf, eingeschnürt ins Kameratragegestell, denn meist hat er die Hauptkamera offenbar selber geführt. Und die Crew redet angesichts der komplexen Steadicam-Apparatur auch liebevoll vom «Robodirector».

Die Szenen von den eigentlichen Dreharbeiten sind gezielt ausgewählt, zu Beginn wird auf die Probleme der Schauspieler verwiesen, auf der offenen Bühne mit den weiss aufgezeichneten Räumen das Raumgefühl zu halten und nie einfach durch Mauern oder geschlossene Türen hindurchzugehen.

Später werden auch die Zuschauererwartungen erfüllt, indem gerade die härtesten Szenen von Nicole Kidman, die Vergewaltigung durch Stellan Skarsgård und die Erpressung durch Paul Bettany, dokumentarisch beobachtet werden. Wenn Nicole Kidman dann Lars von Trier freundlich, aber energisch darauf hinweist, dass sein Geblödel der Szene nicht unbedingt zuträglich sei, dann steht das wieder in verwirrendem Kontrast zu einer anderen Szene, in der sich die zwei tröstend in den Armen liegen.



Wenn sich die Kamera aus der Bühnenhalle weg bewegt, dann ist sie fast immer bei Lars von Trier, meist in seinem ominösen Camper-Van, und Lars von Trier ist es auch, der zwischendurch das eigentliche Drama liefert, wenn er murmelnd die paranoide Vermutung äussert, dass sich alle gegen ihn verschworen hätten.

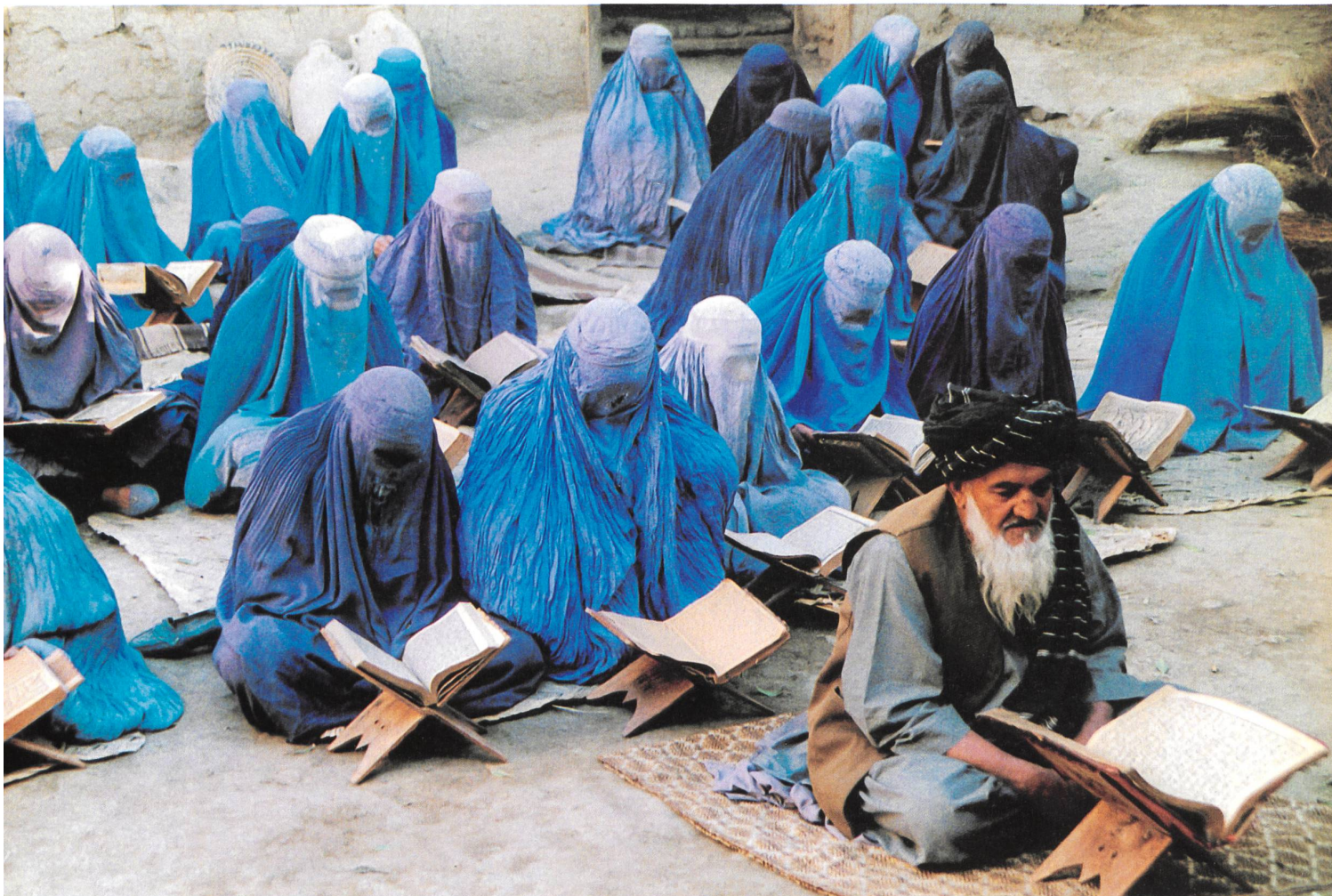
Der monumentalste Moment – und einer der wenigen, die wohl ikonischen Wert bekommen werden – ist jener, in dem ausgerechnet Stellan Skarsgård im Beichtstuhl Lars von Trier als «hyperintelligentes, gestörtes Kind» bezeichnet, das «mit einer Nagelschere den Puppen in seinem Puppenhaus die Köpfe abschneidet». Das hat den Geruch von liebevoller Bitterkeit und Erschöpfung, der auch Paul Bettany anzumerken ist, wenn er seufzend erklärt, dass er wochenlang keinen Himmel mehr gesehen habe. Aber man sollte wohl nicht vergessen, dass die zwei Schauspieler eben auch Schauspieler sind, und gute dazu.

Alles in allem sind die 52 Minuten von *DOGVILLE CONFESSIONS* eine geringfügig spannendere Angelegenheit als die üblichen «Making of»-Wursteleien, zumal die branchenüblichen gegenseitigen Lobhudeleien wegfallen. Aber wirklich tiefere Einsichten in Lars von Triers Arbeitsprozess darf sich von dem Film niemand erhoffen. Sami Saif steuert zwei verfremdende Bildeinfälle bei. Das erste Mal, als er zu Paul Bettanys Seufzer über den vermissten Himmel auf einen knallblauen Wolkenhimmel schneidet. Und den zweiten, als er gegen Ende des Film immer wieder ein Reh mittels Überblendung über die Bühne und durch andere Szenarien stellen lässt. Aber auch das ist nur ein Echo des zum Schluss von *DOGVILLE* so überraschend eingeblendeten Hundes.

Michael Sennhauser

Einsicht in die Leiden des afghanischen Volkes

PANJ É ASR / AT FIVE IN THE AFTERNOON von Samira Makhmalbaf



Die Darsteller werden zu glaubwürdigen Vertretern des ganzen afghanischen Volkes, das im Film praktisch immer präsent ist.

In ihrem dritten Spielfilm (nach *THE APPLE* und *BLACKBOARDS*) vermittelt die 23-jährige Iranerin Samira Makhmalbaf eine bewegende „Innenansicht“ des nach dem Sturz des Taliban-Regimes total verarmten afghanischen Volkes. Der Begriff «dokumentarischer Spielfilm» ist für *PANJ É ASR* nur bedingt richtig, obwohl die lose aneinandergefügte Episoden dieser „Geschichte“, in der kaum etwas geschieht, im Herbst 2002 teils in der Wüste, teils vor den realen, von unzähligen Obdachlosen bevölkerten Ruinen von Kabul und seiner Umgebung gedreht wurden. Die Darsteller sind keine professionellen Schauspieler – solche sind in Afghanistan zurzeit gar nicht zu finden. Unter den Taliban war Kino in Afghanistan verboten. Seit ihr Mann nach einem Angriff der Amerikaner vermisst wird, arbeitet *Agheleh Rezaie*, die Darstellerin von Noqreh, der weiblichen Hauptfigur des Films, als Lehrerin in einer Schule, um ihre drei Kinder durchzubringen. Es sei schwierig gewesen, sie für die Rolle zu gewinnen, sagt Samira Makhmalbaf, doch jetzt

liebe sie das Kino und freue sich darauf, in andern Filmen mitzuspielen. Ähnliches gelte auch für die übrigen Darsteller der tragenden Rollen, so dass die Filmautorin davon überzeugt ist, mit *PANJ É ASR* indirekt etwas für die Wiedergeburt des afghanischen Films getan zu haben. Wie dem auch sei, die Qualitäten von *PANJ É ASR* liegen gerade darin, dass es Samira Makhmalbaf gelungen ist, ihre Darsteller nicht „schauspielern“ zu lassen, sondern einfach sich selbst zu sein. Damit werden sie zu glaubwürdigen Vertretern des ganzen afghanischen Volkes, das im Film praktisch immer präsent ist. Damit ist indirekt auch gesagt, dass Samira Makhmalbaf nie Partei ergreift. «Ich habe versucht, einen Vater zu verstehen, der die Taliban und ihre Kultur unterstützt», sagt sie, «und ein Mädchen, das diese Kultur ablehnt, und einfach das zu beschreiben, was ist. Nicht im Moment, sondern das, wovon ich möchte, dass es ist.»

Im Zentrum des Films stehen vier Personen: Neben der jungen und selbstbewussten Noqreh, die Präsidentin

Als einziger Hoffnungsträger tritt ein Dichter auf. Er folgt der Gruppe auf einem Fahrrad und unterstützt aktiv Noqrehs Wunsch, Staatspräsidentin zu werden. In der gleissenden Hitze wirkt er wie eine Fata Morgana.

von Afghanistan werden möchte und mit der sich der Zuschauer am ehesten identifizieren kann, ist meist auch deren Vater präsent, ein alter Kutscher, fromm und im traditionellen Sinne schicksalsergeben, der mit seinem einfachen Pferdewagen für sich und den Überrest seiner Familie einen Unterschlupf sucht. Er wartet auf die Rückkehr seines Sohnes aus Pakistan, muss aber erfahren, dass dieser ums Leben gekommen ist, und erzählt in einer ergreifenden Szene seinen Schmerz dem aus Erschöpfung zusammenbrechenden Pferd. Sodann spielt Noqrehs Schwägerin Leylomah eine wichtige Rolle. Sie trägt ihr kleines Kind mit sich herum, das dringend Medikamente benötigt, die sie nicht bezahlen kann, und das in der Hitze schliesslich verdurstet. Als einziger Hoffnungsträger tritt ein Dichter auf. Er folgt der Gruppe auf einem Fahrrad und unterstützt aktiv Noqrehs Wunsch, Staatspräsidentin zu werden. In der gleissenden Hitze wirkt er wie eine Fata Morgana. Einmal rezitiert er ein längeres Gedicht. Dieses stammt ursprünglich von Federico García Lorca, bei dem es den Tod eines Matadors beschreibt, wurde im Film aber in eines über den Tod einer Kuh verwandelt und nimmt den Tod des Pferdes des Alten vorweg. Einer der schönen lyrischen Momente, die die den Film sonst dominierende Trauer und Hoffnungslosigkeit erträglich machen.

Die Arbeit mit geringen Mitteln an den wirklichen Schauplätzen, der Einbezug der örtlichen Bevölkerung sowie die Schilderung von deren aussichtsloser Lage in einem vom Krieg zerstörten Land und nicht zuletzt die Unmittelbarkeit der einzelnen Szenen weisen gewisse Parallelen zu den frühen Werken des italienischen Neorealismus (besonders Rossellinis) auf, dem allerdings neben den Laiendarstellern auch professionelle Schauspieler zur Verfügung standen und der politisch nicht

nur eindeutig Partei ergriff, sondern gerade aus dieser Parteinahme einen wesentlichen Teil seiner Dynamik bezog. Der Anteil der Hoffnung in einer Grundstimmung der Resignation ist in *PANJ É ASR* deutlich kleiner als in den Filmen des Neorealismus, oder besser gesagt: Er zeigt sich nur in den selten in die Realität übergreifenden Wunschträumen der weiblichen Hauptfigur. Die Beharrlichkeit, mit der Noqreh ihr wohl irreales Ziel öffentlich kundtut, und die Hartnäckigkeit, mit der sie den ihr in der nun auch für weibliche Personen wieder eröffneten Schule begegnenden verschleierte Frauen ins Bewusstsein ruft, dass Premierministerin Benazir Bhutto im benachbarten Pakistan eine Frau ist, dokumentiert letztlich eine klare politische Haltung, die nur scheinbar im Widerspruch zum Verständnis für den in alten Traditionen befangenen Alten steht. Indirekt steht diese Haltung natürlich auch in einer unübersehbaren Spannung zur Lage in Samira Makhmalbafs Heimat Iran. «Die Geschichte hätte ebenso gut in Iran spielen können», sagt die Filmautorin. «In der Umgebung des heutigen Afghanistan konnte ich mich besser verwirklichen. Ich habe Worte verwendet, die ich im Iran zurzeit nicht einmal aussprechen dürfte.»

Im Jahre 1988 drehte Peter MacDonald in Hollywood seinen aufwendigen Actionfilm *RAMBO III*, in dem Sylvester Stallone in Afghanistan im Alleingang nicht nur seinen von den Sowjets gefangen genommenen Freund, sondern gleich das ganze Land "befreit". Samira Makhmalbaf möchte sich mit ihrer Arbeit erklärermassen von der «Rambo-Mentalität» nicht nur des genannten Machwerks, sondern auch der Medienberichte über Afghanistan und den Irak abheben. *PANJ É ASR* versucht nach dem Willen der Filmautorin, «das irreführende Bild zu korrigieren, das die Massenmedien



«Die Wirklichkeit fand ich in den Filmen meines Vaters»

Gespräch mit Samira Makhmalbaf

mit ihren politischen Interessen gezeichnet haben». Samira Makhmalbaf, die 1998 als jüngstes Mitglied der Jury am Filmfestival von Locarno wirkte, hat eine gute Kenntnis der internationalen Filmszene. Ein guter Spielfilm sagt nach ihrer Ansicht mehr über den Charakter eines Landes aus als die gängigen Medienberichte. Am diesjährigen Filmfestival von Cannes, wo *PANJ É ASR* mit dem Preis der Jury und dem Preis der ökumenischen Jury ausgezeichnet wurde, äusserte sie sich in einem Interview recht deutlich dazu: «Das Kino ist das einzige filmische Medium, in dem ein Autor die Stimmung eines Landes ohne Zugeständnisse wiedergeben kann. Wir erfahren mehr über Indien aus den Filmen von Satyajit Ray als aus den Musikvideos, die über Satellitenfernsehen ausgestrahlt werden. Ken Loach repräsentiert die Menschen in Grossbritannien besser, als es die BBC oder Tony Blair tun, die nur das Sprachrohr der offiziellen Politik sind. Durch die Filme von Jim Jarmusch kann ich die Freude verstehen, die ein Fremder in Harlem empfindet, durch einen Bericht auf CNN nicht.» Indirekt hat die 23-jährige Filmautorin aus Iran damit auch die Qualitäten ihres eigenen Films umschrieben. *PANJ É ASR* vermittelt eine glaubwürdigere Einsicht in die gegenwärtigen Leiden des afghanischen Volkes als die gängigen Berichte in den Massenmedien.

Gerhart Waeger

PANJ É ASR (AT FIVE IN THE AFTERNOON / À CINQ HEURES DE L'APRÈS MIDI, FÜNF UHR NACHMITTAGS)

Stab

Regie: Samira Makhmalbaf; Drehbuch: Mohsen und Samira Makhmalbaf; Kamera: Ebrahim Ghafoori, Samira Makhmalbaf; Schnitt: Mohsen Makhmalbaf; Musik: Mohammad Reza Darvishi; Ton: Faroukh Fadace

Darsteller (Rolle)

Aghelheh Rezaie (Noqreh), Abdolgani Yousefranzi (Vater), Razi Mohebi (Dichter), Marzieh Amiri (Leylolah)

Produktion, Verleih

Produktion: Makhmalbaf Film House, Exception Wild Bunch, Bac Films; Iran/Frankreich 2002; 105 Min.; Originalsprache: Afrikaans, Farsi, Kurdisch; 35mm / Farbe; Bildformat: 1:1,85; Verleih: Frenetic Films, Zürich; D-Verleih: Alameda Film, München



FILMBULLETIN Im Mittelpunkt Ihres Films steht ein Konflikt zwischen Vater und Tochter. Das ist einerseits ein Konflikt zwischen den Generationen, andererseits

einer zwischen den Geschlechtern. Haben Sie die Erfahrung gemacht, dass die jüngeren Männer sich dabei genauso verhalten wie die älteren?

SAMIRA MAKHMALBAF

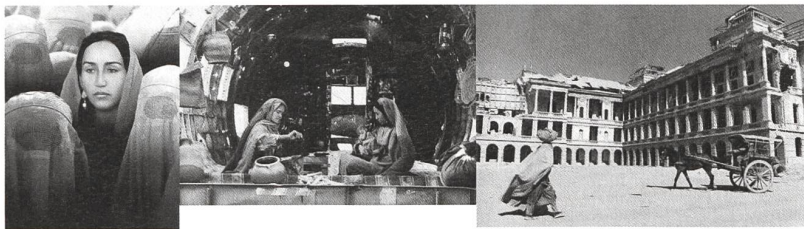
Nicht in dem Masse, aber dieses Verhalten existiert

auch bei ihnen. Die vergangene Generation allerdings hat damit eher ein Problem, am Schluss sagt der alte Mann: «Ich habe meinen Weg verloren. Ich weiss nicht, wohin ich gehen soll – und es gibt niemanden, der das weiss. So werde ich hier für immer sitzen.» Er ist Teil der alten Generation, die alles glaubte, was die Taliban verkündeten, aber jetzt hat er sein Vertrauen verloren. Als ich im Sommer und Herbst 2002 in Afghanistan war, gab es die Taliban-Herrschaft nicht mehr, aber 95 Prozent der Frauen unter vierzig hatten Angst. Während ich das Casting machte, drehte meine Schwester darüber einen Dokumentarfilm mit dem Titel *IN JOY OF MADNESS*. Da sieht man diese Angst. Ich glaube, das Problem von Afghanistan sind nicht die äusserlichen Wunden – es ist vielmehr wie ein Krebsgeschwür. Und für dessen Bekämpfung braucht man Zeit und Geld.

FILMBULLETIN Die Protagonistin sagt an einer Stelle, ihr Vater sei ein Fanatiker, mit dem sie sich nicht argumentativ auseinandersetzen könne.

SAMIRA MAKHMALBAF Die Taliban existieren noch in den Herzen der Menschen. Am ersten Tag, als ich nach Kabul kam, ging ich im Hotel die Treppe hoch, dabei trug ich einen Schal. Ein alter Mann, der mir entgegen kam, blickte die Wand an und schloss seine Augen. Ich sprach mit ihm, ich fühlte Sympathien für ihn, er glaubte wirklich an das, woran die Taliban geglaubt hatten. Dieser Mann ist sowenig ein schlechter Mann wie der Vater in meinem Film.

Ich ging nicht nach Afghanistan, um ein Urteil zu fällen oder um zu sagen, «Ich weiss, was dort passiert.» Ich wusste nicht, was in Afghanistan passiert, ich hatte nur Fragen, und ich wollte sehen, was dort vor sich ging. In diesem Film, genauso wie in *THE APPLE*, versuchte ich, nicht mein eigenes Urteil einzufügen. Als mein Vater *KANDAHAR* in Afghanistan drehte, interessierte sich niemand für dieses Land. Ich war beim Filmfestival von Cannes, wo die Leute fragten: «Warum wählen Sie so ein Thema aus, warum Afghanistan?» Ich erinnere mich noch, dass mein Vater anfang zu weinen, weil sich niemand für Informationen über die Men-



«Die Sehnsucht der Frauen entsteht in dem Moment, wo sie die Familie verlassen, wo sie etwas lernen. Sie haben aber auch Angst vor ihrer Familie und der Rückkehr der Taliban.»

schen in diesem Land interessierte. Nach dem 11. September waren die Nachrichten zwar voll von Afghanistan, aber was zu hören war, war nicht die Stimme des Volkes von Afghanistan. Die Satellitenzeitungen verkörpert eher die Stimme der Autoritäten.

FILMBULLETIN Kann die schulische Erziehung beitragen, etwas zu ändern? Sie spielt nicht nur in diesem Film, sondern auch in Ihren früheren Filmen und überhaupt im iranischen Kino eine gewichtige Rolle.

SAMIRA MAKHMALBAF Ich selber beendete die Schule, als ich nur noch vier Monate von meinem Diplom entfernt war.

Vielleicht dachte ich an Kubrick, der gesagt hat, «Wir leiden an zu viel Erziehung, zu viel Wissen.» Aber ein Teil von mir glaubt auch, dass wir an zu viel Ignoranz leiden. Als ich nach Afghanistan ging, sprach ich in den Strassen mit afghanischen Frauen über ihre Vorstellungen, ihre Sehnsüchte. So fand ich schliesslich die Hauptidee für den Film: Die Sehnsucht der Frauen entsteht in dem Moment, wo sie die Familie verlassen, wo sie etwas lernen. Sie haben aber auch Angst vor ihrer Familie und der Rückkehr der Taliban. Ich brauchte eine ganze Zeit, bis sich eine Frau fand, die bereit war, in meinem Film aufzutreten. Ich habe so viele Leute gefragt – keiner kam. Man sagte mir, ich solle nach Harad gehen. Würde ich da jemanden finden? fragte ich. Das sei immerhin die Hauptstadt, da seien die Menschen aufgeschlossener. Aber Harad war bombardiert worden, es gab dort überhaupt keine Schule mehr. Dann sagten sie mir: «Geh' in den Iran.» Ich erwiderte: «Ich kann keinen Film über afghanische Frauen drehen, wenn die von iranischen Frauen dargestellt werden!»

FILMBULLETIN War Ihre Arbeit mit den Darstellern, die ja alle keine Schauspieler sind, hier sehr anders als bei den Filmen, die Sie im Iran gedreht haben, wo die Menschen viel mehr mit dem Kino vertraut sind?

SAMIRA MAKHMALBAF BLACKBOARDS wurde in Kurdistan gedreht, an einem ziemlich entlegenen Ort, wo die Leute nicht viel vom Kino wussten; in THE APPLE arbeitete ich mit zwei zurückgebliebenen Kindern, meine Episode für den Film über den 11. September entstand mit afghanischen Kindern, die sehr arm sind. Nach dem 11. September kamen aber viele Reporter nach Afghanistan, das heisst, diese Menschen sahen nicht zum ersten Mal eine Kamera, aber es war das erste Mal, dass sie in einem Spielfilm zu sehen waren.

FILMBULLETIN Ist Ihr Ansatz, mit Laiendarstellern zu arbeiten, immer derselbe? Haben Sie einige feste Prinzipien, oder müssen Sie erst die jeweilige Situation sehen und entwickeln Ihre Arbeitsweise daraus?

SAMIRA MAKHMALBAF Es ist schwer und jedes Mal anders. Sie kommen mit ihrem ganzen kulturellen Hintergrund, aber auch ihrer Zukunft, sie bringen ihr

ganzes Leben vor die Kamera – das ist eine Herausforderung. Aber das wichtigste ist, dass ich jemanden lieben muss, wenn er in meinem Film vor der Kamera stehen soll – denn wenn ich ihn nicht liebe, wird ihn auch der Zuschauer nicht lieben.

FILMBULLETIN Beim Drehbuch haben Sie erneut mit Ihrem Vater zusammengearbeitet. Würden Sie sagen, er ist Ihr wichtigster Lehrer? Gibt es Dinge, wo Sie nicht mit ihm übereinstimmen? Hatten Sie noch andere Lehrer?

SAMIRA MAKHMALBAF Ich habe eine sehr enge Beziehung zu meinem Vater: er ist mein Vater, er ist mein Lehrer, er ist mein Kollege und er ist mein Freund. Ich habe dreiundzwanzig Jahre lang mit ihm zusammengelebt. Ich begann, das Kino zu lieben, weil ich ihn liebe. Ich war bei den Dreharbeiten seiner Filme dabei. Die Wirklichkeit fand ich in den Filmen meines Vaters, ich sah, wie die Menschen leiden mussten. Ich habe so viel von ihm gelernt, aber natürlich gibt es Unterschiede, denn ich führe ein anderes Leben als er. Aber das beste, was er mir vermittelt hat, ist nicht das Kino, sondern: die Menschlichkeit durch Filme zu entdecken – nicht Filme drehen um der Filme willen.

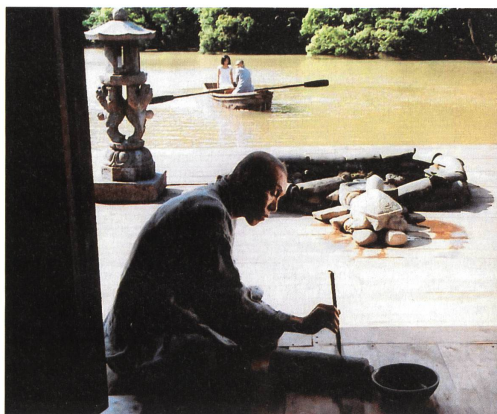
FILMBULLETIN War Ihr Film schon im Iran und in Afghanistan zu sehen?

SAMIRA MAKHMALBAF Im Iran ist er noch nicht gezeigt worden. Sie wollten mir nur ein einziges Kino zur Verfügung stellen, ein schlechtes noch dazu. So geben wir den Leuten lieber Videocassetten des Films. In Afghanistan gibt es kaum Kinos, aber sie wollen ihn dort im Fernsehen zeigen. Das ist besser als ihn in Räumen zu zeigen, wo ein Videogerät und ein Fernseher auf dem Tisch stehen und nur Männer sich Bollywood-Filme ansehen.

FILMBULLETIN In westlichen Ländern werden zunehmend Filme auf DigiVideo gedreht. Haben Sie das auch schon ausprobiert?

SAMIRA MAKHMALBAF Ich habe immer auf 35mm gedreht. Aber der Film, den meine Schwester über die Dreharbeiten meines Films gemacht hat, ist auf DigiVideo gedreht – ein direktes Dokument der Realität dieser Kultur. Das ist gut, denn es befreit das Kino aus der Hand des Geldes und der Techniker. DigiVideo eröffnet Möglichkeiten, die Schriftsteller immer schon hatten: Man nimmt sein Werkzeug und fängt mit der Arbeit an, ohne Geld, ohne Technik. Meine Schwester ist immerhin erst vierzehn Jahre alt ...

Das Gespräch mit Samira Makhmalfaf führte Frank Arnold



1

Ausbruch aus dem alltäglichen Käfig – wohin?

Kim Ki-Duk,
Regisseur
aus Südkorea



1

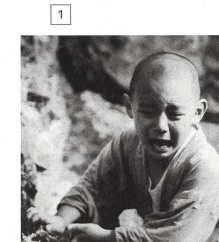
**Gewalt,
Trauer und
Einsamkeit
bestimmen
die Atmo-
sphäre der
acht Filme,
die Kim
Ki-Duk
gedreht hat.**

In der südkoreanischen Filmindustrie hat sich in den letzten zwanzig Jahren eine Entwicklung vollzogen, von der die Verantwortlichen in Europa nicht einmal zu träumen wagen. Mit der Verabschiedung eines neuen Gesetzes zur Förderung des heimischen Films durch die Regierung in Seoul brach 1987 für das Kino des Landes ein goldenes Zeitalter an. Durch eine engagierte staatliche Filmförderung einerseits und die Gründung von Investitionsfonds zur Filmproduktion andererseits wurde die – bis dahin auch in Korea geltende – Majorisierung des Filmmarktes durch die USA gebrochen. Einen entscheidenden Anteil an dieser Entwicklung hat die mit enormer Kreativität arbeitende «Korean Film Commission» (KOFIC), die dem koreanischen Film im In- und Ausland zu einem neuen, unverwechselbaren Profil verholfen hat. Allein zwischen 2000 und 2001 konnte der Kinobesuch in Korea um 25 Prozent gesteigert werden. Wobei der Marktanteil koreanischer Produktionen inzwischen bei 46 Prozent liegt.

Eine junge Generation von Filmemachern (um 1960 geboren) hat es in Korea unter den neuen Bedingungen verstanden, sich in nahezu allen Genres zu etablieren. Mit seiner raffinierten



2



1

1 SPRING,
SUMMER,
FALL,
WINTER ...
AND SPRING
(BOM,
YEOREU,
GAEUL,
GYEOWOOL,
GEURIGO,
BOM)

2 THE ISLE
(SEOM)

ten Mischung aus Fantasyspektakel und kritischem Zeitstück machte *Kang Je-Gyu* 1996 mit *THE GINKO BED* zum ersten Mal auf den «Korean New Wave Film» aufmerksam. Sein Film *SWIRI* erreichte 1999 die Rekordbesucherzahl von zwei Millionen allein in Seoul (bei 290 Filmtheatern in der Stadt). Doppelt so viele sahen ein Jahr später *JSA – JOINT SECURITY AREA* von *Park Chan-Wuk*, der mit seinem Film auch im Rahmen der Berliner Filmfestspiele für Aufsehen sorgte.

Ein Gespür für die Befindlichkeiten der Zeit, der virtuose Umgang mit den filmischen Mitteln, die Eleganz der Inszenierung in Verbindung mit wohl kalkulierten Tabubröchen machen den Erfolg der Regisseure der «Neuen Welle» im koreanischen Film aus. Das «Enfant terrible» des koreanischen Films ist seit seinem Debüt *CROCODILE* (AG-O, 1996) Kim Ki-Duk (Jahrgang 1960). Er begann als rigoroser Bilderstürmer, der seine Filme zu einer Galerie der Traumata unserer Zeit machte – nicht nur der Südkoreas. Seine persönlichen Leiden und Leidenschaften finden eingeständnermassen dabei ihren Ausdruck. In den zahlreichen Interviews, die der Regisseur in den letzten sieben Jahren gegeben hat, macht er daraus kein Hehl.

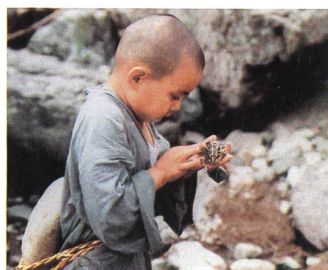
So spielen in seinem Werk immer die schwierige Kindheit, das gestörte Verhältnis zum Vater, der seine Erfahrungen im Korea-Krieg Anfang der fünfziger Jahre nicht verwinden konnte, und Kims eigene fünfjährige Militärzeit bei einer Elite-Einheit der südkoreanischen Armee im Hintergrund mit. Gewalt, Trauer und Einsamkeit bestimmen die Atmosphäre der acht Filme, die Kim Ki-Duk vor *SPRING, SUMMER, FALL, WINTER ... AND SPRING* (BOM, YEOREU, GAEUL, GYEOWOOL, GEURIGO, BOM, 2003) gedreht hat.

Nach den experimentellen Fingerübungen *CROCODILE* und *WILD ANIMALS* (YASAENG DOGMUL BOHOGUYEONG, 1997) brachte der Regisseur in *BIRDCAGE INN* (PARAN DAEMUN, 1998) seinen Kanon der Welt zum ersten Mal auf den Punkt. Es war auch sein erster internationaler Auftritt. Der Film eröffnete 1998 die Berlinale-Sektion «Panorama». Eine forciert gleichgültige Kamera registriert eine Familie aus bescheidenen Verhältnissen, die im Nebenerwerb ein Bordell führt. *BIRDCAGE INN* steht in wackeligen Leuchtbuchstaben über dem armseligen Hoftor. Für den Regisseur ist dieser «Vogelkäfig» der Mikrokosmos einer schabigen Gesellschaft, die Mo-

21



1



2



3



2

Die vom Regisseur mit eiskaltem Blick auf die Wirklichkeit formulierte Fremdheit des Einzelnen in einer Welt, in der Partnerschaft inexistent geworden ist, löst Irritation aus.

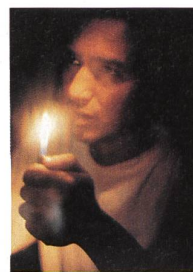
ral heuchelt und im Hinterzimmer mit der angeblichen Unmoral Geschäfte macht.

Sexualität dient in Kim Ki-Duks Filmen immer als verzweifelter Versuch, einen Ausgleich für die Kälte der Welt zu finden. Wobei er sie in einer rüden, direkten Weise vorführt. Zärtlichkeit kommt selten vor, Vergewaltigung häufiger. Am Frust (der Männer) ändert das wenig. Liebe und Menschlichkeit ist für die Protagonisten – männlich wie weiblich – in ihren eingeschränkten Welten mit grossen Anstrengungen verbunden.

Der Käfig bleibt geschlossen. Immerhin gibt es in *BIRD-CAGE INN* gegen Ende noch Rudimente von Hoffnung. Davon kann in *THE ISLE* (SEOM, 2000) nicht die Rede sein. Dieser bisher bekannteste Film Kim Ki-Duks spielt an einem See im Nebel: Männer mieten sich kleine künstliche Inseln mit bunten zeltartigen Häusern – tagsüber angeln sie, abends werden Nuten geordert. Verwaltet wird das Geschäft von einer stummen Frau. Als einer der Kunden mit anderen Absichten kommt, gerät das System der "Inseln" aus dem Gleichgewicht. Nicht wegen seiner zwei Splatter-Einlagen, sondern in seiner konsequenten Beschreibung einer menschlichen Eiszeit bestürzt dieser Film.

Bleibt in *THE ISLE* schliesslich nur die Autoaggression, inszenierte Kim Ki-Duk in seinem nächsten Film *REAL FICTION* (SHILJE SANGHWANG, 2000) mit dreizehn Kameras einen Amoklauf nahezu in Echtzeit – ein junger Mann reagiert sich in der Innenstadt von Seoul ab. Die Dreharbeiten sollen nur 200 Minuten gedauert haben. Ein Aufschrei aus dem Nichts, der ins Nichts zurückführt.

Kim Ki-Duks politisch bisher komplexester Film wurde 2001 *ADDRESS UNKNOWN* (SUCHWIIN BULMYEONG) – die Summe seiner bisherigen Filme. Am Rande einer amerikanischen Militärbasis lebt eine Gruppe von Menschen, die das Militär mehr oder weniger beschädigt hat. Die meisten sind zudem noch auf ungute Weise miteinander verbunden. Die Schlüsselfigur der Geschichte ist ein koreanischer Ex-Soldat, der als Hundeschlächter einen brutalen Job gefunden hat. Obwohl bereits vor dem Anfangstitel der Zuschauer mit dem Hinweis beruhigt werden soll, bei den Dreharbeiten seien keine Tiere zu Schaden gekommen, ist *ADDRESS UNKNOWN* dann doch ein ziemlich heftiger Film – nicht nur wegen der indirekt aufgenommenen, in einer Pfütze gespiegelten Hunde-Knüppelungs-Szenen. Selten ist das Leiden von Mensch und Tier an sich und den gesellschaftlichen Verhältnissen derart illusionslos beschrieben worden – am ehesten lässt sich *ADDRESS UNKNOWN* mit den frühen Arbeiten Takeshi Kitano vergleichen. Die Gewalt, die den Tieren angetan wird, ist nicht anders als der Umgang der Menschen miteinander. «Glaubst du, mir macht das Spass? Aber es muss eben sein ...», sagt der Hundeschlächter zu seinem Gehilfen. Gewalt als Ausdruck von Sprachlosigkeit in einer fremdbestimmten anonymen Gesellschaft zieht sich als Hauptmotiv durch diesen Film. Der Titel des Films hat sowohl tiefere Bedeutung als auch eine direkte Entsprechung in der Geschichte. Eine Frau – die in einem ausrangierten Bus der US-Army lebt – sucht per Post nach dem Vater ihres Kindes, einem GI. Die Briefe kommen mit dem Vermerk «Address un-



1 THE ISLE
(SEOM)

2 SPRING,
SUMMER,
FALL,
WINTER ...
AND SPRING
(BOM,
YEOREU,
GAEUL,
GYEOWOOL,
GEURIGO,
BOM)

3 ADDRESS
UNKNOWN
(SUCHWIIN
BUL-
MYEONG)

4 BAD GUY
(NABBEUM
NAMJA)

known» zurück. Als die Antwort zum Schluss des Films dann doch noch kommt, lebt sie nicht mehr.

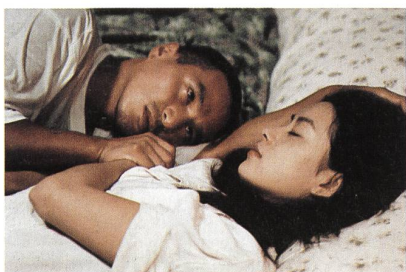
Ebenso wie ADDRESS UNKNOWN ist auch COAST GUARD (HAE ANSEON, 2002), mehr noch als die anderen Filme Kims, unübersehbar autobiographisch bestimmt – hier ist es seine militärische Vergangenheit und die Ambivalenz gegenüber diesem Teil seiner Biographie. Ort der Handlung ist eine Elite-Einheit an der Grenze zwischen Nord- und Südkorea. Kim Ki-Duk nimmt sich viel Zeit, um die durchtrainierten jungen Männer in ihrem Alltag und bei ihren Gewalt Ritualen – zum Beispiel Boxen in einem Ring aus Stacheldraht – zu zeigen. Sie leben und agieren in einer geschlossenen Welt, die durch Zäune, die ständig im Bild sind, noch einmal akzentuiert wird. Einer der Soldaten erschießt einen Zivilisten, der sich im Sperrgebiet aufhält, als vermeintlichen Spion. Damit bricht das System der Rituale zusammen – er läuft schliesslich Amok. Das verbindet ihn mit einer Frau, die den Tod jenes Mannes mitverschuldet hat. Wiederum endet der Ausbruch aus dem alltäglichen Käfig mit einer Katastrophe. COAST GUARD ist einer der geschlossenen Filme Kim Ki-Duks. Selten wurde derart stimmig die Schizophrenie im militärischen Selbstverständnis filmisch erfasst.

Der negative Held von BAD GUY (NABBEUM NAMJA, 2001) – der vor COAST GUARD entstanden ist und bei den Berliner Filmfestspielen 2002 kaum beachtet wurde – ist in einem imaginären Käfig gefangen. Die vom Regisseur hier mit eiskaltem Blick auf die Wirklichkeit formulierte Fremdheit des Einzelnen in einer Welt, in der Partnerschaft inexistent geworden

ist, löste beim Publikum mehr Irritation als Bewunderung aus. Kim Ki-Duk bediente sich bei BAD GUY der dramaturgischen Strukturen des gegenwärtig beim koreanischen Publikum äusserst beliebten Grossstadt-Gangsterfilms, um sie mit den Stilelementen seiner ersten Filme zu verbinden. Es geht um den kleinen einsamen Gangster und die Macht. Ein stummer Outlaw aus dem Rotlichtmilieu bringt ein wildfremdes Mädchen mit rigoroser physischer Brutalität unter seinen Einfluss, um sein Scheitern im System der Syndikate zu kompensieren. Mit somnambuler Gleichgültigkeit begibt sie sich in die von ihm ausgelegten Fallen. Jenseits moralischer Wertigkeiten handelt BAD GUY von einer männlichen Obsession: von ihr abgewiesen, verfolgt er sie, um sie zur Hure zu machen. Aber selbst dieses uralte System der Unterdrückung funktioniert nicht mehr – schliesslich bleibt ihm in der Rolle des frustrierten Voyeurs der wahre Lustgewinn versagt. In diesem lakonisch bösen Film bleiben Sehnsüchte unerfüllt, weil zwischen den Menschen keine emotionalen Verbindungen mehr bestehen. Jeder lebt für sich in einer Zelle. Das höchste der Gefühle ist die Beobachtung des anderen – getrennt und unsichtbar durch ein Spiegelfenster. Sexualität hat Warencharakter, aber dadurch zumindest eine gewisse Ehrlichkeit. BAD GUY gehört zu den vielschichtigsten Ortungen männlich-weiblichen Selbstverständnisses zu Beginn des dritten Jahrtausends – aus der pointierten Perspektive eines Mannes. In dieser Art und Weise würde sich das ein europäischer Regisseur kaum zutrauen. Gaspar Noé mag mit seinem IRREVERSIBLE etwas ähnliches wie Kim Ki-Duk vorgehabt haben, ohne einem Vergleich auch nur annähernd stand-



1



2



3



3



2

1 SPRING,
SUMMER,
FALL,
WINTER...
AND SPRING
(BOM,
YEOREU,
GAEUL,
GYEOWOOL,
GEURIGO,
BOM)

2 BAD GUY
(NABBEUM
NAMJA)

3 THE ISLE
(SEOM)

halten zu können. Die unsentimentale Offenheit – auch im Hinblick auf das Zeigen von Sexualität – war ein Grund dafür, dass Kim Ki-Duk mit *BAD GUY* zum erstenmal in seiner Karriere in Korea ein kommerzieller Erfolg gelang, der ihn landesweit bekannt machte. Dazu kam, dass der Hauptdarsteller Jo Jae-Hyeon zeitgleich in einer Fernseh-Serie zu einem der populärsten koreanischen Schauspieler wurde und sein Auftritt als „Bad Guy“ zu einem medialen Skandalon geriet.

Um die männliche Psychopathologie geht es im Grunde auch in *SPRING, SUMMER, FALL, WINTER ... AND SPRING*, Kim Ki-Duks erster internationalen Koproduktion (unter anderem mit der Kölner Pandora Film), die im August bei den Filmfestspielen von Locarno uraufgeführt wurde. Dieser Film ist ein Gegenentwurf zur Welt, die der Regisseur in *THE ISLE* oder *BIRDCAGE INN* entworfen hat. Angesiedelt in einer idyllischen Ideallandschaft, befindet sich die Insel diesmal in einem Bergsee, umsäumt von Wäldern – nicht wie bisher am öden Rand der Zivilisation.

Am Beispiel der vier Jahreszeiten reflektiert Kim Ki-Duk in traumhaft schönen Bildern die Entwicklung des Menschen vom Kind zum Erwachsenen. Er füllt in östlichen oder westlichen Mythologien verwurzelte Entwicklungsstufen mit seiner Sicht der Dinge. Das Kind des Frühlings lernt mit der naiven Gewalt umzugehen, der Heranwachsende lieben, der Erwachsene nimmt Schuld auf sich, die er schliesslich abtragen muss, um endgültig zu sich selbst zu finden. Unaufdringlich benutzt Kim Ki-Duk dabei Metaphern, etwa ein Ruderboot, das zur Überfahrt zur Insel benutzt wird, ein Tor, das sich öffnet und

schliesst, die Veränderung der Natur im Jahreslauf, als Spiegelbild der menschlichen Seele. Der Regisseur nimmt das Metaphorische wörtlich, ohne es der Plattitüde zu überantworten: im Winter – von ihm als Höhepunkt des Lebens verstanden – gilt es, den Stein über einen Berg zu tragen. Stilistisch und formal erinnert *SPRING, SUMMER, FALL, WINTER ... AND SPRING* an den koreanischen Klassiker *WARUM BODHI DHARMA IN DEN ORIENT AUFBRACH?* (DHARMAGA TONGJOGURO KAN KKADALGUN?, Bae Yong-Kyun, 1989). Wobei das Spirituelle bei Kim Ki-Duk eine eher untergeordnete Rolle spielt. Er geht mit der religiösen Dimension – sein Film spielt in einem Kloster – diskret um. Dabei ist nicht zu übersehen, dass der Regisseur stärker von der christlichen Religion geprägt wurde als vom Buddhismus. So geht es – wie in allen seinen Filmen – auch hier um Schuld und Sühne, Gewalt und Verantwortung. Der wesentlichste Unterschied zu seinen bisherigen Filmen ist jedoch, dass ein Abschied von der Insel ebenso möglich ist wie die Rückkehr – ohne daran zu zerbrechen. Skeptisch bleibt Kim Ki-Duk aber allemal. Im nächsten Frühjahr beginnt alles wieder von vorne. Diesmal quält der kleine Junge nicht mehr Fisch, Frosch und Schlange, sondern hat sich neue Opfer ausgesucht. Das Prinzip Hoffnung hat also nur mit Einschränkungen seinen Platz im Kosmos des Kim Ki-Duk gefunden.

Herbert Spaich



1

«Wer spricht von Siegen...»

Gespräch mit Kim Ki-Duk



1



1

FILMBULLETIN Ihr neuer Film *SPRING, SUMMER, FALL, WINTER ... AND SPRING* wird von einem Gefühl der Gelassenheit bestimmt, die es so in Ihrem bisherigen Werk nicht gegeben hat. Was hat sich für Sie verändert?

KIM KI-DUK Die Gründe für diese Veränderung sind vielfältig: meine früheren Filme habe ich unter grossem Druck gedreht, was finanzielle, aber auch thematische Gründe hatte. Ich wollte dieser Wirklichkeit, in der wir leben, einen wütenden Spiegel vorhalten. Die Filme sind ein einziger Aufschrei. Einige – wie *BIRDCAGE INN* – habe ich in wenigen Tagen, *REAL FICTION* in wenigen Stunden konzipiert und gedreht. Parallel dazu entstand im Laufe von vier Jahren *SPRING, SUMMER, FALL, WINTER ... AND SPRING*. Bedingt durch den dramaturgischen Rahmen dauerten die Dreharbeiten über ein Jahr.

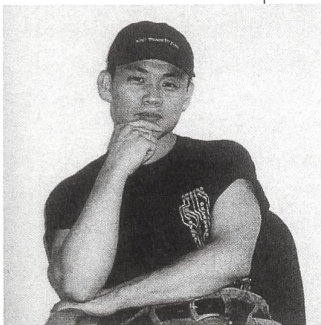
Das wirkte sich natürlich auf die Atmosphäre aus und gab meiner persönlichen Suche nach dem Wesen unserer Existenz eine neue Qualität. Die Gelassenheit, mit der ich diesen Film angegangen bin, hätte ich mir vor kurzer Zeit selbst nicht vorstellen können. So begann sich während der Dreharbeiten meine Sicht der Dinge zu verändern; ich bin versöhnlicher geworden.

FILMBULLETIN Also eine Art Revision Ihrer bisherigen Weltsicht?

KIM KI-DUK In Vielem habe ich in den letzten Jahren gesagt, was mir wichtig erschien. Damit sind für mich als Künstler die Karten auf dem Tisch. Doch das Leben bedeutet Veränderung – meine bisherige Biographie ist dafür ein gutes Beispiel. Ich bin nicht mehr wütend. Weder über meine Kindheit noch über dieses Land Südkorea. Meine Arbeit hat mir dabei sehr geholfen, ein anderes Verhältnis zu allem zu bekommen. Dabei spielt natürlich auch eine Rolle, dass ich mit meinen Filmen nicht mehr allein auf Südkorea begrenzt bin. Sehen Sie, *SPRING, SUMMER, FALL, WINTER ... AND SPRING* habe ich fast vollständig in Hamburg geschnitten und deshalb sehr lange in dieser Stadt gelebt. Wenn ich also meine augenblickliche Situation im Zusammenhang mit meinem Film betrachte, befinde ich mich persönlich in der Jahreszeit des Winters ...

FILMBULLETIN In dieser Episode spielen Sie auch die Hauptrolle ...

KIM KI-DUK Das hatte zunächst personelle Gründe. Der ursprünglich für diese Rolle vorgesehene Schauspieler musste kurzfristig wegen anderer Verpflichtungen absagen. Weil dafür gewisse körperliche Voraussetzungen notwendig waren, hatten wir Probleme, Ersatz zu finden. Die Rolle verlangt, dass der Darsteller bei 15 Grad Kälte im Schnee mit nacktem Oberkörper einen schweren Mühlstein hinter sich her auf einen Berg zieht. Der Einfachheit halber habe ich mich entschlossen, das selbst zu machen. Gleichzeitig sah ich





1



3



1



3

«Die einzige Zeit, in der die Insel ohne Boot erreicht werden kann, ist der Winter, wenn der See zugefroren ist.»

darin aber auch eine Herausforderung: ich bin jetzt über vierzig, und der ganze Film ist eine Art Bilanz meiner Lebenserfahrung. Warum nicht auch meine physische Präsenz auf der Leinwand? Die «Winter»-Episode ist – wie ich bereits gesagt habe – für mich von zentraler Bedeutung. Insofern war es für mich im Nachhinein konsequent, den Mann in dieser Episode selbst zu spielen. Es hat eine innere Logik, dass ich damit meinem Publikum ganz sinnlich verdeutlichen kann, wo ich als Macher des Films im Moment stehe. Gleichzeitig wollte ich selbst am eigenen Leib erfahren, warum diese Geschichte für mich persönlich notwendig war. Das heißt ganz und gar nicht, dass ich den Film nur als Ego-Trip betrachte. Er hat darüber hinaus natürlich – wie alle anderen Filme von mir – mit der gesellschaftlichen Atmosphäre in Südkorea zu tun.

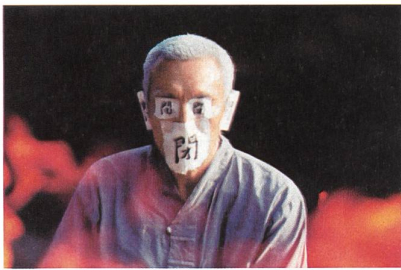
FILMBULLETIN Lässt sich das Metaphorische in Ihrem Film auch im Hinblick auf die Möglichkeiten und Grenzen von Erziehung im Allgemeinen deuten? Die besten Ratschläge helfen nichts – jeder muss seinen Stein für sich allein über den Berg schleppen ...

KIM KI-DUK Sicher. Ich bin skeptisch im Hinblick auf die Leistungsfähigkeit von Erziehung. Sehen Sie sich um in der Welt – das Fazit über die Wirkung von Erziehung ist ziemlich ernüchternd. Mein Kind am Anfang des Films lernt schmerzlich verstehen, was es bedeutet, andere Lebewesen zu quälen und welche Konsequenzen das für das eigene Seelenleben hat. Das

hindert den Erwachsenen jedoch nicht zu töten. Was er allerdings kann, ist bereuen. Doch Reue ist kein Ergebnis von Erziehung, sondern hat nur dann wirklich Bedeutung, wenn sie einem inneren Impuls entspringt – besser ausgedrückt: innerer Einsicht. Auch dies ist ein Ergebnis meiner subjektiven Erfahrung als Mensch, der selbst Gewalt ausgeübt hat – als Kind in schwierigen Verhältnissen ebenso wie als Soldat. Filmemachen war für mich immer ein Akt der Selbstbefreiung – dieser Film ist im Gegensatz dazu die Schilderung eines Reifungsprozesses. Wobei ich mir im Klaren darüber bin, dass es die unversehrte Glückseligkeit niemals geben kann!

FILMBULLETIN Der Dichter Rainer Maria Rilke hat gesagt: «Wer spricht von Siegen – überstehen ist alles!» Ist das auch Ihre Meinung?

KIM KI-DUK Das ist ein interessanter Satz, mit dem ich mich anfreunden könnte. Ich sollte Rilke lesen! Er verweist damit auf das eigentliche Wesen des Menschen, und darum geht es mir auch. Wobei ich sagen muss, dass ich noch nie so frei war von meiner Enttäuschung über das «Menschliche» an sich wie in *SPRING, SUMMER, FALL, WINTER ... AND SPRING*. Es geht tatsächlich nicht um «Sieg» oder «Niederlage», sondern darum, mit der fehlerhaften menschlichen Natur einigermaßen über die Runden zu kommen. Der «Sieg» kann nur darin bestehen, dass wir «menschlich» bleiben beziehungsweise unsere Menschlichkeit erken-



2

2

1 THE ISLE
(SEOM)

2 SPRING,
SUMMER,
FALL,
WINTER ...
AND SPRING
(BOM,
YEOREU,
GAEUL,
GYEOWOOL,
GEURIGO,
BOM)

3 BAD GUY
(NABBEUM
NAMJA)

nen. Den Männern in meinen bisherigen Filmen ist das meistens nicht gelungen. Ich habe das immer mit grosser Trauer betrachtet: denn ich finde diese Möglichkeit so grossartig, sich im Laufe des Lebens verändern zu können – Kurskorrekturen anzubringen. Das geht freilich nur, wenn man davon absieht, irgendwas oder irgendwen besiegen zu wollen – auch nicht sich selbst.

FILMBULLETIN SPRING, SUMMER, FALL, WINTER ... AND SPRING spielt auf einer Insel. Das verbindet ihn mit Ihren anderen Filmen, in denen die Menschen ebenfalls auf unterschiedlichen "Inseln" leben – die gelegentlich sogar den Charakter von Käfigen haben. Warum Inseln?

KIM KI-DUK Es sind geschlossene Welten, die Menschen leben in ihnen als ihre eigenen Gefangenen. Das ist natürlich eine Metapher für den Zustand der modernen koreanischen Gesellschaft und nicht nur dafür. In meinem neuen Film hingegen kann die Insel verlassen werden, sie bietet sich jedoch auch – vor allem in den späteren Episoden – als eine Art Fluchtpunkt an. Etwas derartiges stand meinen Figuren bisher nicht zur Verfügung. Denken Sie zum Beispiel an die Situation der Menschen in BAD GUY oder in THE ISLE. Sie sind in sich und gegenüber der Welt isoliert. Sie kommen überhaupt nicht auf die Idee, sich aus ihren deprimierenden Verhältnissen zu befreien – sie leiden. In SPRING, SUMMER, FALL, WINTER ... AND SPRING lassen sich Tore öffnen. Dieses Bild des sich

öffnenden Tores zum Boot können Sie als ganz direktes Symbol nehmen.

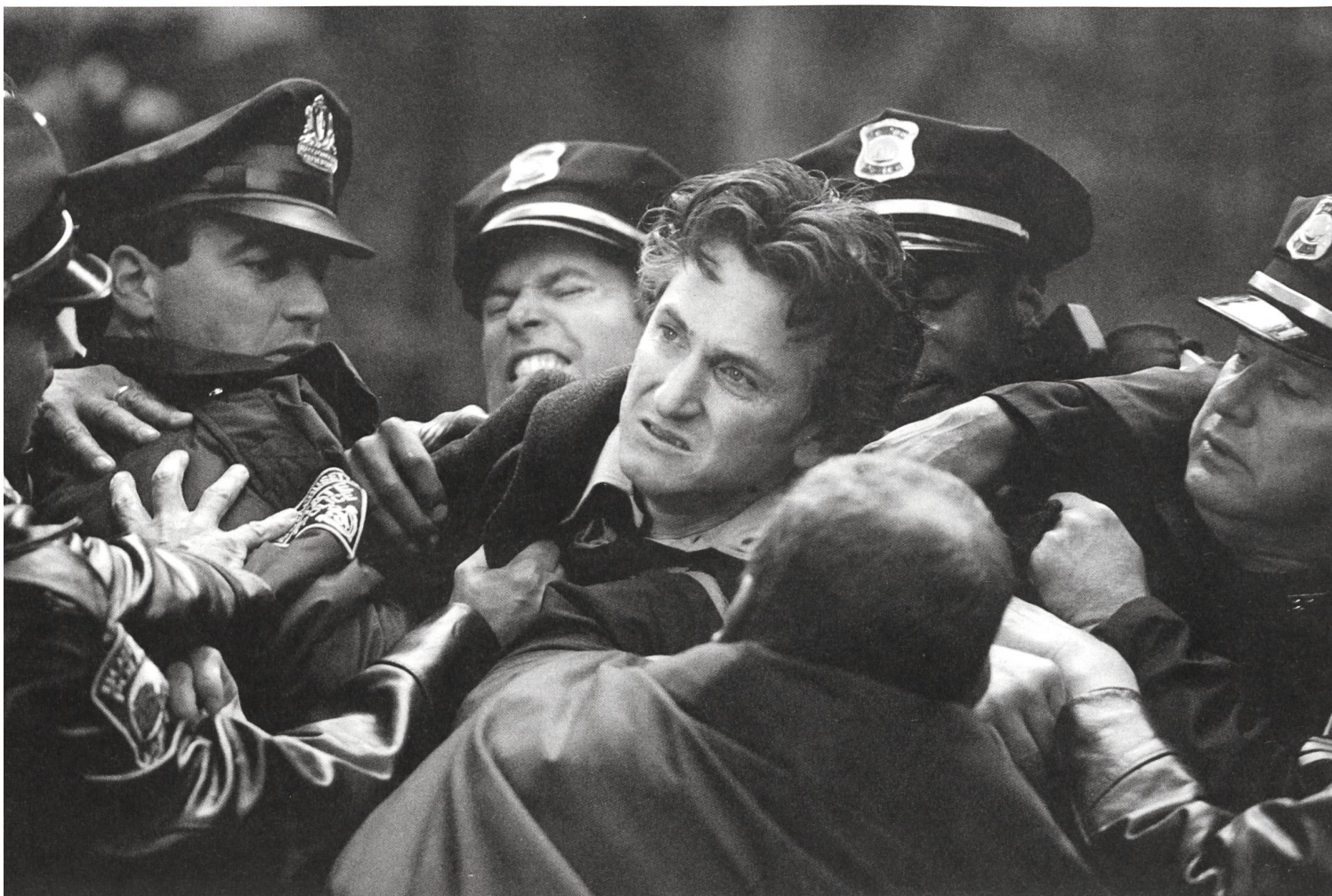
FILMBULLETIN Bleiben wir bei den Symbolen in SPRING, SUMMER, FALL, WINTER ... AND SPRING: ein Austausch zwischen der Insel im See und der Gesellschaft am anderen Ufer findet wiederum nur im Winter statt, wenn der See zugefroren ist. Führt für Sie der Weg zum persönlichen Glück nur über dünnes Eis?

KIM KI-DUK Ja, die einzige Zeit, in der die Insel ohne Boot, das heisst, ohne Hilfsmittel erreicht werden kann, ist der Winter, wenn der See zugefroren ist. Jeder, der mag, findet jetzt einen eigenen Weg – der ist äusserst fragil und sehr gefährlich. Ich habe hier meine feste Überzeugung zum Ausdruck gebracht, dass es in unserem Leben nur einen kurzen Moment gibt, in dem wir den Weg zu unserem Glück, zur Erfüllung finden können. Hat man ihn einmal verpasst, kommt er nie wieder.

Das Gespräch mit Kim Ki-Duk
führte Herbert Spaich

Irrwege menschlicher Verwirrung

MYSTIC RIVER von Clint Eastwood



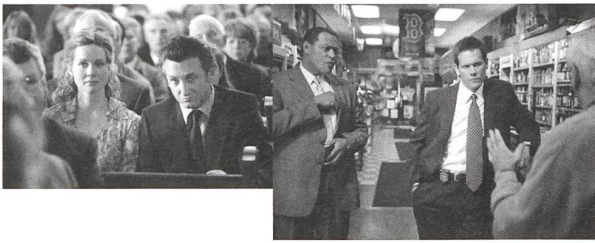
Das Schicksal korrumpierte alle und liess jeden auf seine Weise einer Tragödie zutreiben, die ihren unerbittlichen Anfang viele Jahre zuvor auf einer Strasse in East Buckingham genommen hatte.

Eine unheilvolle Vergangenheit, verdrängt, aber nicht vergessen, wirft ihre Schatten auf eine Gegenwart, die gefangen bleibt in schrecklicher Erinnerung. Mit Fangarmen greift das Schicksal in den Alltag dreier Jugendfreunde und hält sie wie mit unsichtbaren Klauen im Griff. Als Kinder hatten sie miteinander auf der Strasse gespielt und gemeinsam Unfug getrieben, bis ein grausames Ereignis die Unbekümmertheit der Kinderfreundschaft auflöste und die Heranwachsenden einander entfremdete, als würde sich jeder durch den Anblick des anderen an die Katastrophe ihrer Jugendzeit erinnern fühlen. Jahre später kreuzen sich infolge einer Verkettung unheilvoller Ereignisse die Lebenswege der inzwischen Erwachsenen auf zerstörerische Weise: Das Schicksal korrumpierte alle und liess jeden auf seine Weise einer Tragödie zutreiben, die ihren unerbittlichen Anfang viele Jahre zuvor auf einer Strasse in East Buckingham, einem Arbeiter-

viertel in Boston, Massachusetts, genommen hatte. *MYSTIC RIVER* weist von persönlicher Geschichte auf gesellschaftliche Verstrickung, erzählt von Entführung, Missbrauch und Vergewaltigung als Ursache seelischer Verwundungen, lässt die Höllenqual der Rache sichtbar werden und klagt nicht zuletzt gegen das Verbrechen der Selbstjustiz, inszeniert vom Mann, der einst Dirty Harry war, und der, wie es scheint, als Regisseur wenig Hoffnungen auf eine endgültige Verurteilung privater Gerichtsbarkeit nährt.

Als Schauspieler, Regisseur und Produzent nimmt Clint Eastwood in der amerikanischen Filmindustrie einen fast mythischen Rang ein: Kaum einer ist seit Jahrzehnten derart erfolgreich und populär, und wenige haben sich in ihren Filmen so konstant und wirkungsvoll mit den Legenden und Mythen Amerikas auseinandergesetzt wie der einstmals einsame, wortkarge, zynisch-professionelle Kopfgeldjäger mit dem Zigarillo im

ewig regungslosen Gesicht aus Sergio Leones Western-Opern der sechziger Jahre. Als Produzent seiner Firma Malpaso entfernte er sich vom Image eines «stone face» über einer überdimensionierten Waffe, näherte sich zusehends einer psychologisch nuancierten Darstellungsweise sensibler, nicht nur körperlich verletzbarer Charaktere und sicherte sich die Unabhängigkeit und Freiheit, in eigener Regie auch Dramen und Romanzen zu drehen, die von ihm nicht unbedingt erwartet wurden. Zwischen seinen Rächergeschichten *THE OUTLAW JOSEY WALES* (1976) – seiner fünften Regiearbeit – und *PALE RIDER* (1985) – einer Art Remake von George Stevens *SHANE*, in dem Clint Eastwood sein Star-Imago selbst zum Thema machte – entwickelte er zunehmend persönlichere Themen, wobei er seine Zuneigung mit Vorliebe den Einzelgängern schenkte, die sich gegen die gesellschaftlichen Bedingungen auflehnen: «Ich habe oft Menschen gespielt, die



einsam sind, entweder aus freiem Willen, oder weil das Schicksal es so wollte. Wahrscheinlich fühle ich mich diesen Leuten verbunden.» (Clint Eastwood, zitiert nach Bernd Kiefer) In *BRONCO BILLY* (1980) als heruntergekommener Cowboy und in *HONKYTONK MAN* (1982), der Ballade über einen an Tuberkulose erkrankten und der Trunksucht verfallenen Countrysänger in Amerika der Depressionsjahre, beruhen die Mythen der populären Kultur auf persönlichen Dramen; *BIRD* (1988), die Geschichte des genialen Jazz-Saxophonisten Charlie «Bird» Parker, «ist die Tragödie der Schöpfung aus Selbstzerstörung.» (Bernd Kiefer) *UNFORGIVEN* (1992), ein Western, für den er einen Oscar erhielt, ist eine schonungslose Chronik über den Zerfall moralischer Werte, die nach überlieferten Legenden den Mythos einst geschaffen hatten.

In *MYSTIC RIVER* erreicht der Schauspieler, der diesmal auf eine Rolle verzichtet, den vorläufigen Höhepunkt seiner Inszenierungskunst: Im bannenden Rhythmus des traditionellen Erzählkinos, direkt und schnörkellos, wie er das wohl von jenen Regisseuren gelernt hat, die ihn seinerzeit als Darsteller führten – seinem Mentor Don Siegel vor allem –, beschäftigt sich Eastwood mit dem Versinken in die Abgründe des eigenen Bewusstseins und die blutig sickern, nie vernarbten Wunden des Unbewussten. Bis der Aufbruch dieser Wunden deren Verankerung sicht- und erlebbar machen. Nicht zufällig ist in einer Schlüsselszene von *MYSTIC RIVER* von den Untoten aus der Horror-Mythologie die Rede, die ihre Ruhe nicht finden können und dumpf umhergetrieben durch die Öde ihrer Daseinslosigkeit wandern. Die zärtliche Wehmut von *THE BRIDGES OF*

MADISON COUNTY (1995), einem bewegenden, aber auch sentimental Melodrama vom Altern der Träume, ist in *MYSTIC RIVER* einem bedrohlichen Realismus gewichen, in dem bereits die Kinderträume zerstört werden.

Brillant inszeniert und getragen von glänzenden Schauspielern, lässt der Film kaum unberührt. Als einstige Jugendfreunde, deren Wege sich später so erbarmungslos kreuzen und die sich den Problemen ausgesetzt sehen, die sie verdrängt haben, vermögen die Hauptdarsteller in ihrem Spiel die Irrwege menschlicher Verwirrungen in all ihrer vertrackten Schicksalshaftigkeit mit fast unheimlicher Präzision zu zeigen. In erster Linie ist *Tim Robbins* zu nennen, nicht nur ein begnadeter Schauspieler, sondern, wie er mit *DEAD MAN WALKING* bewiesen hat, auch ein bedeutender Regisseur. Mit karger, aber ungeheuer ausdrucksstarker Weise vermag er die Leiden Dave Boyles zu zeigen, eines Mannes, der im Alter von elf Jahren in ein Auto gezerrt und tagelang missbraucht worden ist, worauf die körperliche Entwürdigung und die seelischen Verletzung seinen Geist zerquält haben und seiner Umgebung zunehmend entfremdet, bis er – gleichsam eine Verdoppelung seines Schicksals – zu seinem Verhängnis wiederum in ein Auto steigt: eine Szene, die in ihrer Fatalität an die französischen Filme des poetischen Realismus eines Marcel Carné zu erinnern vermag. Dazu *Sean Penn* als Jimmy Markum, der seine Entwicklung zum Bandenchef, der seine Dominanz und seine Neigung zur Gewalttat mit der skrupellos-mafiosen Verteidigung seines Familienbewusstseins rechtfertigt, obwohl er sich die Frage nach dem allfälligen Verlauf seines Lebens stellen muss, wäre er derjenige

gewesen, der damals ins Auto gezwungen wurde. Schliesslich noch *Kevin Bacon* als Detektiv Sean Devine im Morddezernat der Staatspolizei von Massachusetts, der – alltäglicher Gewalt ständig ausgesetzt – seine Emotionalität in den Verwirrungen einer privaten Beziehung auslebt und nicht fähig ist, den Ereignissen eine Wendung zu geben. Und immer wieder ist der *Mystic River* zu sehen, ein mächtiger Fluss, der durch Boston fließt, wo der Film gedreht worden ist, seine Geheimnisse hütend, als würden seine breiten Wasser von der Unendlichkeit zeugen und die Taten, deren sich die Menschen zu schämen haben, mit sich fortspülen.

Autor der literarischen Vorlage ist *Dennis Lehane*, bekannt für gnadenlose Milieu- und Sittenschilderung und die Brutalitäten der Handlung, unterbrochen durch grimmigen Humor, der das Schreiben zu seinem Beruf gemacht hat, zuvor aber auch schon mit geistig behinderten und misshandelten Kindern gearbeitet hat. Er wird wissen, wovon er in «*Mystic River*» geschrieben hat, einem seiner bisher sieben Romane.

Rolf Niederer

Stab

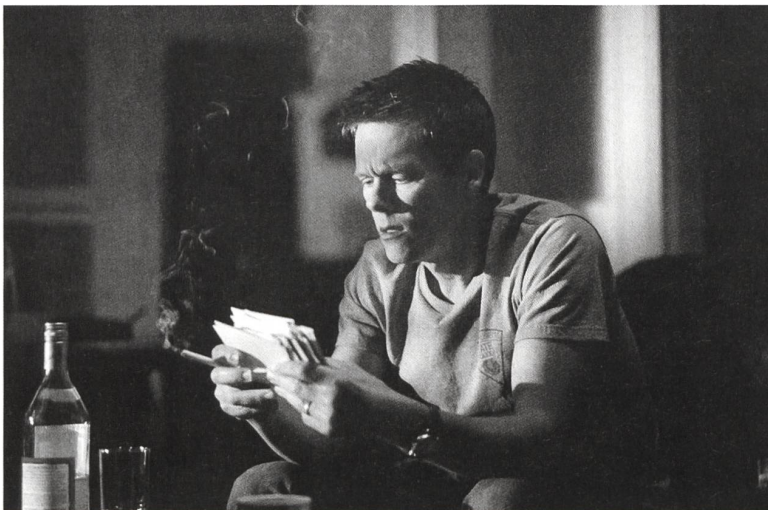
Regie: Clint Eastwood; Buch: Brian Helgeland, nach dem gleichnamigen Roman von Dennis Lehane; Kamera: Tom Stern; Schnitt: Joel Cox; Production Design: Henry Bumstead; Musik: Clint Eastwood, Lennie Niehaus

Darsteller (Rolle)

Tim Robbins (Dave Boyle), *Sean Penn* (Jimmy Markum), *Kevin Bacon* (Sean Devine), *Laurence Fishburne* (Whitey Powers), *Marcia Gay Harden* (Celeste Boyle), *Laura Linney* (Annabeth Markum), *Emmy Rossum* (Katie Markum), *Kevin H. Chapman* (Val Savage), *Cameron Bowen* (Dave, jung)

Produktion, Verleih

Produzenten: Clint Eastwood, Judie Hoyt, Robert Lorenz; ausführender Produzent: Bruce Berman. USA 2003. Farbe, Dauer: 137 Min. Verleih: Warner Bros., Zürich, Hamburg



Fast zu schön, um wahr zu sein

WILBUR WANTS TO KILL HIMSELF von Lone Scherfig



Die schiere Häufigkeit von Wilburs Tötungsabsichten hat etwas Groteskes, und Scherfig inszeniert die Selbstmordversuche mit einem untrüglichen Gefühl für absurde Komik.

Inzwischen gibt es bei dänischen Filmemachern dieses Bedürfnis, das Missverständnis auszuräumen, jeder dänische Film sei irgendwie auch noch ein Dogmafilm. Das war jüngst bei der Lancierung von Jesper W. Nielsens Familiendrama *OKAY* der Fall. Und ähnlich tat es auch Lone Scherfig, die mit der Komödie *ITALIAN FOR BEGINNERS* einen wunderbaren Ensemblefilm und einen richtigen Dogma-Hit schuf: Das Budget habe ihr erlaubt, Dogma hinter sich zu lassen und zurückzukehren zur «klassischen Filmsprache» wurde Scherfig zitiert. Sie wünschte sich «ein grösseres Instrument und viel stärker in die Tasten (zu) hauen» als zuvor.

Diese Möglichkeit bot sich dank einer dänisch-schottischen Koproduktion mit Zentropa Entertainment und Sigma Films – was mit sich brachte, dass Scherfig und ihr Koautor Anders Thomas Jensen den düster-romantischen Plot von Kopenhagen nach Glasgow verlegen mussten. So wurde WIL-

BUR WANTS TO KILL HIMSELF zum ersten englischsprachigen Film Scherfigs; an ihrem Recht auf den Final Cut änderte dies jedoch nichts. Überhaupt sieht das Ergebnis keineswegs nach Kompromissen aus: Schottisch klingt der rabenschwarze Humor, von dem insbesondere die Dialoge durchtränkt sind, sogar noch geschliffener als auf Dänisch, und der Galgenhumor scheint im dauernieselnden Glasgow eine Art natürliche Heimat gefunden zu haben. Abgesehen davon, dass es sich bei ihm auch um eine Überlebensstrategie handelt.

Tragikomisches Heldenpaar sind zwei Brüder, die man erfinden müsste, wenn es sie nicht gäbe: Wilbur und Harbour – schon in der Namensverwandtschaft klingt das an – haben eine merkwürdige Form gegenseitiger Abhängigkeit entwickelt. Während Wilbur, der zwanghafte Pessimist, sich geradezu einen Sport daraus macht, seinem Leben ein Ende zu setzen, ist Harbour hauptsächlich

damit beschäftigt, seinen jüngeren Bruder von dieser idée fixe abzubringen. Man hat im Kino ja nicht zum ersten Mal gesehen, wie sich Badewasser blutrot färbt oder Versuche missglücken, den Kopf erfolgreich in eine Schlinge fallen zu lassen. Doch alleine die schiere Häufigkeit von Wilburs – unterbundenen oder fehlgehenden – Tötungsabsichten hat etwas Groteskes, und Scherfig inszeniert die Selbstmordversuche mit einem untrüglichen Gefühl für absurde Komik, scharf auf der Kante zwischen Tragik und Lachhaftigkeit. Zum Personal einer schwarzen Komödie passt auch das Spitalpersonal mit Dr. Horst, dessen Kommentare zu Wilburs neuen Suizidversuchen jeweils so sarkastisch wie ungerührt ausfallen: Der Arzt hat einfach schon zuviel gesehen, als dass er sich von der Theatralik dieses verzweifelten Egozentrikers allzu sehr beeindrucken liesse. (Im übrigen hat auch dieser Einsame das Herz auf dem rechten Fleck, was man spätestens bei der

«Die Kamera sollte möglichst unauffällig bleiben»

Gespräch mit Lone Scherfig

Anekdote über seinen jazzvernarnten Hund erfährt.)

Obwohl Ansätze für eine psychologische Deutung von Wilburs Handeln geboten werden – die Mutter ist unter Umständen gestorben, für die sich Wilbur mitschuldig fühlt –, unterlassen es Scherfig und Jensen zum Glück, Wilburs Lebensüberdruß zu erklären: Sein «Nihilismus» wird, wie ein dunkler Fleck des Films, in seiner Unbegreiflichkeit belassen, und man ist froh für diesen Verzicht auf weitere Psychologisierung.

Hingegen setzt Scherfig Wilburs Todesucht etwas entgegen, was man Märchenhaftigkeit nennen könnte. Schon das behagliche Antiquariat, das die Brüder vom Vater geerbt haben, wirkt wie ein Ort der Geborgenheit in einer kühlen Umgebung. Hinzu kommen Frauen mit mehr oder weniger ausgeprägtem Helfersyndrom, die Wilbur alle «retten» möchten (mit meist erbärmlichem Ergebnis). Erst der Dritten gelingt es, Wilbur ins Leben zurückzuholen. Dass es ausgerechnet Alice ist, die neue Liebe und frisch gebackene Ehefrau seines Bruders, gibt dem Film einen Dreh ins Melodramatische. (Man könnte übrigens auch hier psychologisch spekulieren: Inwiefern ist es gerade Alices eigene Hilfsbedürftigkeit, die bewirkt, dass Wilbur auf sie anspricht?) Doch daraus entwickelt Scherfig in einer paradoxen Wendung schliesslich die märchenhafte Erzählung vom Elenden, der alles bekommt, und vom Glücklichen, der alles verliert. Das ist tröstlich und «total unfair» (wie Scherfig formuliert) zugleich. Vielleicht auch fast zu schön, um wahr zu sein.

Kathrin Halter

FILMBULLETIN Sie sprachen in einem Interview von «typisch dänischen» Elementen des Films. Spielten Sie damit auf den schwarzen Humor an?

LONE SCHERFIG Typisch dänisch ist wahrscheinlich meine Furcht, präventiv zu sein. Und dagegen ist schwarzer Humor ein gutes Mittel. Auch hatte ich Furcht davor, eine Idiotin zu sein, also kam noch eine Portion «Tiefe» hinzu ... (lacht) Ich mag es sehr zu lachen und Witze zu machen. Zudem ist es einfacher, sich mit so ernsthaften Themen wie Lebens-

überdruß und Selbstmord auseinanderzusetzen, wenn dies mit Humor geschieht. Diese Kombination einer todernsten Thematik mit – wie ich hoffe – unterhaltsamer Leichtigkeit, das könnte man typisch dänisch nennen. Wenn der Film bei diesem Plot ausschliesslich ernst bliebe, wäre er zu sentimental; wenn es umgekehrt eine reine Komödie geworden wäre, empfände man dies als ebenso unangemessen. Doch der schwarze Humor sollte sich zwanglos aus den Szenen heraus ergeben; es sollte immer denkbar bleiben, dass eine Figur wirklich so spricht. Mir ist Wahrhaftigkeit wichtiger, als dass ich ein paar zusätzliche Lacher bekomme.

FILMBULLETIN Woher kam Ihr Wunsch, vom Dogmastil wegzukommen und, wie Sie selbst formulierten, zu einer «klassischen Filmsprache» zurückzufinden?

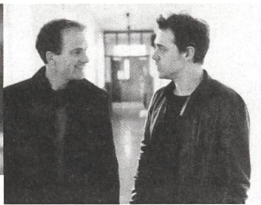
LONE SCHERFIG Es war einfach eine Veränderung notwendig, so wie es Maler gibt, die während bestimmten Phasen eine neue Farbe bevorzugen oder beginnen, minimalistisch zu arbeiten. Ich habe von Dogma viel gelernt, es war eine phantastische Zeit, aber es gibt einfach Dinge, die in der Dogma-Sprache nicht ausgedrückt werden können.

Ich wollte Kostüme verwenden; ich wollte, dass wir einen Buchladen nach unseren Vorstellungen bauen konnten, dass wir manipulieren und kreieren konnten. Bei Dogma geht es nicht um Kreation, es geht vielmehr darum, mit Vorgefundenem zu arbeiten und dabei Entdeckungen zu machen. Ich wollte aber auch Filmmusik einsetzen, wie in einem italienischen Film, möglichst mit Violinen und Klavier. Und da ich eine so emotionale Filmemacherin bin, wäre Wilbur ohne schwarzen Humor wahrscheinlich zu süß geworden.

FILMBULLETIN Mit welcher Kamera haben Sie gedreht?

LONE SCHERFIG Mit einer Digitalkamera, leider nicht mit 35mm. Das war eine finanzielle Entscheidung. Doch wir taten alles Mögliche, damit es nach «Film» aussieht. Erfreulich daran ist, dass die Bilder nun etwas härter wirken als bei Filmmaterial, dass ein etwas «modernerer», zeitgemässer Look entstand. Das ergibt einen guten Kontrast, weil die Geschichte etwas so altmodisch Romantisches an sich hat. Die Farben sind ja etwas «ausgewaschen»; im Buchladen eher erdfarben, im Spital minimalistisch dezent. Und die Kamera sollte «unsichtbar», das heisst möglichst unauffällig bleiben und sich nicht wie ein Filter





«Wenn mit teurem Filmmaterial gearbeitet wird, werden Aufnahmen meist exakt geplant; daraus resultiert die grössere Präzision. Man trifft viel bewusstere Entscheidungen, was exakt wie und wann aufgenommen werden soll.»

zwischen Figuren und Zuschauer schieben.

FILMBULLETIN Mich irritierte, dass Sie mit Jamie Sives als Wilbur einen so attraktiven Schauspieler ausgewählt haben. Mir kam das, obwohl Sives sehr überzeugend spielt, auch als eine Art von "Beschönigung" vor. Böse gefragt: Muss der Kerl so gut aussehen, damit die düstere Geschichte besser verdaulich wird?

LONE SCHERFIG Eines der zentralen Themen des Films ist ja gerade die Ungerechtigkeit bei einem unfairen Wettbewerb. Es ist so unfair, dass alle Wilbur besser mögen als Harbour, denn Harbour ist ein guter, reifer, menschlich überaus grosszügiger Mann. Doch sogar die Kinder im Kindergarten, die Wilbur so garstig behandelt, lieben ihn. Und auch Harbour liebt ihn mehr als sich selber. Auch das Publikum sollte Wilbur mögen. Und es muss so sein, dass man ihn gerne anschaut – sonst würde man den Film vermutlich hassen. Wilbur behandelt alle so schlecht, er hat schlechte Manieren, nichts nimmt er ernst – kurz: er ist ein kindischer Idiot. Also muss man glauben, dass mehr in ihm steckt ... Ich schaute mir beim Casting übrigens ganz verschiedene Männer an. Jamie haben wir ausgewählt, weil er mehr "Wilbur" war als jeder andere Kandidat. Ich wollte jemanden, der aus Schottland kommt, das richtige Alter hat, zudem fähig ist, Komödie, Romantik und schwer pathologische Szenen gleichzeitig zu verkörpern. Aber dennoch kann ich Ihnen versichern, dass viele Frauen Harbour attraktiver finden – ich zum Beispiel.

FILMBULLETIN In ein weiteres emotionales – und überdies moralisches – Dilemma fühlt man sich versetzt, wenn man Alice

betrachtet, die sich ja gleichzeitig mit beiden Brüdern einlässt ...

LONE SCHERFIG Genau um solche Dilemmas geht es mir auch in diesem Film: Wie kann Alice nur so etwas tun, wieso erzählt sie Harbour nichts, wieso hört sie nicht auf damit? Man muss Alice verstehen, sonst kann man kaum begreifen, weshalb sie jemanden betrügt, der so warm- und grossherzig ist wie Harbour. Es geht da um ziemlich komplizierte, widersprüchliche Gefühle. Es hat viel damit zu tun, dass Alice lange denkt, sie habe bei Harbour Liebe gefunden, aber das hat sie erst, als sie Wilbur begegnet. Diese Erkenntnis ist auch ein Reifeprozess bei ihr – was nichts daran ändert, dass es unfair ist.

FILMBULLETIN Kommen wir nochmals auf Dogma zurück. Im Dokumentarfilm *FREE DOGMA* sagten Sie in Bezug auf Dogmafilme: Was man an Spontaneität und Freiheit gewinnt, verliert man an Präzision. Was meinten Sie exakt damit?

LONE SCHERFIG Es ging in diesem Film ja insbesondere um Digitalkameras. Und dabei gibt es die Tendenz, und es ist sehr verführerisch, viel mehr Material abzdrehen. Wenn mit teurem Filmmaterial gearbeitet wird, werden Aufnahmen meist exakt geplant; daraus resultiert die grössere Präzision. Man trifft viel bewusstere Entscheidungen, was exakt wie und wann aufgenommen werden soll; man geht davon aus, dass jede Aufnahme im Prinzip einmalig ist – was einen viel elaborierteren Arbeitsprozess ergibt. Auch die Schauspieler wissen: das Entscheidende findet jetzt statt. Daraus ergibt sich eine Disziplin und Qualität, die mit einer digitalen Kamera schwerer zu erreichen ist.

FILMBULLETIN Aber Dogma war auf alle Fälle eine Art Erfrischungs-Therapie?

LONE SCHERFIG Ja, ausgesprochen! Eine ausgezeichnete Kur für alles Mögliche. Speziell gegen jede Form von Überstilisierung oder dagegen, Nebensächlichkeiten zu viel Raum zu geben. Was wir von Dogma lernten, ist, auch mit schwierigen Situationen zurechtzukommen und das Beste daraus zu machen. Das hat mir auch bei *WILBUR WANTS TO KILL HIMSELF* geholfen: Es gab Änderungen im Drehbuch, die durch Zufälle zustande kamen – so gewinnt man etwas mehr Leben, als wenn man alles bis ins Letzte kontrolliert, immer schön gemäss dem Storyboard. Ich will bestimmt wieder einmal einen Dogmafilm drehen. Und ich glaube auch keinesfalls, dass Dogma gestorben ist, wie manche behaupten.

Das Gespräch mit Lone Scherfig führte Kathrin Halter

WILBUR BEGAR SELVMORD / WILBUR WANTS TO KILL HIMSELF

Stab

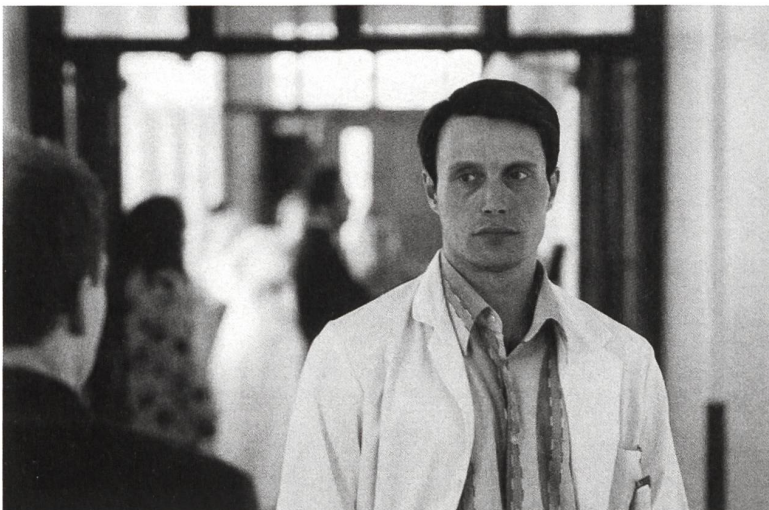
Regie: Lone Scherfig; Buch: Lone Scherfig, Anders Thomas Jensen; Kamera: Jorgen Johansson; Schnitt: Gerd Tjur; Kostüme: Françoise Nicolet; Make-up: Tine Buch; Musik: Joachim Holbek; Ton: Rune Palvino

Darsteller (Rolle)

Jamie Sives (Wilbur), Adrian Rawlins (Harbour), Shirley Henderson (Alice), Lisa McKinlay (Mary), Mads Mikkelsen (Horst), Julia Davis (Moir), Susan Vidler (Sophie), Robert McIntosh (Taylor), Lorraine McIntosh (Burby), Gordon Broem (Wayne), Mhairi Steenbock (Claire)

Produktion, Verleih

Produktion: Zentropa Entertainments, Sigma Film; Produzent: Sisse Graum Olsen; Co-Produzentin: Gillian Berrie; ausführender Produzent: Peter Aalbæk Jensen. Dänemark, Grossbritannien 2002. Farbe, Dauer: 109 Min. CH-Verleih: Frentic Films, Zürich; D-Verleih: Ottfilm, München



«Es könnte schlimmer sein ... oder?»

BROKEN WINGS von Nir Bergman



Bergman braucht keine Selbstmord-Anschläge, um auf die Wirklichkeit des Alltags in diesem Land Israel aufmerksam zu machen. Jeder hat hier einen gebrochenen Flügel.

BROKEN WINGS war der in jeder Beziehung erfolgreichste Film eines israelischen Regisseurs im Jahr 2002. Preise auf in- und ausländischen Festivals (Jerusalem und Tokio), eine Oscar-Nominierung und ein aussergewöhnlicher Publikums- und Kritikererfolg in Israel selbst. BROKEN WINGS ist das Spielfilmdebüt von Nir Bergman und handelt von einer Familie im Ausnahmezustand: die Ulmans gehören zum Mittelstand und leben in angemessenem sozialem Rahmen in Haifa.

Die Katastrophen beginnen, als der Vater plötzlich stirbt – ein Bienenstich hat bei ihm eine tödliche Allergie ausgelöst. Von einer Sekunde zur nächsten ist Mutter Dafna allein für die vier Kinder und die Organisation des Haushalts verantwortlich. Das stellt sie – als Hebamme im Schichtdienst – allein organisatorisch vor beträchtliche logistische Probleme.

Doch damit nicht genug: Maya, die halbwüchsige Tochter, ist zwischen ihren

Ambitionen als Rocksängerin und der Verantwortung für ihre kleinen Geschwister Bar und Ido hin- und hergerissen. Bruder Yair hat kurz vor dem Abitur die Schule verlassen und jobbt in einem Micky-Maus-Kostüm als Prospektverteiler. Während sich Bar einigermaßen artig verhält, geht Ido einem eigenartigen Hobby nach. In der Absicht, den Weltrekord im freien Fall aufzustellen, springt er bei jeder Gelegenheit von immer höheren Mauern, aus Fenstern oberer Etagen. Trotzdem trösten sich alle Beteiligten gegenseitig mit: «Es könnte schlimmer sein – oder?» Darauf folgt in der Regel Schweigen. Aus Resignation, aus Müdigkeit.

Vorgeblich absolut unpolitisch geht es in BROKEN WINGS um einen kafkaesken Alptraum – den der Regisseur jedoch mit nonchalanter Selbstverständlichkeit als bittere Tragikomödie vorstellt. Alltägliche Schrecken am laufenden Band – wobei die notorischen Startprobleme von Dafnas Auto,

der Stress auf der Entbindungsstation in der Klinik, in der sie arbeitet, noch die geringsten sind.

Es ist die generelle Atmosphäre einer fatalistischen Ausweglosigkeit, die Kälte und die Angst vor der nächsten Katastrophe, die BROKEN WINGS zu einem Streiflicht auf den Zustand der israelischen Gesellschaft im Schatten des Krieges macht. Ohne freilich schadenfroh zu denunzieren – die gelegentlichen Lacher bleiben im Halse stecken. Eine Schlüsselrolle spielt dabei Maya, die über die Anforderungen der Familie beziehungsweise der Verhältnisse ihre Lebensperspektive zu verlieren droht. Bergman braucht keine Selbstmord-Anschläge, um auf die Wirklichkeit des Alltags in diesem Land Israel aufmerksam zu machen. Jeder hat hier einen gebrochenen Flügel.

So lässt sich in diesem Film jede Geste, jede Wendung der Geschichte mit tieferer Bedeutung versehen. Gewissermassen mit den

«Festhalten, was wir haben ...»

Nir Bergman im Gespräch

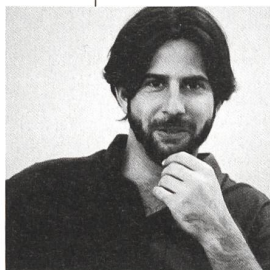
täglichen Nachrichtenbildern des Fernsehens im Hinterkopf. Die Kunst Nir Bergmans besteht darin, dass er seinen Film eben nicht zum Traktat werden liess, mit Figuren wie auf einem Schachbrett. Er versteht es, mit dem Schicksal seiner Protagonisten auf ganz unsentimentale Weise zu berühren, indem er sie zu einer aussergewöhnlichen Authentizität führte: Man leidet mit Dafna, versteht den Jungen Yair, der in dieser Wirklichkeit am liebsten eine Maus wäre, und seinen kleinen Bruder, mit seinem missverstandenen Heroismus. Dieser Film überzeugt mit seiner Qualität der kleinen Gesten, die auf das allgemein Menschliche verweisen – und das Politikum Israel überholen.

Bergmans stimmige, in ihrer Genauigkeit überzeugende Inszenierung erinnert an die Weltsicht Jean Renoirs und den Neorealismus des frühen de Sica. Von Resignation ist *BROKEN WINGS* am Ende erstaunlicherweise weit entfernt: nachdem Ido – von den Älteren allein gelassen – mit seinen Mutproben zu weit geht und sich beim Sprung vom Dreimeterbrett in ein leeres Schwimmbad schwer verletzt, merken Mutter wie Geschwister, dass ein neues Leben und – vor allem – ein neues Denken notwendig ist, wenn weiteres Unheil verhindert werden soll. So lernen wir von Nir Bergman mehr über die allgemeine Seelenlage in Israel als von einem halben Dutzend Fernsehdokumentationen!

Herbert Spaich

Nir Bergman wurde 1969 in Haifa geboren. Nach einem Kunststudium in Tel Aviv besuchte er die Sam Spiegel Film and Television School in Jerusalem. Sein Abschlussfilm *SEA HORSES* (1998) wurde auf vielen Festivals gezeigt. 2000 realisierte Bergman

den Dokumentarfilm *REACHING FOR HEAVEN*, der mehrfach ausgezeichnet wurde.



FILMBULLETIN Ist Ihr Film *BROKEN WINGS* als Parabel auf die israelische Gesellschaft der Gegenwart zu verstehen?

NIR BERGMAN So direkt würde ich das nicht sagen wollen. Es ist in erster Linie die Geschichte einer Familie in einer schweren Krise. Durch ein unvorhersehbares Ereignis sind Dafna und ihre Kinder gezwungen, neue Wege für ihr Leben zu suchen. Dabei kann ihnen niemand helfen. Ich bin kein Freund von Patentrezepten und Hilfen von aussen. Jeder muss für sich zu einer Entscheidung kommen.

FILMBULLETIN Wie würden Sie unter diesen Umständen Dafna, die Hauptfigur Ihres Films, charakterisieren?

NIR BERGMAN Sie ist immer sehr selbstständig gewesen – verbunden mit dem schlechten Gewissen, weder sich noch ihrer Familie gerecht zu werden. Ein bisschen hat sie sich dabei hinter ihrem Mann versteckt. Jetzt ist sie plötzlich mit den Kindern allein und stellt fest, dass sie ihr fremd sind. Hier bricht dann etwas auf, was bereinigt, geklärt werden muss. Da zunächst die Familie unter Schock steht, dauert es eine Zeitlang, bis diese Menschen in der Lage sind, sich zu besinnen, und bereit sind, das festzuhalten,

was sie haben: nämlich Liebe, Gemeinsamkeit und Hoffnung – ein wichtiges Fundament für die Zukunft. Dies einzusehen ist nicht einfach. Um diesen Prozess geht es mir aber!

FILMBULLETIN Wie politisch ist dieser Prozess zu verstehen?

NIR BERGMAN Zunächst geht es mir dabei nicht um Politik. Sie finden in meinem Film keine Andeutung von politischem Statement. Ich denke, dies ist nicht nötig. Die menschliche Dimension war mir wichtiger – in einer Welt, die durch und durch politisiert ist.

FILMBULLETIN Wohlfeile Unterhaltung bieten Sie mit *BROKEN WINGS* aber auch nicht.

NIR BERGMAN Nein. Dafür mache ich keine Filme. Ich lebe und arbeite in einem bestimmten Land, unter bestimmten Verhältnissen, und dadurch werden die Ergebnisse meiner Arbeit bestimmt. Ich bin der festen Überzeugung, dass wir dabei immer unsere Umgebung reflektieren. Insofern ist *BROKEN WINGS* natürlich ein Reflex auf die israelische Gesellschaft. Sie hat mich geprägt.

FILMBULLETIN ... und die Familie?

NIR BERGMAN Gerade in einer Gegenwart, wie wir sie in Israel haben, ist die Familie und der Zusammenhalt innerhalb der Familie von zentraler Bedeutung. Für mich und mein Leben ist meine Familie das Wichtigste. Aus ihr heraus kann ich arbeiten, ja, aus ihr heraus existiere ich. Die Angst vor dem Verlust dieser Familie war eines der Grundmotive, warum ich *BROKEN WINGS* gemacht habe.

Die Fragen an Nir Bergman stellte Herbert Spaich



BROKEN WINGS
(K'NAFAYIM SHVUROT)

Stab

Regie und Buch: Nir Bergman; Kamera: Valentin Belonogov; Schnitt: Einat Glaser Zarhin; Musik: Avi Belleli

Darsteller (Rolle)

Orly Zilberschatz-Banai (Dafna Ulman), Maya Maron (Maya Ulman), Eliana Magon (Bar Ulman), Daniel Magon (Ido Ulman), Nitai Gvirtz (Yair Ulman), Vladimir Freedman (Dr. Valentin), Danny Niv, Dana Ivgy

Produktion, Verleih

Norma Productions; Produzent: Assaf Amir. Israel 2002. Farbe. Dauer: 87 Min. CH-Verleih: Monopole Pathé Films, Zürich; D-Verleih: Alamode Film, München

YOSSI & JAGGER Eytan Fox

Eher selten gelangen israelische Filme in unsere Kinos. Einer davon ist lakonisch mit zwei Namen übertitelt: **YOSSI & JAGGER**. Schauplatz ist ein trister Beobachtungsposten im Niemandsland an der israelisch-libanesischen Grenze. Ein Soldatentrupp hat sich hier eingegraben und haust in einer Art unterirdischen Containern. Winterzeit. Ein schlechter Scherz: Ein Kühlschrank ist seit Tagen ausgefallen, Fleisch und andere Lebensmittel sind verdorben. Eine Grube wird für die stinkigen Vorräte ausgehoben. Wie tief muss sie sein? Die jungen Männer scherzen, treiben Schabernack, ihre Gespräche drehen sich immer wieder um das Eine: Frauen und Befriedigung.

Verheimlichte Gefühle

Zugführer Yossi, wortkarg, grüblisch, barsch, macht sich mit dem hübschen Korporal Jagger auf einen Inspektionsgang ins Übungsgelände. Das kommt einem nicht ganz koscher vor. Tatsächlich sucht er eine Gelegenheit, mit Jagger allein zu sein. Wie junge Füchse balgen sie sich im Schnee, liebosen sich, sinnieren, träumen von einer Zeit nach der Armee. Ein männliches Liebespaar in Uniform. Der jugendliche Jagger ist es leid, verstecken zu spielen, seine Gefühle verheimlichen zu müssen, doch der Vorgesetzte Yossi ist (noch) nicht bereit, ihr Verhältnis zu outhen.

Als der Militärposten vom Kommandanten und seinen Funk-Girlies Goldie und Yaeli heimgesucht wird, droht Ungemach. Welche Befehle bringt der Offizier? Die Soldaten sind müde, ausgelaugt. Das triste Dasein zwischen Beobachtungsposten und Bunkerkasematten setzt zu. Für kurze Zeit wird der Soldatenalltag weiblich-sinnlich aufgefrischt. Goldie ist geil und dem Kommandanten zu Bettdiensten, während Yaeli von der grossen Liebe träumt. Sie hat sich in Jagger verliebt, der nichts von seinem "Glück" ahnt. Ein anderer Infanterist, Ophir, ist seinerseits in Yaeli verknallt und möchte sie über Jagger "aufklären". Doch dazu kommt es nicht

mehr. Yossis Trupp muss einen undurchsichtigen Einsatzbefehl bei Vollmond durchführen. Ihr Vordringen wird zum Desaster. Eine Mine zerfetzt alle Träume. Jetzt ist Yossi bereit, seine Liebe zu Jagger zu erklären. Ophir ist sein Zeuge.

Verlorenheit, Verlust

Diese tragische Geschichte erzählt einerseits von einer verdeckten, versteckten Liebe, andererseits vom Gefangensein junger Leute im Armeekorsett und einer Jugend zwischen Bunkern, Minen, offenem und verstecktem Krieg. Im Gegensatz zur lächerlich naiven Schweizer RS-Klamotte **ACHTUNG, FERTIG, CHARLIE!** nimmt Eytan Fox das eingezwängte Soldatenleben in Israel ernst. Das Publikum honorierte seinen Mut und seine Zivilcourage. Obwohl die Liebschaft zwischen dem Offizier und einem Untergebenen im Mittelpunkt steht und damit ein Armeetau gebrochen wird, begreift sich der Film nicht als Schwulenmission oder Armeepamphlet, sondern als Drama über junge Leute, die in die Pflicht genommen werden, ihre Unschuld und manchmal auch ihr Leben verlieren.

Der Tod und die Liebe

YOSSI & JAGGER ist ein karger, 67 Minuten kurzer Spielfilm über die Verlorenheit einer Männerliebe, die sich erst im Tode offenbart, über Verlust und den Widersinn einer Armee, die keine Lebensperspektive bietet, über Liebe, die nicht ausgelebt werden kann, und über den Tod junger Soldaten. Der Film, der politische Verhältnisse und einen militär-strategischen Kontext ausklammert, fokussiert sich aufs Private im Militärischen.

Aus unserer Warte bleibt das Verhalten der jungen Landesverteidiger, die sich teilweise wie in einem Pfadi-Lager aufführen, schwer nachvollziehbar. In Israel wurde das Drama ein viel beachteter Erfolg. Einen der Gründe dafür sieht Regisseur Eytan Fox darin, dass dies der erste israelische Film über

tote junge Soldaten sei. «Wir zeigen die Armee so, wie sie wirklich ist. Weder glorifizierend noch in irgend einer Art politisch manipulierend.»

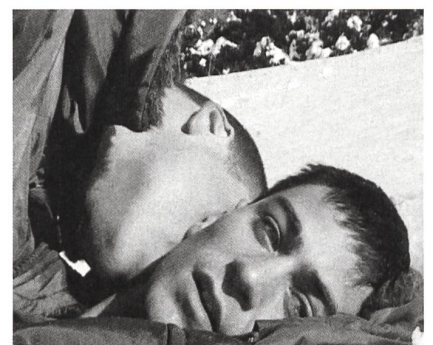
YOSSI & JAGGER nimmt keinen aktuellen politischen Bezug. Im Film schwingen kritische leise Töne mit über die Armee, die junge Menschen vereinnahmt, drangsaliert und zeichnet. Nicht Schwule in der israelischen Armee sei das Hauptdiskussionsthema gewesen, meint Fox, sondern die Sinnlosigkeit, jung zu sterben, ohne sich selbst zu finden und ohne sagen zu können, wer man wirklich sei.

Ein Fragment

Unverkennbar hat diese Tragödie im Niemandsland dramaturgische Schwächen. Die Charakterisierung der Figuren, ihr Hintergrund, ihre Bedürfnisse sind dünn skizziert. Vor allem die beiden Frauen werden klischeehaft dargestellt. Der Film von Eytan Foy, der in Jerusalem aufgewachsen ist und selber Armeedienst leistete, greift freilich ein existentielles Thema nachdrücklich auf: der Wunsch nach Liebe und Leben. Wenn am Ende der Mann, der seinen Geliebten "opfern" muss, sich dem Zuschauer offenbart, seine Zuneigung und Trauer im Gesicht offenkundig wird, hat der Film seine grössten Momente. Letztlich bleibt **YOSSI & JAGGER** jedoch ein Fragment, ein Zwischenspiel: Der Film wirkt unfertig, die Geschichte scheint noch nicht zuende. Eine Provokation immerhin, die rege Resonanz in Israel auslöste und von der Armee ignoriert wurde.

Rolf Breiner

Regie: Eytan Fox; Buch: Avner Bernheimer; Kamera: Yaron Scharf; Schnitt: Yosef Grunfeld; Musik: Ivri Lider; Ton: Ashi Milo; Tonmischung: Ronen und Gil Toren. Darsteller (Rolle): Ohad Knoller (Yossi), Yehuda Levi (Jagger), Assi Cohen (Ophir), Aya Koren (Yaeli), Hani Furstenberg (Goldie), Sharon Raginiano (Kommandant), Yuval Semo (Psycho), Erez Kahana (Yaniv, der Koch), Hanan Savyon (Adams), Yaniv Moyal (Samocha). Produktion: Lama Productions; Produzenten: Amir Harel, Gal Uchovsky. Israel 2003. Farbe, Format: 1:1.66; Dolby SR; Dauer: 67 Min. CH-Verleih: Xenix Filmdistribution, Zürich



FRÜHER ODER SPÄTER Jürg Neuenschwander

«Filmen heisst, dem Tod bei der Arbeit zuschauen»: Wiewohl Jean Cocteau hiermit eher dem Charakter des Films als ein einerseits mit der Illusion des Lebens spielendes, gleichzeitig aber den vergänglichen Moment für die Dauer bewahrendes Medium anspricht, hat der Satz auch thematische Bewandnis: Das Kino ist einer der wenigen Orte, an dem die westliche Gesellschaft von heute den Tod überhaupt thematisiert. Nicht nur Sergio Leone liess das Lied vom Tod spielen; Filme wie *ANTONIA'S LINE* (Marleen Gorris, 1995), *PARTING GLANCES* (Bill Sherwood, 1985), *THE BELLY OF AN ARCHITECT* (Peter Greenaway, 1986) oder jetzt Isabel Coixets *MY LIFE WITHOUT ME* fächern ihre Geschichte ausgehend von einem zum Tode Kranken auf und lassen das Sterben dabei pathetisch-filmogen werden. Doch dem wirklichen Sterben – dem Schwächer-Werden des Körpers und dem Schwinden der Kräfte, den dadurch ausgelösten Gefühlen von Sterbenden und Angehörigen – begegnet man auf der Leinwand kaum. Umso wichtiger sind Dokumentarfilme wie Stefan Haupts Porträt der Sterbeforscherin Elisabeth Kübler-Ross oder Jürg Neuenschwangers *FRÜHER ODER SPÄTER*, der dem Tod unerschrocken ins Antlitz blickt.

Sujet von Neuenschwangers Film ist das natürliche, durch fortgeschrittenes Alter, eine Krankheit oder eine angeborene Lebensuntauglichkeit bedingte Vergehen. Im Fokus liegt nicht der finale Moment, sondern die Stunden, Tage, Wochen und Monate davor und danach. «Mit Sterbenden habe ich angefangen, mit Hinterbliebenen aufgehört. Alle wussten, dass wir den Film nicht gemeinsam sehen werden», heisst es am Anfang von *FRÜHER ODER SPÄTER*. Das leise Pathos, das in diesen Worten schwingt, verliert sich aber schnell. Was bleibt, ist der durch sie evozierte Effekt der Ungeheuerlichkeit: Selten erklärt ein Film als mit der Illusion zeitloser Gegenwart spielendes Medium dem Zuschauer derart dezidiert, dass er Vergangenes zeigt: Sieben oder acht der in *FRÜHER ODER SPÄTER* auftretenden Menschen sind heute tot.

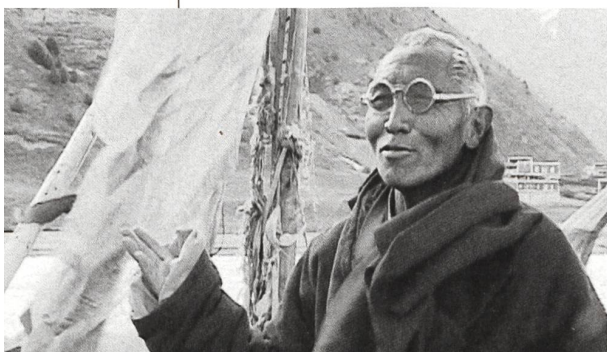
Gleichwohl liegt in ihrem Sein der Schlüssel zu Neuenschwangers Film: Die tiefe Betroffenheit, die *FRÜHER ODER SPÄTER* auslöst, resultiert aus der grosszügigen Freimütigkeit, mit der die Sterbenden und ihre Angehörigen, sich, ihre Gedanken und Gefühle in Momenten zunehmender Schwäche und Hilflosigkeit der Kamera offerierten. So berichten die Eltern des 16-jährig verstorbenen Markus am Tisch ihres irgendwo im Emmental liegenden Heimes vom «aufgeweckten Giel», der ihr Sohn vor gut einem Jahr noch war. Sie erzählen seine Krankengeschichte, von seinem urplötzlich ins Immense wachsenden Körper, der Trauer, die sie nach Markus' Tod «wellenweise» immer wieder einholt und ihnen den Eindruck vermittelt, in «der Vergangenheit, einem Film zu leben». Wenige Schnitte später sitzt im hohen Tibet, in der Nähe einer Gedenkstätte für Tote, die uralte Loda vor einem Haus. Ihre Gesichtszüge sind verwittert. Wir haben, meint sie, die Mönche alle nötigen Gebete beten und alle Rituale durchführen lassen. Dorjes Wiedergeburt wird eine gute sein, und eigentlich habe ich keinen Grund, traurig zu sein. Gleichwohl kullern Tränen über ihre Wangen, wenn sie erzählt, wie sie und der Verstorbene die letzten noch Lebenden ihrer Generation waren, und dass sie nun alleine ist ... Mit dem Tod umgehen. Hier in der Schweiz, im Emmental, wo die Menschen in die Kirche gehen, die Verschiedenen verbrannt oder in die Erde gelegt werden, und dort im Tibet, wo Tsulim zu den Gebeten der Mönche die Leichenteile dem wildlaufenden Fluss anvertraut: Wie schon in *KRÄUTER & KRÄFTE* und *Q – BEGEGNUNGEN AUF DER MILCHSTRASSE* bilden die Heimat und die Fremde, das Vertraute und das Unbekannte zwei sich bedingende und ergänzende Pole, innerhalb derer Neuenschwangers Film sein Thema auslotet. Diese Methode der direkten Gegenüberstellung verpasst Neuenschwangers Filmen bisweilen einen didaktischen Hauch; in *FRÜHER ODER SPÄTER* wirkt sie wohltuend und gibt Raum zum Atmen. Raum, den der Zuschauer dringend braucht, und den, wie

die dem Film innewohnende Ruhe, geschaffen zu haben ist Neuenschwangers grösster Verdienst: Einfach anzuschauen ist *FRÜHER ODER SPÄTER* nicht. Die ad hoc organisierte Abschiedszeremonie für die totgeborenen Zwillinge David und Noah und das «Familienfoto», das ein eben erst Eltern gewordenes Paar mit dem toten Säugling in den Armen machen lässt, setzen genauso zu wie das Aufbegehren und die Angst des noch nicht vierzigjährigen Mannes, der anbetachts seiner Krebskrankheit zu Ausdrücken wie «elendem Verrecken» findet und auf dessen Todesanzeige steht: «Weinet nicht, ich habe es überwunden, bin befreit von meiner Qual. Doch lasset mich in manchen Stunden, bei euch sein wie so manches Mal.»

Jürg Neuenschwander ist ein äusserst feinfühlig und konsequenter Filmemacher. Das hat sich noch nie so stark gezeigt wie nun in *FRÜHER ODER SPÄTER*. Kommentarlos kommt dieser daher. Ist pures, sich fast ganz aufs Beobachten beschränkendes Dokumentarkino. Ein, zwei Male nur hört man eine kurze, vom Regisseur gestellte Frage. Ansonsten lebt *FRÜHER ODER SPÄTER* von seinen Bildern, der kontemplativen Musik von David Gattiker, seinem bedächtigen Erzähl-Rhythmus und der Montage, welche die direkten Begegnungen mit Sterbenden und ihren Angehörigen mit dazwischen gestreuten Aufnahmen von rund ums Sterben entstandenen Ritualen auflockert. *FRÜHER ODER SPÄTER* ist kein schöner, aber ein wichtiger Film.

Irene Genhart

Regie: Jürg Neuenschwander; Kamera: Philippe Cordey; Montage: Regina Bärtschi; Ton: Ingrid Städeli; Tongestaltung: Peter von Siebenthal. Im Andenken an: Radmila Kusic, David und Noah, Dorje, Peter Kauer, Levin, Markus Sahli, Eric Roquier-Fischer. Mit: Jolanda Leu, Dragoslava Tomovic, Véronique Kaehr und Ludovic, Beat Feyer, Dokar und Loda, Jacqueline Trüssel, Hans und Berta Kauer, Christian Kauer, Familie Niklaus und Jocelyn Kauer, Familie Hans-Ulrich und Marlene Kauer-Gygli, Familie Verena und Anton Kessler-Kauer, Kerstin Stock und André Zorn, Familie Eveline und Samuel Sahli, Mathilde Fischer Roquier. Produktion: Carac Film, Container Film; Produzentin: Theres Scherer-Kollbrunner; Co-Produzenten: SF DRS, Arte Schweiz, Arte G.E.I.E., Teleclub. Schweiz 2003. Farbe, 90 Min. CH-Verleih: Filmcoopi Zürich



DAS WUNDER VON BERN

Sönke Wortmann

Es klingt ein bisschen zynisch, aber im Grunde hätte Sönke Wortmann sich für seinen Film keine bessere Publicity wünschen können: Der Tod des 73-jährigen Ex-National-Fussballspielers Helmut Rahn am 14. August hat das öffentliche Interesse am Leben dieses bescheidenen und lange vergessenen Ruhrpöttlens noch einmal aufleben lassen. Dass DAS WUNDER VON BERN in diesem Jahr den Publikumspreis in Locarno erhielt, mag bereits damit zu tun haben.

Aber es gibt ohnehin genug Gründe, Wortmanns Film zu mögen: Er erzählt von Mythen und Helden des Alltags, von kleinen Wundern und grossen Verletzungen, von Missverständnissen und Versöhnung. Dazu gehört natürlich, dass die Welt am Ende des Films ein bisschen heiler ist als am Anfang, ja, ein verhaltenes Happy End hat Wortmann sich gestattet.

Drei Geschichten laufen in diesem Film, der im Sommer 1954 spielt, parallel: Die sicher entbehrlichste ist die eines jungen Münchner Sportjournalisten, der zur Fussballweltmeisterschaft in die Schweiz geschickt wird. Er wird lernen, den Fussballfanatismus mit den berechtigten Forderungen seiner frisch angetrauten Ehefrau zu vereinbaren. Die zweite erzählt vom plötzlichen Aufstieg des Essener Stürmers Helmut Rahn, der im Endspiel der Fussballweltmeisterschaft sechs Minuten vor dem Abpfiff das entscheidende Tor erzielte. Und die wichtigste, wiederum fiktive, verschränkt Rahns Geschichte mit der seines elfjährigen glühenden Fans Matthias, der mit Mutter und zwei älteren Geschwistern in einer Bergwerksiedlung wohnt. Als sein Vater aus der Kriegsgefangenschaft heimkehrt, gerät die Familie aus dem Gleichgewicht.

Sönke Wortmanns Film ist also ein Versuch, die vielen unrühmlichen Seiten der deutschen Vergangenheit mit den rühmlichen zu integrieren. Er benutzt eine kulturwissenschaftliche Strategie – die Parallelität von Ereignissen rückblickend als Zusammenhang im grösseren Kontext zu interpretieren – und schreibt, tatsächlich und buch-

stäblich mit Textinserts am Ende des Films, noch einmal die ohnehin bekannte These fest, dass der deutsche Sieg bei der Fussballweltmeisterschaft 1954 und die Rückkehr der letzten Kriegsgefangenen im gleichen Jahr das Wirtschaftswunder in Gang gebracht und damit das Ansehen der Deutschen in der Welt gestärkt hätten.

Noch immer gibt es nicht sehr viele deutsche Spielfilme, die sich mit nationalen Traumata auseinandersetzen, und schon dass Wortmann eine solche Auseinandersetzung nicht scheut, ist ihm hoch anzurechnen. Er hat die Hauptrolle des heimkehrenden Vaters mit dem grossartigen Peter Lohmeyer besetzt, dem es gelingt, die Verwirrung angesichts der geänderten Verhältnisse und die abgrundtiefe Traurigkeit über seine Erfahrungen in einer unnachgiebigen, unbelehrbaren Haltung durchschimmern zu lassen. Um wieviel attraktiver ist für Matthias der Ersatzvater Helmut Rahn, gespielt vom Schauspielerschüler Sascha Göpel in seiner ersten Kinorolle: jung, schwungvoll, optimistisch. Aber in einem der schönsten, intensivsten Momente des Films ist gerade er es, der den Jungen bittet, seinen Vater nicht im Stich zu lassen. Der Fussballer hat, so denkt man, in all seiner fröhlichen Schlichtheit verstanden, was dem Jungen, aber auch, was dem Vater fehlt. Louis Klamroth, Peter Lohmeyers Sohn, spielt dessen Filmsohn Matthias, und es mag am familiären Verhältnis dieser beiden liegen, dass ihr Zusammenspiel perfekt funktioniert.

Diese drei männlichen Figuren tragen den Film. Frauen kommen eigentlich nicht vor, was einen bei einem reinen Fussballfilm nicht wundern müsste. Wo es allerdings um die Aufarbeitung der Vergangenheit geht, ist die mangelnde Präsenz von starken Frauenfiguren nicht mehr nachvollziehbar. So hätte die nach elf Jahren plötzlich mit einem fremden Gatten konfrontierte Familienmutter und Kneipenwirtin ein paar Konturen mehr verdient, repräsentiert sie doch eine ganze Generation von Frauen, die Mütter des vielgepriesenen Wirtschaftswunders. Die schicke,

reiche Gattin des Reporters ist wenig mehr als schollmündig-renitent, während Matthias' ältere Schwester mit Besatzungssoldaten Rock'n'Roll tanzt. Klischeefiguren halt, aber mit Frauen hat Wortmann ohnehin keine gute Hand.

Einprägsam und sogar ein bisschen ironisch ist die konzeptionelle Farbgestaltung des Kameramannes Tom Fahrman: Fast monochrom grau-blau ist die Essener Bergwerkssiedlung, während die Schweiz in quetschbunten Farben leuchtet. So müssen die Deutschen und auch die Schweizer die Heimat der jeweils anderen tatsächlich wahrgenommen haben, falls sie überhaupt reisten. Wenn man die Nationalmannschaft im Hotel ankommen sieht, versteht man, welches Glücksversprechen der Fussball damals tatsächlich bereithielt: die grosse, weite Welt sehen, über den eigenen Tellerrand gucken, Begegnungen mit anderen Ländern und anderen Sitten, alles Dinge, die den jungen Männern aus einfachen Verhältnissen sonst nicht vergönnt gewesen wären.

Und es gibt eine Heldenszene in diesem liebenswerten, freundlichen Film, die vielleicht deswegen besonders anrührt, weil ihr Protagonist Fritz Walter von einem Laien des Schau-, aber nicht des Fussballspiels dargestellt wird: Walter (Knut Hartwig) steht, aus der leichten Untersicht fotografiert, ganz allein im Feld. Es steht 1:0 für Ungarn, und dann beginnt es zu regnen: Fritz-Walter-Wetter. Man kann sehen, wie der Mannschaftskapitän beschliesst zu siegen. Und man schaut ihm sehr gern dabei zu.

Daniela Sannwald

R: Sönke Wortmann; B: Sönke Wortmann, Rochus Hahn; K: Tom Fahrman; S: Ueli Christen; A: Uli Hanisch; Ko: Ursula Welter; M: Marcel Barsotti. D (R): Peter Lohmeyer (Richard Lubanski), Louis Klamroth (Matthias Lubanski), Lucas Gregorowicz (Paul Ackermann), Katharina Wackernagel (Annette Ackermann), Johanna Gastdorf (Christa Lubanski), Peter Franke (Sepp Herberger), Knut Hartwig (Fritz Walter), Sascha Göpel (Helmut Rahn), Holger Dexne (Horst Eckel), Martin Bretschneider (Hans Schäfer). P: Little Shark Entertainment, Senator Film Produktion; Co-P: Sevenpictures; Tom Spiess, Sönke Wortmann, Hanno Huth. Deutschland 2003. 117 Min. CH-V: Filmcoopi; D-V: Senator Filmverleih



PSSST!/TISHE!

Viktor Kossakowski

St. Petersburg rüstet sich zur 300-Jahr-Feier. Die Strassen und die Häuser werden geputzt, auch diese Strasse und dieses Haus abseits von den Prunkbauten an Neva und Fontanka, eine der tausend Nebenstrassen weit ab vom Prachtboulevard Newski Prospekt. Jahrelang ist hier nur noch geflickt, nichts ist erneuert worden. Eine Fräse schneidet ein Quadrat aus dem von Schlaglöchern perforierten Asphalt. Arbeiter stehen herum und sehen zu, wie einer von ihnen arbeitet. Als das Loch freigelegt ist, wird es wieder zugeschüttet. Offenbar weil die für den Ausbau eines leck gewordenen Heisswasserrohrs zuständige Sektion nicht gekommen ist. Als sie eines Tages eintrifft, wird abermals gegrästä und gebuddelt. Und wird abermals zugeschüttet und asphaltiert, weil das neue Rohr noch nicht eingetroffen ist. Am Ende, der Sommer kommt, der Sommer geht, der Winter kommt, der Winter geht, und wieder ist es Sommer geworden, am Ende wird die Wunde drei oder vier Mal freigelegt und wieder zugestopft und zugenäht sein.

Man leidet mit der Strasse, achtzig Minuten lang. Und fühlt sich getröstet durch den unendlichen Gleichmut der Arbeiter und Anwohner. Aus dem dunklen Flur des mehrstöckigen Hauses kommen drei Männer, die vorsichtig nach allen Seiten spähen, bevor sie auf die Strasse treten. Es sind junge Juden. Aus demselben Haus kommen vor allem ältere Männer und Frauen. Im Winter füllt sich eine von ihnen ihre Tragetaschen mit frischem Schnee, den sie mit ins Haus nimmt. Eine andere führt ihren Hund aus, der nur mit Gewalt von einem kleineren Hund fern gehalten werden kann. Als nach einem heftigen Regen das Wasser nicht mehr abfließt, kein Wunder, weil der Müll aus den Gossen immer wieder in die Gullys entsorgt wird, steht eine riesige Pfütze auf der Strasse, und eine junge Frau und ihr Freund, man erwartet schon eine Szene aus *SINGIN' IN THE RAIN*, wälzen sich vergnügt in dem Strassen-see.

Man weiss schon nach einer Minute, was los ist mit diesem Film. Eine Strassenkehrerkolonne fegt im Slapsticktempo, und bei Slapstickmusik, den Dreck zusammen. Und wirbelt gigantische Wolken von Staub auf, der sich auf die Fassade des Hauses, die Fenster und die Autos am Strassenrand niederlässt. Eine perfekte Slapsticknummer spielt, wenn aus einem Kübelwagen zwei Häftlinge zu entkommen versuchen und von russischen Keystone-Cops überwältigt werden. Wenn Leute miteinander reden, sprechen sie, in überdrehtem Tempo aufgenommen, Slapstickdialoge. Das einzige verständliche Wort ist erst am Schluss zu vernehmen. Die alte Frau schlurft in Pantoffeln und mit herunterhängenden Strümpfen über die Strasse und ruft nach ihrem Hund. «Tishe!», ruft sie, «Tishe! Tishe! Tishe!», also «Pssst».

Was Iosseliani an Absurdität inszeniert, hier ist es Dokument, ein Jahr lang gefilmt aus der Wohnung des Regisseurs, REAR WINDOW zur Vorderfront hinaus. Aber inszeniert ist das Dokument denn doch. Durch die Montage von Bildern, die den Asphalt in extremen Close-ups und mit rotem Farbfilter als blutende Narbe zeigen. Oder mit Bildern von Sandbänken im Meer. Schneeflocken bilden abstrakte Muster eines Experimentalfilms. Diese «Dokumentation», so verrückt, verquer, beknackt sie auch erscheinen mag, ist eine verdammt ernste Angelegenheit. Lakonisch ist sie – und beredt. So spricht sie vom Verfall der Städte, der Entfremdung der Menschen, ihrer Einsamkeit. Und von ihrer schier unfasslichen Zähigkeit.

Peter W. Jansen

TISHE! (PSSST!)

Regie, Kamera, Schnitt: Viktor Kossakowski; Musik: Alexander Popow, Tatiana Melentiewa; Ton: Iwan Gusakow, Viktor Kossakowski. Produktion: Viktor Kossakowski, mit Unterstützung des Jan Vrijman Fund (IDFA). Russland 2002. Farbe, Dauer: 80 Min. CH-Verleih: Robert Richter, Bern

FLOWER ISLAND/GGOT SEOM
Song Il-Gong

Drei Frauen befinden sich in einer Lebenskrise: Ok-Nam hat sich prostituiert, um ihrer Tochter ein Klavier kaufen zu können, und wird – wenigstens vorübergehend – in die Verbannung geschickt. Die erfolgreiche Sängerin Yoo-Jin erfährt, dass sie unheilbar an Krebs erkrankt ist. Und die noch nicht zwanzigjährige Hye-Na hat ihr Kind heimlich abgetrieben. Drei Frauen, die sich nicht kennen und ausser Krisen scheinbar nichts gemeinsam haben.

Als jedoch Ok-Nam und Hye-Na nach einer surreal fehlgeleiteten Busfahrt im verschneiten Gebirge stranden – obwohl sie doch eigentlich ans Meer wollten – und als sie Yoo-Jin retten, die sich das Leben nehmen will, da entsteht aus Zufallsbegegnungen eine Schicksalsgemeinschaft. Zusammen machen sie sich auf den Weg vom lebensfeindlichen Gebirge an die Küste, wo Hye-Na ihre Mutter sucht und Ok-Nam ein Schiff finden will, das sie zur Blumeninsel bringt. Nach einer äusserlich unspektakulären Odyssee landen schliesslich alle drei Frauen auf der «Flower Island», die nach der Legende Unglück, Sorgen und Krankheit zu heilen vermag.

FLOWER ISLAND ist der erste lange Spielfilm des zweiundreissigjährigen Song Il-Gong. Er beginnt mit dreissig Minuten, die ein raffiniertes und dennoch stimmiges Verwirrspiel treiben, das lange nicht preisgibt, welche Versatzstücke zu welchem Schicksal gehören. Immer wieder verliert die Kamera ihren Fokus, so dass der Eindruck entsteht, der Film sei immer noch auf der Suche nach seinem Thema und seinem Zentrum. Als sich jedoch die Gemeinschaft gefunden hat und die Fahrt ans Meer beginnt, wird FLOWER ISLAND mehr und mehr ein vorhersehbares und konventionelles Road-Movie – von typisch südkoreanischem Kino, was immer darunter zu verstehen wäre, ist nichts mehr zu sehen. Es könnte sich ebenso um eine europäische oder amerikanische Produktion handeln. Song Il-Gong, der an der polnischen Filmhochschule in Lodz studiert hat, verfällt nach vielversprechendem



ELEPHANT

Gus Van Sant

Beginn dann doch dem gediegenen Erzählkino, und aus Weltkino wird Allerweltskino.

«Der Film handelt von den Mitteln und den Wegen, die wir einsetzen und wählen können, um unsere verwundeten Seelen zu heilen», sagt Song Il-Gong – was so beliebig ist, dass es in jedem esoterischen Ratgeber stehen könnte. Drei Frauen, die unterschiedliche Generationen, Lebensentwürfe und -krisen repräsentieren, finden sich zu einer Schicksalsgemeinschaft zusammen, machen sich auf die Suche nach Selbstfindung und Erlösung, entdecken ihre Solidarität im Leid – das alles sind keine neuen, ja nicht einmal seltene Erzähl- und Kinomotive – auch nicht der versöhnliche Übergang vom Leben in den Tod, den sie auf dem mystischen Lebensnabel «Insel» finden.

Beachtlich bleiben allerdings die schauspielerischen Leistungen der Hauptdarstellerinnen und die Sicherheit der Inszenierung, die Sentimentalität einerseits und Gefühlskälte andererseits geschickt vermeidet. Einmal allerdings wirft es Song Il-Gong geradezu ärgerlich aus der Bahn: Ein exaltierter schwuler Musiker bricht neben seinem stumm vor sich hin brütenden Freund in Tränen aus, weil er sich ungeliebt, hässlich und einsam fühlt. Diese Episode, die wohl als Seitenblick auf ein viertes «Frauenschiedsal» gedacht war, ist lediglich eine peinliche Karikatur, ein überflüssiger Stilbruch.

Nach FLOWER ISLAND weiss man zwar, dass auch Südkoreaner ansprechendes und bisweilen spannendes Erzählkino machen können, das auch ethnologische und touristische Stubenhocker verstehen. Aber aus eingerasteten Sichtweisen und verinnerlichten Erzählmustern wird niemand aufgeschreckt – ein Kulturschock oder wenigstens eine vorübergehende Erschütterung bleibt garantiert aus.

Thomas Binotto

R., B.: Song Il-Gong; K: Kim Myong-Joon; S: Moon In-Dae; M: Noh Young-Shim. D (R): Seo Joo-Hee (Ok-Nam), Im Yoo-jin (Yoo-jin), Kim Hye-Na (Hye-Na). SRE, C&Film Production; P: Ahn Hun-Chan, Harry Lee, Francesca Feder. Südkorea 2001. 120 Min. CH-V: trigon-film, Wettingen

Der Titel-Elefant ist erklärungsbedürftig. Also erläuterte Gus Van Sant in Cannes 2003, wo ELEPHANT Premiere feierte, die «Palme d'or», den «Prix de la mise en scène» und den «Prix de l'éducation nationale» einheimste, anekdotenhaft, was sein Film nicht verrät: 1989 drehte der Brite Alan Clarke einen TV-Film gleichen Titels, der die tägliche Gewalt in Nordirland beschrieb. Diese Gewalt, meinte Clarke, sei so leicht zu ignorieren wie der sprichwörtliche «Elefant im Wohnzimmer»: Um Gewalt geht es in Van Sants ELEPHANT also. Konkreter: um ein amerikanisches High-School-Massaker. Die Schlagzeilen «Littleton», «Jonesboro», «Watts» klingen an. Ende der neunziger Jahre haben die USA eine Welle von Schulhaus-Massakern durchlebt. Letztes Jahr reagierte Michael Moore darauf mit BOWLING FOR COLUMBINE; nun stellt Gus Van Sant, der sich schon in Filmen wie MY OWN PRIVATE IDAHO, DRUGSTORE COWBOY, TO DIE FOR, GOOD WILL HUNTING mit der Befindlichkeit der US-Jugend auseinandersetzt, die fiktive Aufarbeitung derselben vor. Oder eben nicht: Derweil Moore Erklärungen aufischt, versucht Van Sant bloss zu schildern. Womit man bei Titelerläuterung Nummer zwei wäre: Es gibt eine buddhistische Sage, in der ein paar blinde Männer verschiedene Körperteile eines Elefanten abtasten und jeder überzeugt ist, auf Grund seiner Erfahrung das Wesen des Elefanten zu erfassen ... Exakt so, meint Van Sant, verhalte es sich mit der Gewalt an Amerikas Schulen. Tatsächlich lässt sich ELEPHANT lesen als filmischer Essay, der sich an die Erforschung schulischer Räume und schülerischer Befindlichkeiten macht. Dabei übernimmt die Kamera in absentia von explizitem Erzähler und stringenter Story die Funktion die dazwischen liegenden Beziehungen auszuloten. Inszenatorisch ist ELEPHANT ein Meisterwerk. Die Kamera steht bald beobachtend still, dann wieder fliegt sie Baumwipfeln entlang, durch Parks, Schulräume und endlose Korridore. Immer wieder heftet sie sich einem Schüler an die Fersen, folgt seinen Gängen, hängt sich bei Gelegen-

heit einer anderen Figur an: Chronologie kümmert Gus Van Sant nicht. Sein Film bewegt sich auf der Zeitachse vor und hüpft zurück; die Wege seiner Figuren und die Tonspur verweben und überlappen sich. Ab und zu blendet ein Name auf: «John», «Elias», «Nathan & Carrie», «Acadia», «Michelle». Der Abspann dann verrät, dass die Figuren die Vornamen ihrer Schauspieler tragen: Van Sant hat zum grössten Teil mit Laien gearbeitet. Lässt Schüler Schüler spielen. Thematisiert en passant und inspiriert vom realen Leben der Darsteller erste Liebe, Stress mit Eltern und Teenieklatsch und setzt in dem in Portland, Oregon, gedrehten Film voll auf Authentizität. Fiktiv – und im Verhältnis zu ihren präzise gezeichneten Kameraden leidlich plakativ – sind dagegen Charakterschilderung und Handlung der Täter: Die beiden schauen Nazi-Videos, machen Computerspiele, sind Internet Nerds. Sie wirken naiv, gefühlskalt und narzisstisch-romantisch. Sie küssen sich unter der Dusche. Sie haben einen Plan ausgeheckt, den sie exakt befolgen werden. Sie schiessen auf ihre Kameraden und Lehrer in der Schule und bedienen ihre tödlichen Waffen so emotionslos wie davor die Computermäuse. ELEPHANT vermeidet Schuldzuweisungen; verweigert Erklärungen. Nimmt sich aus wie ein fiktiver Dokumentarfilm und ist einer der besten Spielfilme zu diesem entsetzlichen Thema.

Irene Genhart

Stab

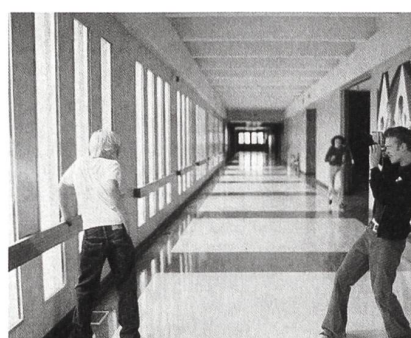
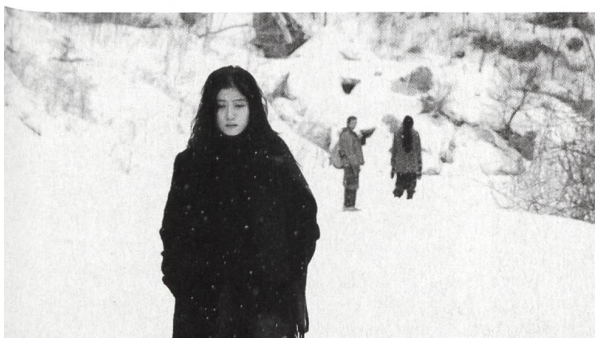
Regie: Gus Van Sant; Buch: Gus Van Sant; Kamera: Harris Savides; Montage: Gus Van Sant; Art Direction: Benjamin Hayden; Tondesign: Leslie Shatz

Darsteller (Rolle)

Alex Frost (Alex), Eric Deulen (Eric), John Robinson (John McFarland), Elias McConnell (Elias), Jordan Taylor (Jordan), Carrie Finklea (Carrie), Nicole George (Nicole), Brittany Mountain (Brittany), Alicia Miles (Acadia), Kristen Hicks (Michelle), Bennie Dixon (Benny), Nathan Tyson (Nathan), Timothy Bottoms (Mr. McFarland)

Produktion, Verleih

Produzent: Dany Wolf; ausführende Produzenten: Diane Keaton, Bill Robinson. USA 2003. Farbe, Format: 1:1.33; Dauer: 81 Min. CH-Verleih: Frenetic Films, Zürich



MY LIFE WITHOUT ME Isabel Coixet

Sie hat sich einen Kaffee bestellt und das letzte Stückchen Kuchen. Mit einem Kugelschreiber in der Hand sitzt sie alleine an einem Tisch und macht eine Liste von den Dingen, die sie noch tun möchte, bevor sie stirbt. Ganz ruhig und beinahe routiniert führt sie den Stift über das Papier, als plane sie nur einen Einkauf, fast schon unbeteiligt an ihrem Sterben. Alles an dieser Szene wirkt gestellt, inszeniert, für die filmische Visualität zurechtgeschrieben, und dennoch transportiert sie in einem ins Mark treffenden Bild die unfassbare Alltäglichkeit des eigenen Todes. In malerischen Bildern voll nachträglicher Farbigkeit, durch Zeitlupen tanzend und in Symbolen schwelgend balanciert *MY LIFE WITHOUT ME* zwischen Kunst und Künstlichkeit, gestalterischer Intensität und Überformung, dichter Atmosphäre und vordergründigem Schielen nach inszenatorischen Effekten, zwischen regnerischer Poesie und Rührseligkeit. Auf dieser Grenze entfaltet die katalanische Autorenfilmerin Isabel Coixet, unterstützt von einer aussergewöhnlich prägnanten schauspielerischen Gesamtleistung, eine abgründig beunruhigende und zutiefst irritierende Wirkung. Nur selten gerät das erzählerische Gleichgewicht ein wenig in Gefahr.

Der Moment, in dem die 23-jährige Ann erfährt, dass sie nur noch zwei Monate zu leben hat, ist vielleicht der schwächste im gesamten Film, weil sich dort die Tragweite des Geschehens der bisweilen fast ins Absurde überzeichneten Inszenierung, wie man sie sonst aus den Regiearbeiten des ausführenden Produzenten Pedro Almodóvar kennt, am hartnäckigsten entgegenstellt. Der Arzt mit Totengräbergesicht, der sich neben Ann setzt, weil er ihr nicht in die Augen sehen kann, die lakonische Frage «wie lange noch», die unausweichliche Antwort, die äusserlich gefasste Reaktion und die abschliessende Bitte um ein Bonbon, als wäre darin Trost zu finden, all das wirkt ein wenig zu gewollt, ein wenig zu kunstversessen, irgendwie unpassend.

Flüchtig und unauthentisch bleibt, trotz Sarah Polleys herausragendem Spiel, auch Ann. Charakterisiert wird sie nur über Umstände, Umfeld und soziales Milieu. Mit 17 das erste Mal, mit 19 das zweite Mal Mutter geworden, lebt sie gemeinsam mit ihren beiden Kindern und ihrem Mann in einem Wohnwagen im Vorgarten ihrer Mutter. Nachts jobbt sie als Putzfrau, ihr Mann ist arbeitslos, ihr Vater sitzt im Gefängnis, und ihre Mutter ist mit ihrem ganzen Leben unzufrieden. Trotz dieser geballten sozialen Widrigkeiten scheint Ann nicht unglücklich. Sie liebt ihren Mann und ihre Kinder, aber eigene Wünsche hat sie ebenso wenig wie eine eigene Identität. Und obwohl auf ihrer To-Do-Liste vor Lebensschluss ganz persönliche Dinge stehen, wie, mit einem anderen Mann schlafen, sich künstliche Fingernägel machen lassen oder immer die eigene Meinung sagen, tut sie letztlich alles, was sie davon verwirklicht, nicht für sich selbst, sondern für andere. Ihre Meinung formuliert sie nur, wenn sie damit weiterhelfen kann, und mit ihrer heimlichen romantischen Affäre rettet sie einen liebeskranken Sonderling aus der Lebenskrise. Gleichzeitig hakt sie wie nebenbei die Punkte auf ihrer Liste ab, mit denen sie auch nach ihrem Tod noch für das Glück ihrer Liebsten sorgen möchte. Sie spricht ihren beiden Töchtern für jeden Geburtstag, bis sie achtzehn sein werden, Botschaften auf Kassetten, liebevolle Ratschläge und Lebenstipps einer dann schon lange toten Mutter. Sie sucht ihrem Mann eine neue Frau, eine neue Mutter für ihre Kinder und findet sie in der neuen Nachbarin, die bezeichnenderweise genauso heisst wie sie. Und während sie das alles tut, läuft das Leben längst schon ohne sie ab.

Niemandem hat sie von ihrer unheilbaren Krankheit erzählt, angeblich anämisch beobachtet sie vom Bett aus durch einen Vorhang hindurch, wie die andere Ann fröhlich mit ihrer Familie kocht. Der Vorhang trennt die eigentlich schon Tote von den Lebenden, Vergangenheit von Zukunft und möglicherweise Sinnbild von Realität. Es ist, als müsse

Ann sterben, damit ihr Alter ego leben beziehungsweise sie in ihm auferstehen kann. Wie eine Christusfigur opfert Ann ihr Leben für alle anderen. Das ganze sie umgebende mit skurrilem Humor geschilderte Leid – ihrer über Gewichtsprobleme lamentierenden Kollegin, ihrer frustrierten Mutter, ihres einsamen Vaters, ihrer traumatisierten Nachbarin, ihrer neurotischen Friseurin, ihres schüchternen Arztes, ihres erfolglosen Mannes und ihres empfindsamen Liebhabers – bündelt sich in ihrem Krebs. Sie alle reden oder küssen sich das Leid von der Seele und in Anns Leib. *MY LIFE WITHOUT ME* ist keine lebensnahe Geschichte über eine todkranke junge Frau. Ann hadert nicht mit ihrem Schicksal, keinen Augenblick kämpft sie um ihr Überleben, hofft sie auf ein Wunder. Sie selbst ist eines. Für den Krebs interessiert sich Coixet nicht so sehr als Krankheit, sondern vielmehr als Symbol. Dennoch gleitet ihr Film nicht ins rein märchenhaft Allegorische ab. Der Schmerz von allen Seiten verbindet sich mit Anns selbstlosem Abschiednehmen zu einer quälenden Tieftraurigkeit. Am Ende aber erwächst aus Anns bedingungsloser Lebensliebe eine «dunkle Hoffnung», wie Coixet es nennt, die nicht nur Anns Tod, sondern auch den Abspann des Films noch lange überdauert.

Stefan Volk

MY LIFE WITHOUT ME / MI VIDA SIN MI

Stab

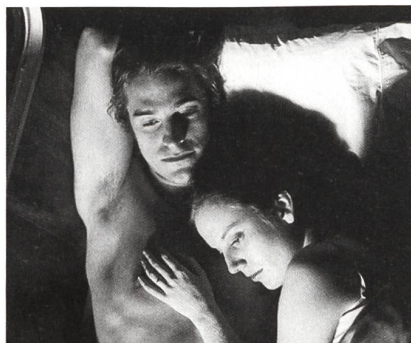
Regie und Buch: Isabel Coixet nach der Geschichte «Pretending the bed is a raft» von Nanci Kincaid; Kamera: Jean Claude Larrieu; Schnitt: Lisa Jane Robinson; Production Design: Carol Lavalle; Kostüme: Katia Sano; Musik: Alfonso De Vilallonga

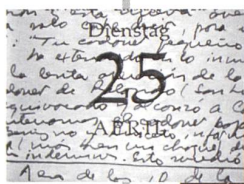
Darsteller (Rolle)

Darsteller: Sarah Polley (Ann), Amanda Plummer (Laurie), Scott Speedman (Don), Leonor Watling (Ann, die Nachbarin), Deborah Harry (Anns Mutter), María de Medeiros (Friseurin), Mark Ruffalo (Lee), Julian Richings (Dr. Thompson)

Produktion, Verleih

Produktion: El Deseo, Milestone Productions; Produzenten: Esther García, Gordon McLennan; ausführende Produzenten: Pedro Almodóvar, Agustín Almodóvar, Ogen Gavanski. Spanien, Kanada 2003. 35mm, Format: 1:1.85; Dauer: 102 Min. CH-Verleih: Rialto Film, Zürich; D-Verleih: Tobis Filmkunst, Berlin





1

1 NI OLVIDO
NI PERDÓN2 NAIVE MALER
AUS DER
OSTSCHWEIZ

2



Richard Dindo und sein Werk

Vom Mittelpunkt der Welt aus

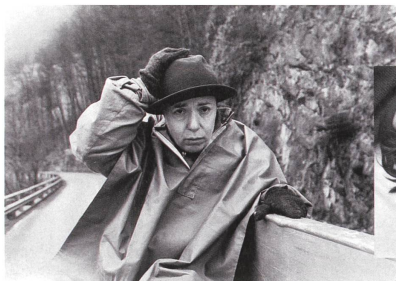


Zu seinem 38-minütigen Erstling *DIE WIEDERHOLUNG* merkt Richard Dindo 1970 an: «Dieser Film versucht, als Genre zu sein, was man einen theoretischen Dokumentarfilm nennen könnte. Zwei junge Darsteller, die als "Figuren", also ohne Psychologie, eine Verbindung herstellen zwischen einem Dokumentarfilm in Form von Interviews und einem fiktiven Film in Form von dargestellten Szenen und literarischen Texten – diese beiden Darsteller sind in sich wiederholenden Situationen auf der Suche / auf die Suche geschickt nach einem politischen Standort. Sie gehen zu "Persönlichkeiten", die eine bestimmte Rolle / einen Stellenwert in unserer Gesellschaft haben. Die Auswahl dieser "Persönlichkeiten" ist ein Teil der Problemstellung dieses Films, die darin besteht, eine politische Alternative zu finden, die ein Ausbrechen aus der Wiederholung (der Unveränderlichkeit) erlaubte.»

Im Programmheft der Solothurner Filmtage kennzeichnet er sich selbst mit dem Ausdruck: «Gehört zu denen, die keine Memoiren schreiben werden». Bereits auch gibt er seine Adresse mit 3, rue de Quatrefoye, Paris 5e an. Ausserdem nimmt der Titel seines Erstlings, *DIE WIEDERHOLUNG*, einen unpersonlichen, ominösen Charakter an, und zwar in einem ganz bestimmten Sinn. Im folgenden Jahr, 1971, setzt nämlich *DIALOG* den sensibeln, in jenen Jahren viel befolgten marxistischen Theoretiker Konrad Farner in Szene, der eine Auseinandersetzung mit dem bekennenden Christen (und Pfarrherrn) Kurt Marti zu führen versucht. Und gleichsam in einer Wiederholung dessen, wie der eine der beiden Darsteller dieses Zweitlings sein Leben beschliessen wird – Farner –, nimmt sich unterdessen der Autor selber aus: als eine Figur, deren berufliche Erwartungen in hohem Mass erfüllt sind, während sich die politi-



1



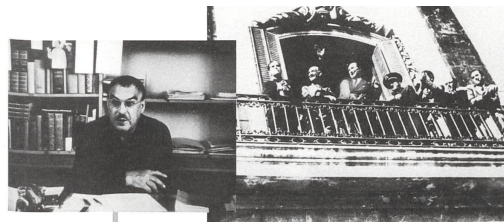
2



3



42 43



6

4



7



schen Hoffnungen sehr weitgehend zerschlagen haben. Da war es doch vielleicht etwas unvorsichtig, niemals Memoiren schreiben zu wollen.

Immer angenommen, heisst das, es kann sich überhaupt je eine politische Hoffnung bewahrheiten. Dem Verfasser dieser Zeilen ist Konrad Farnet in Erinnerung als geladener Referent an einer der Mittelschulen des Kantons Zürich, und zwar im Rahmen einer Woche für politische Bildung. Jene Veranstaltung hätte ohne weiteres den Orwell'schen Begriff der «hate week» als Bezeichnung verdient. Die Schüler verlassen die Vorträge und Diskussionen als stramm indoktrinierte Kalte Krieger, ungefähr fünfzehn Minuten dürfte die Wirkung schon vorhalten. Einige der Organisatoren treten tapfer für einen atomaren Präventivkrieg gegen die Sowjetunion ein, zu führen notabene unter tätiger Mithilfe der europaweit gefürchteten Schweizer Armee, und wähen sich schon zu Weihnachten in Moskau wie weiland die Wehrmacht. Farnet kommt ihnen als Renommier-Roter zupass, indem er zu verkörpern hat, welch vorbildliche Toleranz herrscht hierzulande, und zwar ganz besonders in Zeiten der Notwehr.

Aus dem Tritt

Eine weitere schweizerische Figur, die sich höhere Ziele vornimmt, als es einem einzelnen menschenmöglich ist zu erreichen, porträtiert 1983 MAX HAUFLER, der STUMME: nämlich den Schauspieler, Regisseur und Pionier dieses Namens. In seiner Zeit, zwischen 1935 und 1965, hatte er sehr viel mehr Mühe, ehrgeizige Kino-Projekte zu realisieren, als es nachmals bei seinem Exegeten in einer ungleich milderen Periode der Fall sein wird. Eine Reihe von Gestalten scheint bei Dindo aus dem Tritt geraten zu sein im Verhältnis zu ihrer Gegenwart. Entsprechend geht es ihm selber, gerade bei der Behandlung nahe liegender Themen, noch sehr lange darum, möglichst aktuell zu sein (manchmal sogar, im weitesten Sinn des Wortes, journalistisch).

Seine Anfänge bewegen sich noch ganz im Vorgefundenen und im Überschaubaren, und von daher können sie als ausgesprochen helvetisch gelten, um nicht zu sagen als provinziell zürcherisch. Sie wurzeln in einem Klima labiler Liberalität und in einer Stadt, die auch jenseits ihres notorisch übergewichtigen Finanzwesens eine Reihe von internationalen Qualitäten vorzuweisen hat, es ist kaum zu bestreiten, namhafte Kosmopoliten haben es zugestanden. Doch im nächsten Moment ist es auch wieder eine Stadt, die im-

stand ist, alles zu vergessen, zu vertun und für eitel zu erklären, was ihr auswärtiges Ansehen befördern könnte. Sie versteht es, sich auf eine Weise klein zu zieren, als zöge sie es am Ende doch vor, die grösseren Städte allein brillieren zu lassen, und wären es nur München, Wien oder Mailand.

Doch von den gedrängten, verstellten Strassen des Zürcher Aussersihl-Quartiers aus wird Richard Dindo, Nachfahre einer italienisch-stämmigen Familie, Schritt für Schritt vieles vom Gegenteil all dessen erwerben, was ihn herkunftsmässig einengen musste. Zum Gegebenen gliedern sich das Unübersichtliche und Unschweizerische hinzu, Formen des Weltbürgertums, die es erst noch zu finden gilt. Es sind Eigenschaften der Attitüde, Anschauung und Kultur, wie manche sie suchen und sich allmählich aneignen, wenn sie in Zürich, Bern oder Basel heranwachsen. Der Ausbau gelingt ihnen oftmals auch kraft der ehernen Notwendigkeit, Fremdsprachen zu erlernen, und zwar inklusive Deutsch: eine Aufgabe, an der sich ein Talent, wenn vorhanden, hochrappeln kann. Zuvorderst kommt Richard Dindos Fortbildung bei der *langue* in Schuld zu stehen, die er zu beherrschen lernt, und auf dem Weg über das Idiom hat er dann sowieso allem, was auch sonst von französischer Art ist, etliches zu verdanken.

Die fernerer Perspektiven

Was ihn jedoch unterscheiden wird von den meisten andern Beflissenen, ist die Fähigkeit, beides anhaltend, wechselnd und kompakt präsent zu halten und zu Themen seiner Filme zu erheben: die Wurzeln, die er abzustreifen sich weigert – und zwar ohne dann gleich mit dem romantisch-nationalistisch belasteten Begriff der «Heimat» um sich zu schmeissen –, ebenso sehr wie Ausblick und Schritt über die Grenzen des Landes und der einheimischen Lebensweise hinweg. Den Möglichkeiten der Erweiterung beginnt er förmlich hinterher zu hecheln, denn ohne fleissiges Dazutun eröffnen sich kaum fernere Perspektiven, auf gar keinen Fall von Zürich aus.

Das Bestreben findet seinen Ausdruck in einer oft atemlosen Globetrotterei, die dann so vielen Ansässigen wieder verdächtig vorkommt, als wäre sie eine Übung in vaterlandslosem Gesellentum. Bei seinesgleichen nehmen Exil und Heimkehr, die das Grundthema in der Geschichte des Odysseus sind, eine zeitgenössische Form an, sehr verschieden von der aus klassischer Zeit. Bis weit ins zwanzigste Jahrhundert hinein bildeten Abwanderung und Rückwanderung

einen Vorgang, der als etwas Einmaliges galt im Lebenslauf des einzelnen. In unserer Epoche beschreiben sie bei vielen einen Dauerzustand mit endlos gleich sich wiederholenden Bewegungen hin und zurück.

Zu Dindos besten Arbeiten gehören gerade die, die Motive und Themen von der einen und von der andern Sorte miteinander verbinden: das Ortsgebundene mit dem Flüchtigen. In diesen Fällen bezieht weder das, was hinter der Ecke, noch das, was hinter dem Horizont liegt, seine Aussagekraft aus dem eigenen Vermögen, sondern der Sinn eines Stoffes leitet sich vom dialektischen Dritten her, aus dem Zusammenhang.

Fremde Händel

SCHWEIZER IM SPANISCHEN BÜRGERKRIEG geht 1973 dem einzigen Fall nach, da im zwanzigsten Jahrhundert eine nennenswerte Anzahl Bürger der Eidgenossenschaft das Leben für etwas riskiert, was wohl auch heute noch, mit dem überlieferten Begriff aus der Frühgeschichte des Landes, «fremde Händel» heisst. Und schon von der Schweiz der dreissiger Jahre ausgehend lässt sich die Haut einzig im Ausland zu Markte tragen. Es ist eine Unternehmung, für die jene Schar Spanienfahrer bezeichnenderweise bestraft wird. (Und zwar geschieht das ganz unnötigerweise, sie sind sowieso schon auf die Seite der Verlierer geraten.)

Laut Gesetz hätten sie's so oder so bleiben lassen sollen, egal unter was für einem Titel sie's zu verüben beschlossen. Aber es passt grad so glatt in die Lage, dass es sich um Antifaschisten handelt, und zwar sind sie's schon zu einem Zeitpunkt geworden, als es noch kaum geraten schien, sich entsprechend anheischig zu machen, und da man nicht allein in Bern werweisse, auf welcher Seite wessen Brot gebuttert sein würde im kommenden Krieg. «Premature antifascists» – voreilige Gesinnungsfreudige –, so sollte man sie später, im Amerika des Senators Joseph McCarthy, mit verdankenswerter Unzweideutigkeit nennen.

Nachträglich gesehen mag die Neutralität der Schweiz als Doktrin ein paar Prüfungen ganz passabel bestanden haben. (Zuletzt war das sicher der Fall bei den höchst zwielichtigen, katastrophalen Angelegenheiten in Jugoslawien.) Doch kann sie traditionell dann zur peinlichen Belastung werden, wenn sie mehr oder weniger stillschweigend auch von jedem einzelnen erwartet, sich jeglicher Parteinahme in auswärtigen Zwistigkeiten zu enthalten. Wenn jemand wie Dindo eine zunehmend stürmische Vorliebe fürs Engagement, ja geradezu fürs Überengagement in

1 Die Münsterbrücke von Zürich in MAX FRISCH, JOURNAL I-III

2 Janet Haufler in MAX HAUFLER: DER STUMME

3 DIE WIEDERHOLUNG

4 SCHWEIZER IM SPANISCHEN BÜRGERKRIEG

5 Aurore Clément und Jörg Löw in EL SUIZO, EINE LIEBE IN SPANIEN

6 Konrad Farnet in DIALOG

7 ERNESTO "CHE" GUEVARA, DAS BOLIVIANISCHE TAGEBUCH



1



2



3



4



3



5

den fünf Winkeln und in den sieben Kämpfen des Planeten von 1970 bis heute entwickelt, dann erklärt sich das ganz bestimmt auch durch die prompten helvetischen Rückzugsreflexe, die er wenigstens der eigenen Person abzugewöhnen versucht.

Ich bin ein Achtundsechziger, pflegt er unumwunden zu bekennen, mit Stolz und etwelchem Trotz, und tut es noch zu einer Zeit, da es fast keiner mehr von denen, die in den kritischen Jahren dabei gewesen sind, zu gestehen sich getraut, als gäbe es da etwas zu verbergen oder zu verschweigen: und als hätten sich die Zeiten, quasi, mehr als nur verändert, nämlich, behüte, verbessert, und als müssten alle sich schämen, die Sand ins Getriebe geworfen haben, damals, unter was immer für einer Form.

So bringt es SCHWEIZER IM SPANISCHEN BÜRGERKRIEG zuwege, ein bis dahin verwedeltes, verdrängtes Thema wieder auf den Punkt zu bringen und den Protagonisten noch etwas bitter benötigte Gerechtigkeit widerfahren zu lassen. Erstmals zeitigt zudem ein Film in der Schweiz noch eine andere Wirkung: die gelinde gesagt schwankende, eher schon opportunistische Haltung des Landes vor und während des Weltkriegs wird wieder diskutiert, ein Vorgang, der sich 1975 wiederholen und verstärken wird bei DIE ERSCHIESSUNG DES LANDESVERRÄTERS ERNST S. und erneut, in einem minderen Mass, noch gut zwanzig Jahre danach, bei GRÜNINGERS FALL.

Dokument und Fiktion

Aufschlussreich ist aber auch, sofern es weiterhin um Spanien geht, das Scheitern von EL SUIZO, der das Thema 1985 in fiktionaler Form noch einmal aufgreift. Mehr und mehr verstärkt sich zwar bis dahin die Neigung (auch bei andern Autoren in Europa), das Dokumentarische und das Fiktive näher zueinander zu schieben und sogar übereinander zu schlagen, statt die zwei Dinge wie

1 DANI, MICHI, RENATO & MAX

2 MAX FRISCH, JOURNAL I-III

3 GRÜNINGERS FALL

4 Jürg Löw und Aurore Clément in EL SUIZO, EINE LIEBE IN SPANIEN

5 Hans Staub in HANS STAUB, FOTOREPORTER

6 Edgar Bonjour im Gespräch mit Niklaus Meienberg und Richard Dindo in DIE ERSCHIESSUNG DES LANDESVERRÄTERS ERNST S.

7 DIE ERSCHIESSUNG DES LANDESVERRÄTERS ERNST S.



6

gelernt strikt auseinander zu halten. Schon der Erstling *DIE WIEDERHOLUNG* hatte eine Neigung und Neugier nach dieser Richtung hin erkennen lassen. Aber das Beispiel von *EL SUIZO* zeigt, wie (mindestens) jeder politische Stoff sich letztlich nur sträuben kann, als Remake behandelt zu werden – erst als Dokumentar-, dann als Spielfilm –, und schon gar von ein- und demselben Filmmacher.

In der Folge entscheidet sich Dindo, in- zwischen auf du und du mit den Elementen der Fiktion, im Spannungsfeld von Dichtung und Wahrheit bei jedem neuen Durchgang klar für eine jeweils einmalige Form, die dann zu passen hat auf ein jeweils einmaliges Thema. Bis dahin haben, zwischen 1972 und 1978, *NAIVE MALER IN DER OSTSCHWEIZ*, *HANS STAUB, FOTOREPORTER* und *CLÉMENT MOREAU, GEBRAUCHSGRAFIKER* mehr als hinlänglich belegt, dass sich der Autor Fragen der Form und der Ästhetik ganz unbefangen, fast diskret widmet. Dabei mögen seine wenigsten Arbeiten herausstreichen, wie viel an Gestaltung zumal mittels der Montage eingeflossen ist, aber eben dann hinter den Stoff zurückzutreten hat.

Einer der vier jungen Aufrührer aus *DANI, MICHI, RENATO UND MAX* von 1987, die während der unsanften Demonstrationen der Jahre 1980 bis 1982 ums Leben kommen, reist für seine letzten Tage auf Erden nach Spanien, ein Umstand, der die europäische Dimension der Zürcher Ereignisse anstrengungslos, fast zufällig verdeutlicht, ohne ihnen den letztlich doch lokalen Charakter zu nehmen. Dindo versucht auch erheblich später, 2001, in *VERHÖR UND TOD IN WINTERTHUR*, der jenen ersten Beitrag zum Thema jugendlichen Widerstands in der Schweiz vervollständigt, das Gewicht der politischen Ereignisse im eigenen Land zunächst einmal einzuschätzen, bevor er sie interpretiert, oder ehe er gar ihre Geschichte neu schreibt (oder eben filmt).

Weder scheitern noch reüssieren

Seine Arbeiten fassen die Historie weniger als Vergangenheit auf und mehr als eine permanente Wechselwirkung zwischen ihr und dem, was die Gegenwart aus ihr gemacht hat. (Und wieder quillt die Aussagekraft, statt aus dem einen oder andern, aus dem Verhältnis: aus dem dialektischen Dritten.)

Und gerade die Winterthurer Ereignisse, die wie eine verspätete Verkleinerung der zürcherischen erscheinen, eignen sich vortrefflich für eine kritische Wertung. Von dem, was sich in der Schweiz abspielt, wird die Welt gelegentlich gestreift, mehr ist da



7

wohl kaum zu erwarten. Aber für ihre Bewohner ist ein Wissen davon samt einem intelligenten Verständnis unabdingbar, noch wenn sie kaum mit einem Nachbarn darüber reden können, der weder etwas von den Vorgängen weiss noch erfahren will.

Die Eidgenossen stehen mit ihrer Geschichte wie vereinzelt da, die so schlecht in die der anderen Länder hinein passen will, weil sie zusammen mit den Desastern, die Spanier, Jugoslawen, Franzosen, Deutsche, Russen heimgesucht haben, auch einiges von dem Konstruktiven vom Leib gehalten haben. Das Land, sagen manche, könne weder scheitern noch reüssieren, weil es keinerlei Risiken eingehe. Was hätten die langen Jahre voller Friede, Demokratie und Wohlstand schon hervorgebracht, spottet jene vielzitierte Zeile aus *THE THIRD MAN* – die Kuckucksuhr.

DIE ERSCHIESSUNG DES LANDESVERRÄTERS ERNST S. entsteht 1975 aus der Zusammenarbeit mit Niklaus Meienberg. Wegen Weitergabe von Informationen an die Deutschen wird der Titelheld, ein armer Schlucker, gemäss Kriegsrecht hingerichtet. Sein Fall spiegelt sich anklagend in den Machenschaften einiger gesellschaftlich und militärisch höher Gestellter, die unverhüllt zu den Nazis halten und trotzdem unbehelligt bleiben. Das Schweizer Fernsehen unterzieht den Film einem regelrechten Zensurakt, mit Kürzungen und abschwächenden Erklärungen und förmlichen Entschuldigungen.

GRÜNINGERS FALL rekonstruiert, auch mittels Rollenspiel, das Schicksal jenes Polizeioffiziers, der in Missachtung geltender Befehle Flüchtlingen aus dem Dritten Reich Einlass über die Grenze verschafft und damit einer Anzahl von ihnen das Leben rettet. Sein eigenmächtiges, aber menschenfreundliches Handeln zieht ihm auf eine Weise, die eine verzweifelte Ähnlichkeit bekommt mit den entmutigenden Erfahrungen der Spanienkämpfer, dauerhafte offizielle Missbilligung und Zurücksetzung zu.

Le milieu du monde

MAX FRISCH, JOURNAL I-III befasst sich 1981 mit jemandem, der wie kaum sonst einer aus Zürich versucht hat, Aussenwelt und Hinterhof ineinander zu spiegeln. Er tat es in seinen Schriften und Stücken, während Dindo versucht, etwas Vergleichbares mit den Mitteln des Films herbei zu führen. Dass Max Frisch immer auf Distanz geblieben ist zur Siebten Kunst, erleichtert seinem cineastisch geschulten Jünger die Nachfolge beträchtlich. Manchen andern Gegenstand



2

hätte der Lehrling aus den reichen Veröffentlichungen des Meisters herausgreifen können. Es ist auf eine nahe liegende Weise vielsagend, dass die Wahl just auf das Motiv von Nähe und Ferne fällt: in diesem Film, der sich als eine filmische Lektüre der Erzählung «Montauk» versteht.

Über ihn hinaus, nämlich im gesamten Werk Dindos ist eines der obsessiven Bilder die wiederholt einmontierte Ansicht von der zentralen Münsterbrücke über die Limmat, ein Bauwerk von streng lokalzürcherischer Schmalheit und erprobtem verkehrstechnischem Widersinn: Metapher für eine Stadt, die Grosszügigkeit zu den Untugenden schlägt und sich nur zögerlich wandelt, die sich aber dennoch gern einbildet, an den Wegkreuzungen des Planeten – oder an seinen «Radnaben», wie es neuerdings heisst – verortet zu sein.

Vor dem thematischen Hintergrund – der Herkunft, des Werks und des Lebenslaufs von Max Frisch –, nimmt der Flussübergang den Charakter eines Mittelpunktes der Welt an. Er wird vergleichbar jenem *milieu du monde*, auf den Alain Tanner in einem seiner besten Filme denkwürdig hingedeutet hat. Und zwar geschieht das bei dem Genfer Autor in dem Sinne, als sich jeder Punkt auf dem Planeten zu dessen Nabel erklären lässt, je nachdem, wer's gerade tut. Der idealen Kugelform der Erde ist es zuzuschreiben.

So fügen sich, von 1970 bis heute, die Filme zu inländischen Themen und Figuren (geplant oder aus eigenem Antrieb) zu einer Art kleinen Chronik der Helvetier. Sie umfasst die vielleicht letzte Periode in der Geschichte dieser prekären, heterogenen, viel zu bescheidenen Nation, da sie im Begriff scheint, sich in einer Gleichschaltung auszuheben und zu zerreiben, die morgen zu kontinentaler, übermorgen zu weltumspannender Megalomanie auszuarten droht.

Schon seit geraumer Zeit scheint sich der ehemals neue, nachgerade angejahrte Schweizer Film als so etwas wie eine (notabene höchst erfolgreiche) abschliessende Manifestation jenes Landes zu erweisen, das ihn um 1965 herum hervorbrachte. Doch auf ihn bezogen könnte Richard Dindo, so oft und gern er auch im Kollektiv gearbeitet hat, sich seinem Kollegen Fredi M. Murer anschliessen und mit ihm sagen: ich kann mir die ganze Schule ohne mich vorstellen, aber auch mich ohne sie.

Pierre Lachat



1



2

46 47

Erzählen gegen das Vergessen



4

«Damit historische Ereignisse nicht in Vergessenheit geraten, muss man von ihnen erzählen.» So die Off-Stimme am Anfang von Richard Dindos neuestem Dokumentarfilm *NI OLVIDO NI PERDÓN*. Auf Anhieb mag dieses Statement logisch, ja selbstverständlich scheinen. So einfach wie Dindos Ansatz, den wir aus vielen seiner Filme kennen: Ein Augenzeuge kehrt an den historischen Schauplatz zurück und erzählt vor laufender Kamera, was einst an dieser Stelle geschah. Doch ist ein solches Unterfangen bei genauer Betrachtung viel komplexer und bedeutungsvoller, denn der Themenkomplex «Geschichte und Erinnerung» wirft für Dokumentarfilmschaffende einige Fragen und Probleme auf. Aus welchen Gründen sollten Ereignisse vor dem Vergessen bewahrt werden? Wie lässt sich Geschichte mit filmischen Mitteln authentisch erzählen? Und – größte Herausforderung für die audiovisuelle Praxis – wie kann man die Erinnerungen anderer Menschen filmisch darstellen und weitergeben?

NI OLVIDO NI PERDÓN – «weder Vergessen noch Verzeihung» – lässt Männer und Frauen der achtundsechziger Generation in Mexiko ihre Geschichte erzählen: eine Geschichte, die in Vergessenheit zu geraten drohte, ohne je wirklich in der Welt bekannt gewesen zu sein. Im Zentrum des Films steht das Massaker vom 2. Oktober 1968 an der Plaza de las Tres Culturas in Tlatelolco, einem Vorort von Mexiko-Stadt. Im Verlauf des bewegten Sommers 1968 versammelten sich dort Tausende von Studierenden, um friedlich gegen Repression und Gewalt zu demonstrieren – wobei sie gleichzeitig betonten, ihre Bewegung werde die bevorstehenden Olympischen Spiele in der Hauptstadt nicht stören. Doch der autoritäre Premierminister Díaz Ordaz befahl der Armee, die Demokratiebewegung mit Gewalt zu zerschlagen. Am Platz selber schossen Soldaten in die Menge und töteten fast 300 Menschen. Weitere Demonstranten wurden verhaftet und gefoltert, die Leichen der Verschwundenen in unmarkierte Massengräber geworfen. Die Berichterstattung gab damals die Lügen der Behörden weiter und warf den Demonstranten fälschlicherweise vor, zuerst Gewalt angewendet zu haben. Erst im Jahr 2000, als die korrupte PRI-Partei, die sich siebzig Jahre an der Macht gehalten hatte, die Wahlen verlor, wurde die wahre Geschichte der Ereignisse von Oktober 1968 in die offizielle mexikanische Geschichtsschreibung aufgenommen.

Als Dindo 2002 seine Interviews mit Überlebenden des Massakers und weiteren Mitgliedern der damaligen Bewegung führte, hatten sie noch kaum öffentlich über ihre Erinnerungen gesprochen. Und es bleibt nach

wie vor gefährlich, darüber zu sprechen, wie das Schicksal des ehemaligen Studentenführers López Osuna zeigt. Eine illustrierte Drucke 2001 seine Geschichte und sein Foto: kurz darauf wurde er tot aufgefunden – und dieser Mord ist bis heute nicht aufgeklärt. In einem so angespannten Kontext hat sich erinnern nichts mit Nostalgie zu tun, sondern wird zu einem politischen Akt. Die Wahrheit über die damaligen Ereignisse erzählen, heisst, die offizielle Geschichte einer notwendigen Korrektur unterziehen. Und wer sich in der Öffentlichkeit an seine bewegte und verfolgte Jugend erinnert, gibt den Kampf um Freiheit und Gerechtigkeit an die heutige Jugend weiter.

Die berührendsten Szenen des Films finden an der Plaza in Tlatelolco statt. Die Rückkehr an den Schauplatz der damaligen Gräueltat scheint eine kathartische Wirkung auf die Überlebenden zu haben. Es ist, als hätten sie die Ereignisse jenes 2. Oktobers noch immer vor Augen. Dindos diskreter Einsatz von Archivaufnahmen des Massakers untermalen die bildhaften Schilderungen der Augenzeugen, ohne sie eins-zu-eins «illustrieren» zu wollen. Zuschauen, wie sich die Überlebenden an die Gewalt und die bittere Enttäuschung von damals erinnern, an dem Ort, der immer noch die Spuren der Vergangenheit aufweist: noch näher an die Erinnerungen anderer Menschen kann man nicht herankommen.

Erinnerungen werden auch an jüngere Generationen übertragen. In *NI OLVIDO NI PERDÓN* bilden die Aussagen der Augenzeugen von 1968 zwar den Kern des Films, doch Begegnungen mit Kindern und Jugendlichen stellen dar, wie das historische Bewusstsein weiterleben könnte. Eine solche Übertragung findet aber nicht nur im Alltag statt – an Schulen oder vor dem Tlatelolco-Denkmal –, sie wird auch durch Kunstwerke befördert, die Dindo in seinem Film zitiert. Etwa *ROJO AMANECER* (1989), der Spielfilm von Jorge Fons, der den 2. Oktober 1968 im Leben einer Familie inszeniert, oder die Auftritte der jungen, aus Kindern der Achtundsechziger bestehenden Schauspielerguppe, die das damalige Klima von Repression und Gewalt dramatisiert. Dindo hat *NI OLVIDO NI PERDÓN* als letzte Hommage an seine eigene Generation, der Achtundsechziger, bezeichnet. Die Hoffnung auf eine bessere Zukunft wird im Film durch die vielen jungen Leute und vor allem von der Tochter des ermordeten López Osuna verkörpert, die fest entschlossen ist, den Kampf weiter zu tragen.

Politik und Ästhetik

Bewegte Jugend, utopische Träume, Verfolgung durch politische Machthaber,



das Potential von Kunst als Instrument der Erinnerung: die Themen von *NI OLVIDO NI PERDÓN* sind Richard Dindos Themen schlechthin. Seit über dreissig Jahren greift er sie – aus einer Reihe historischer und geographischer Kontexte – konsequent immer wieder auf. Fast ausschliesslich realisiert er dokumentarische Porträts; immer sind die Porträtierten entweder Rebellen oder Künstler, oder beides. In jedem Fall gilt es, ihre Geschichten vor dem Vergessen zu bewahren.

Dass es bei Dindo sowohl eine politische wie auch eine ästhetische Strömung gibt, lässt sich am Beispiel seiner beiden Filme aus diesem Jahr zeigen. Denn neben der achtundsechziger Bewegung in Mexiko widmete sich Dindo 2003 mit *ARAGON, LE ROMAN DE MATISSE*, welcher im vergangenen Frühling am Festival Visions du réel in Nyon uraufgeführt wurde, auch noch einem kunsthistorischen Sujet: Der Schriftsteller Louis Aragon, der 1941 aus dem besetzten Teil Frankreichs flüchten musste und in Nizza Henri Matisse begegnete, versuchte noch Jahrzehnte danach die Bilder des grossen Malers mittels Sprache einzufangen, bis er 1970 «Henri Matisse, roman» fertig schreiben konnte. Dindo nimmt Aragons Buch als Vorlage, um die Beziehung zwischen Bild und Sprache auf vielschichtige Weise zu ergründen. Thematisiert Aragons Buch die Begegnung zwischen Maler und Dichter, so wird in Dindos Film durch die Begegnung von geschriebenem Text und Filmbild eine weitere Ebene eingeführt. Doch neben den kunstästhetischen Betrachtungen lässt Dindo die Weltgeschichte nicht vergessen, sondern erinnert immer wieder an Aragons Flüchtlingsdasein in Nizza und an den Krieg, der jenseits der Grenze tobte.

Eine weitere tragische Geschichte aus der Zeit des Zweiten Weltkriegs dokumentierte Dindo mit *CHARLOTTE: «LEBEN ODER THEATER?»* (1992). Das Porträt der jüdischen Künstlerin Charlotte Salomon basiert auf der Reihe von fast 800 autobiographischen Gouachen, welche die Malerin während den zwei Jahren im Exil in Frankreich produzierte, bevor sie 1943 von den Nazis verschleppt und ermordet wurde. Im Werk von Charlotte Salomon geht es aber nicht um ein Opferdasein, sondern um die bewusste Aufarbeitung der eigenen Lebensgeschichte und die Entwicklung einer starken subjektiven Formsprache. Dass die Künstlerin auch geschriebene Texte in ihre Bilder integrierte, macht sie zur idealen Protagonistin für Dindo, der die Beziehung zwischen Sprache und Bild gerne immer wieder thematisiert. Wie bei *ARAGON, LE ROMAN DE MATISSE* schafft die dokumentarische Kamera eine zusätzliche Ebene, in dem sie die Bilder und Texte von Charlotte Salomon

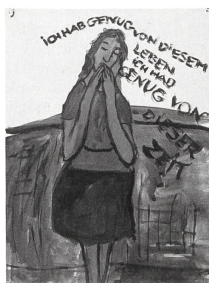
1 DANI, MICHÉ, RENATO & MAX

2 ERNESTO "CHE" GUEVARA, DAS BOLIVIANISCHE TAGEBUCH

3 Bertolt Brecht und Max Frisch in MAX FRISCH, JOURNAL I-III

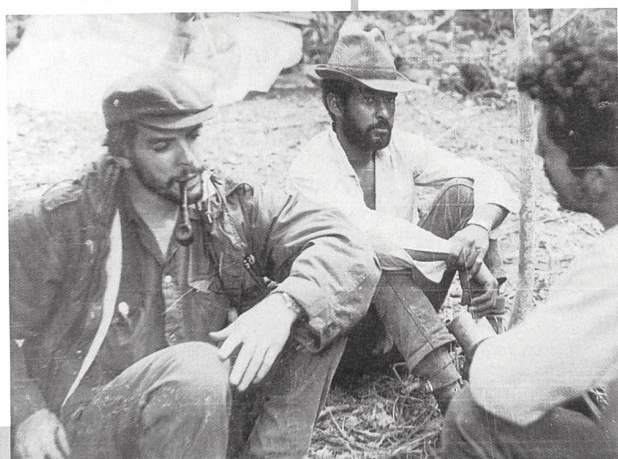
4 NI OLVIDO, NI PERDÓN

5 CHARLOTTE: «LEBEN ODER THEATER?»

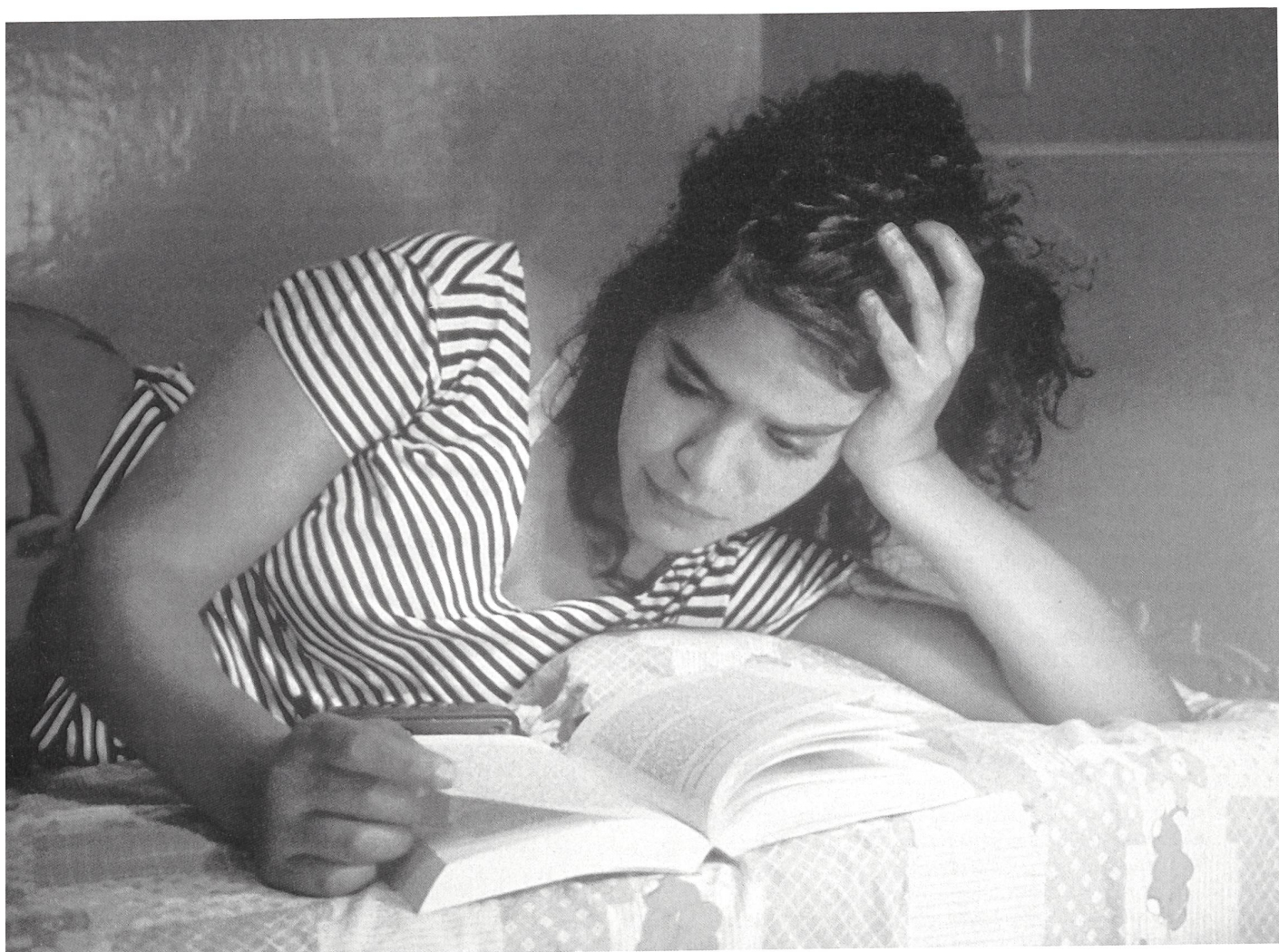
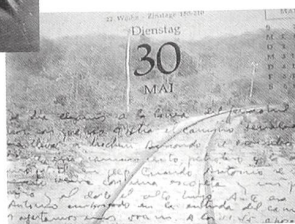
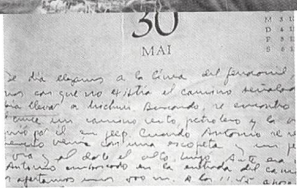
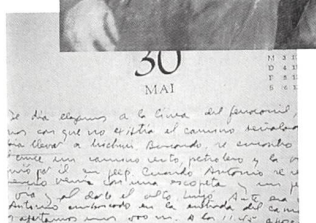
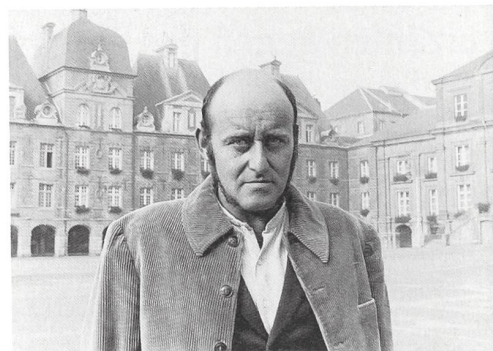


5

1



2



3



durch Filmbilder und Aussagen von Zeitzeugen ergänzt und kommentiert.

Der Kampf des Einzelnen gegen Ungerechtigkeit ist ebenfalls ein immer wiederkehrendes Thema in Dindos Werk. Dazu gehören Filme wie *ERNESTO "CHE" GUEVARA, DAS BOLIVIANISCHE TAGEBUCH* (1994), der den verhängnisvollen letzten Feldzug des Revolutionärs nachzeichnet, *GENET IN CHATILA* (2000), wo Jean Genets Empathie mit dem Leiden der Palästinenser thematisiert wird, und *AUGENBLICKE IM PARADIES* (1996), der den südafrikanischen Anti-Apartheid-Aktivistin und Dichter Breyten Breytenbach begleitet. Dass es sich in allen drei Fällen um Schriftsteller handelt, deren Texte von Dindo verfilmt wurden, ist kein Zufall. Auch hier geht es darum, die Erinnerungen anderer filmisch darzustellen, und auch hier entsteht die "Lösung" in einer Verbindung aus Wort und Bild, subjektiven Aussagen und der Rückkehr an die realen Schauplätze. Weil Dindo sich immer auf bildhafte Einzelerfahrungen und präzise ausgewählte historische Orte konzentriert, gelingt es ihm, grosse Themen der Weltgeschichte authentisch und glaubhaft zu erfassen.

Begegnung mit Abwesenden

Er leistete Widerstand gegen die Vergänglichkeit, erklärte Dindo 1996 in einem Interview in der *WoZ*. Dank einer besonderen Eigenschaft des Kinos – dem Gegenwartsein-

druck des bewegten Bildes, der ewig erhalten bleibt – leben seine toten Helden und Heldinnen in den Filmen weiter. Was auch heisst: Seine Filme setzen den porträtierten Menschen nicht nur ein Denkmal, sie holen sie in die Aktualität zurück und ermöglichen eine Begegnung mit den Abwesenden. Wer Dindos Filme über Che Guevara, Jean Genet oder Arthur Rimbaud (*ARTHUR RIMBAUD, EINE BIOGRAPHIE*, 1990) sieht, wird nicht nur an die verstorbenen Helden erinnert, sondern teilt – zumindest für die Dauer der Filmvorführung – ihren subjektiven Blick. Um diesen Effekt zu erzielen, scheut Dindo nicht vor Inszenierung zurück. Er setzt Schauspieler ein oder filmt aus der vermeintlich subjektiven Perspektive seiner abwesenden Hauptfigur. Solche Dramatisierungen werden jedoch immer mit authentischem Material kombiniert, wie etwa einem realen Schauplatz oder einem autobiographischen Text.

In *GENET IN CHATILA* beispielsweise lässt Richard Dindo die junge Schauspielerin Mounia Raoui die Orte besuchen, welche Genet in seinen Aufsätzen «Quatres heures à Chatila» und «Un captif amoureux» darstellt. Im Off werden Genets Texte gelesen, im Bild sind die beschriebenen Orte, wie sie zum Zeitpunkt der Dreharbeiten aussahen, zu betrachten. Im Fall von Che Guevara arbeitet Dindo ähnlich mit den Schauplätzen und Memoiren seines Helden. Doch er geht noch einen Schritt weiter und filmt auch Seiten aus Ches Tagebuch so, als ob sie Landschaften wären. Das extremste Beispiel aber liefert er in *ARTHUR RIMBAUD, EINE BIOGRAPHIE*. Richard Dindo dreht den Film so, als ob er kurz nach Rimbauds Tod 1891 einen Dokumentarfilm gemacht hätte. Rimbauds Freunde und Verwandte kommen zu Wort und erzählen vom eigenwilligen und rätselhaften jungen Dichter, der später das Schreiben aufgab, um als Waffenhändler in Afrika zu wirken. Diese Figuren werden zwar von Schauspielern gespielt, doch ihre Aussagen stammen aus authentischen Dokumenten der Zeit und wurden an den Orten aufgenommen, wo Rimbaud tatsächlich war.

In all diesen Fällen versucht Dindo also nicht, seinen Zuschauerinnen und Zuschauern etwas vorzutäuschen, sondern lädt sie ein, sich vorzustellen, wie es damals hätte aussehen können, und bietet ihnen dadurch an, im Prozess des filmischen Wiederherstellens der Vergangenheit eine aktive Rolle zu spielen.

«Ich bin als Filmemacher ein Biograph und glaube fest daran, dass der Dokumentarfilm die Kunst der Biographie ist», schrieb Dindo 2000 in einem Aufsatz, der den auf-

1 ERNESTO "CHE" GUEVARA, DAS BOLIVIANISCHE TAGEBUCH

2 ARTHUR RIMBAUD, EINE BIOGRAPHIE

3 Mounia Raoui in GENET IN CHATILA

4 NI OLVIDO, NI PERDÓN

5 Breyten Breytenbach in AUGENBLICKE IM PARADIES

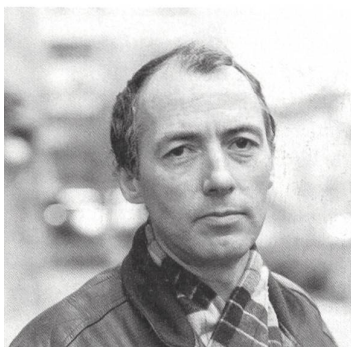
schlussreichen Titel «Ich erzähle die Erzählung des andern» hat. Der Dokumentarfilm hat einen besonderen Stellenwert, weil er – als wahres Gesamtkunstwerk – alle anderen Ausdrucksmittel enthalten kann. Neben herkömmlichen dokumentarischen Aufnahmen von Schauplätzen und Augenzeugen bestehen Dindos Filme aus weiteren Elementen, wie geschriebenen Texten, gemalten Bildern oder Zeichnungen, Fotos, historischen Ton- oder Filmaufnahmen, Auftritten von Schauspielern sowie Ausschnitten aus Spielfilmen und Theaterstücken. Weil er solche Elemente in seinen Filmen einsetzt, bezeichnet sich Dindo als «unreiner» Dokumentarist. Doch im Dienst der «Wiederherstellung» der Vergangenheit funktionieren diese diversen Materialien als Zeitdokumente, welche eine abwesende Vergangenheit aufflackern lassen, wie – so Dindo – «eine Illumination».

Im Buch «Dokumentarisch Arbeiten» (1996) des deutschen Publizisten und Fernsehdokumentaristen Christoph Hübner erklärt Dindo: «Meine ganze Arbeit dreht sich um dieses Problem der Wiederherstellung des Vergangenen. Deshalb bin ich ein unreiner Dokumentarist. Dokumentieren heisst eigentlich: filmen, was sich vor der Kamera abspielt im Augenblick. So ist der Dokumentarfilm entstanden. Ich aber bin ein Dokumentarist der Vergangenheit. Wenn ich an einen Ort komme, hat sich das Ereignis schon abgespielt. Ich kann es also nicht mehr filmen. Mein Protagonist ist nicht mehr da. Ich muss das Ereignis zuerst einmal wiederherstellen. Da ich aber keinen Spielfilm drehe, muss ich dieses Wiederherstellen dem Zuschauer imaginär vorführen. Er muss sich das Ereignis, die Personen, die nicht mehr sichtbar sind, vorstellen. Das heisst, der Film konstruiert sich Bild für Bild einer Abwesenheit gegenüber. Und ich versuche, über die Sprache der Menschen, über das Erzählen, sichtbar zu machen, was eigentlich abwesend ist.»

Marcy Goldberg

Richard Dindo
geboren 1944 in Zürich

- | | |
|---|---|
| <p>1970 DIE WIEDERHOLUNG
Kamera: Lucius Lehmann; mit Anita Osterwalder, Miklos Gimes, Konrad Farner, Max Arnold, Peter Bichsel; 38 Min.</p> <p>1971 DIALOG
Kamera: Peter von Gunten; Schnitt: R. Dindo; mit Konrad Farner, Kurt Marti; 46 Min.</p> <p>1972 NAIVE MALER IN DER OSTSCHWEIZ
Kamera: Otmar Schmid; Schnitt: R. Dindo; 62 Min.</p> <p>1973 SCHWEIZER IM SPANISCHEN BÜRGERKRIEG
Kamera: Rob Gnant; Schnitt: R. Dindo; 87 Min.</p> <p>1975 DIE ERSCHIESSUNG DES LANDES-
VERRÄTERS ERNST S.
Buch: Niklaus Meienberg, R. Dindo;
Kamera: Rob Gnant, Robert Boner;
Schnitt: Georg Janett; 99 Min.</p> <p>1977 HANS STAUB, FOTOREPORTER
Guido Magnaguagno, R. Dindo; Kamera:
Othmar Schmid, Helene de Wit; Schnitt:
Elisabeth Waelchli; 60 Min.</p> <p>CLÉMENT MOREAU,
GEBRAUCHSGRAFIKER
Guido Magnaguagno, R. Dindo; Kamera:
Othmar Schmid, Helene de Wit; Schnitt:
Elisabeth Waelchli; 50 Min.</p> <p>1978 RAIMON,
LIEDER GEGEN DIE ANGST
Kamera: Robert Boner, Schnitt: Elisabeth
Waelchli; 55 Min.</p> <p>1981 MAX FRISCH, JOURNAL I-III
Kamera USA: Renato Berta, Robert
Boner, Hughes Ruffel, Judy Irola; Ka-
mera Europa: Rainer Trinkler; Schnitt:
Jürg Hassler, Georg Janett, Fredi M.
Murer, Rainer Trinkler; 119 Min.</p> <p>1983 MAX HAUFLE, DER STUMME
nach dem Roman von Otto F. Walter;
Kamera: Rainer Trinkler; Video-
kamera: Jürg Hassler; Schnitt: Rainer
Trinkler, Georg Janett; mit Janet Hauf-
ler; 89 Min.</p> <p>1985 EL SUIZO, EINE LIEBE IN SPANIEN
Kamera und Schnitt: Rainer Trinkler;
mit Jürg Löw, Aurore Clément, Silvia
Munt, Alfredo Mayo; 92 Min.</p> | <p>1987 DANI, MICHI, RENATO & MAX
Kamera: Jürg Hassler, Rainer Trinkler;
Schnitt: Georg Janett; 100 Min.</p> <p>1990 ARTHUR RIMBAUD,
EINE BIOGRAPHIE
Kamera: Pio Corradi, Helena Vagnières,
Schnitt: R. Dindo, Georg Janett; 145 Min.</p> <p>1992 CHARLOTTE:
«LEBEN ODER THEATER?»
Kamera: Pio Corradi, Schnitt: R. Dindo,
Catherine Poitevin; 61 Min.</p> <p>1994 ERNESTO "CHE" GUEVARA,
DAS BOLIVIANISCHE TAGEBUCH
Kamera: Pio Corradi, Schnitt: R. Dindo,
Georg Janett, Catherine Poitevin;
94 Min.</p> <p>1996 AUGENBLICKE IM PARADIES –
NACH DEN AFRIKANISCHEN TAGE-
BÜCHERN VON BREYTEN BREYTEN
BACH
Kamera: Pio Corradi, Jürg Hassler,
Schnitt: R. Dindo, Rainer Trinkler, Isa-
belle Ungaro; 112 Min.</p> <p>1998 GRÜNINGERS FALL
nach dem Buch von Stefan Keller;
Kamera: Pio Corradi, Rainer M. Trink-
ler; Schnitt: R. Dindo, Rainer M. Trink-
ler, Georg Janett</p> <p>1999 HUG, LES HOPITAUX UNIVERSI-
TAIRES DE GENÈVE
Kamera: Patrice Cologne; Schnitt:
R. Dindo, Rainer Trinkler; 103 Min.</p> <p>2000 GENET IN CHATILA
nach «Quatre heures à Chatila» und
«Un captif amoureux» von Jean Genet;
Kamera: Ned Burgess; Schnitt: R. Dindo,
Rainer Trinkler; 98 Min.</p> <p>2001 VERHÖR UND TOD
IN WINTERTHUR
Kamera: Pio Corradi, René Baumann,
Schnitt: Rainer Trinkler, R. Dindo,
Georg Janett; 102 Min.</p> <p>2002 LA MALADIE DE LA MÉMOIRE
Kamera: Patrice Cologne, Yves Poulin-
quen, Hans Schürmann; Schnitt: René
Zumbühl; 88 Min.</p> <p>2003 ARAGON, LE ROMAN DE MATISSE
Kamera: Richard Dindo; Schnitt: Rainer
Trinkler; 52 Min.</p> <p>NI OLVIDO NI PERDON
Kamera: Peter Indergand; Schnitt:
Rainer Trinkler; 120 Min.</p> |
|---|---|



sumerische
Statuetten
aus dem
Irak Museum
in Bagdad,
drittes
Jahrtausend
vor Christus



«Erinnerung ist grundsätzlich etwas Bewegendes»

RICHARD DINDO Wenn man Ihre Filme anschaut, stellt man fest, dass viele Ihrer Hauptfiguren immer schon tot sind. Sie machen eigentlich Filme über Tote?

RICHARD DINDO Es gibt diesen berühmten Satz von Jean Cocteau, dass der Film den Tod bei der Arbeit zeigt, das heisst, das Vergehen der Zeit zeigt, unsere Sterblichkeit. Ich würde dem hinzufügen, dass der Film auch fähig sein kann, Tote wieder zum Leben zu erwecken, wenigstens für einen Augenblick lang, wie in einem Traum. Oft träume ich von meinen toten Brüdern. In meinen Träumen leben sie wieder für einen Augenblick, weil der Traum ein fotografisches Gedächtnis ist. So hat Marcel Proust, mein Lehrmeister, auch sein grosses Buch geschrieben: er hat sich die Vergangenheit, wie er einmal gesagt hat, wie eine Fotografie vorgestellt und dann diese Fotografie beschrieben und wieder zum Leben erweckt. Der Film, wie die Kultur überhaupt, hat immer auch mit Erinnerung zu tun, und Erinnerung ist immer auch Erinnerung an Tote, denn die Toten sind erst wirklich tot, wenn wir sie vergessen haben.

RICHARD DINDO Warum haben Sie überhaupt angefangen, Filme zu drehen?

RICHARD DINDO Ich weiss nicht mehr genau, wann ich entschieden habe, Filme zu drehen, aber ich erinnere mich noch sehr genau an einen Besuch im Museum von Bagdad vor fast vierzig Jahren, als junger Mann. Beim Anblick dieser wunderbaren, weissen Alabasterfiguren der sumerischen Kunst habe ich verstanden, dass Kultur nicht nur Gegenstand von Schönheit ist, sondern auch von Erinnerung. Was wüssten wir von den Sumerern, den Babyloniern, den Assyryern, den Ägyptern, den indianischen Völkern in Süd-Amerika, wenn sie keine Kultur hervorgebracht hätten? Das schlimmste Ereignis der letzten Jahre auf der Welt ist meiner Meinung nach die Zerstörung des Museums von Bagdad, dieses Museums, in dem ich vielleicht Filmemacher geworden bin. Dies ist auch ein historischer und ein politischer Wendepunkt in der Geschichte unserer Zeit. Die Amerikaner schützen das Erdöl-Ministerium, aber sie schützen nicht die Museen. Das heisst, die Vergangenheit und damit die Kultur finden sie nicht schützenswert. Diese Zerstörung des Museums von Bagdad ist wie eine Metapher unserer Zeit, für das, was man heute die «Globalisierung» nennt. Diese Globalisierung ist ja eigentlich die Amerikanisierung der Welt. Die Ausweitung und das Aufzwingen des amerikanischen Modells auf die ganze Welt.

Dabei scheint es vor allem darum zu gehen, aus den Bürgern und Bürgerinnen der ganzen Welt gewöhnliche Konsumenten zu machen und keine Kulturmenschen. Das heisst, es liegt in der Natur der Globalisierung, dass sie die Kultur der Völker, die immer eine nationale und eine regionale Kultur ist, dass sie diese Kultur zerstört. Deshalb glaube ich, dass wir weiter Widerstand leisten müssen, und Widerstand heisst immer auch, unsere Kultur schützen und weiter unsere eigene Kultur herstellen.

RICHARD DINDO Wie würden Sie den Gegenstand Ihrer Arbeit definieren?

RICHARD DINDO Ich arbeite eigentlich an zwei Dingen, zum einen am Prinzip Erinnerung. Ich versuche, Filme herzustellen, die den Mechanismus der Erinnerung reproduzieren. Meine Filme fragen: Wie stellt man Erinnerung her mit einem Dokumentarfilm? Der Zuschauer wird zum Augenzeugen gemacht, wie der Film Erinnerung herstellt. Und Erinnerung hat immer auch mit Emotion zu tun, denn die Erinnerung ist grundsätzlich etwas Bewegendes. Und als zweites würde ich sagen, dass ich über die Kunst der Biografie arbeite. Ich versuche mit meinen biografischen Filmen, die Wahrheit eines Menschen zu ergründen.

RICHARD DINDO Sie arbeiten oft mit Texten oder verfilmen Bücher?

RICHARD DINDO Ich bin ein untypischer, ein unreiner Dokumentarist, weil ich nicht mit der Gegenwart, sondern mit der Vergangenheit arbeite. Ich filme nicht, was es vor der Kamera zu sehen gibt, sondern das Abwesende, das Unsichtbare. Es gibt da nicht mehr viel zu zeigen, man muss sich die Vergangenheit vorstellen können. Erinnerung gibt es nur noch mit Erzählen. Ich brauche das geschriebene oder gesprochene Wort, um meine Bilder zu erzählen. Ich verliebe mich in einen Text und gehe dann auf die Suche nach möglichen Bildern, um diesen Text zu erzählen. Der Text erklärt die Bilder, und die Bilder illuminieren den Text. Es stellt sich dabei immer die Frage, die Marguerite Duras einmal gestellt hat: Was kann man mit Sätzen sagen, und was kann man mit Bildern zeigen? Der Dokumentarfilm kann beides zusammen tun. Mit Sätzen und Bildern gleichzeitig arbeiten. Je mehr ich über ein Bild weiss, desto genauer schau ich es an und umso mehr entdecke ich darin – auch das, was es nicht zeigen kann. Denn mit einem Bild kann man immer nur einen kleinen Teil der Realität zeigen. Ich bin ein Lesender. Die Welt ist für mich wie ein Buch, in dem ich lesen möchte. Auch meine Filme müssen eigentlich gelesen werden. Da findet eine ständige Denkarbeit statt. Der Zuschauer

er muss mitdenken. Es geht beim Dokumentarfilm um die ganz einfachen Dinge des Lebens wie Reden, Hören und Schauen.

RICHARD DINDO Sie arbeiten immer über engagierte Menschen.

RICHARD DINDO Mich interessieren Poeten, Rebellen, Widerstandskämpfer; ich bin ein Achtundsechziger und den Idealen meiner Generation immer treu geblieben. NI OLVIDO NI PERDÓN ist vielleicht mein letzter politischer Film, eine letzte Hommage an meine Generation. In Süd-Amerika hat meine Generation gerade in Mexiko, Argentinien und Uruguay ihre historische Mission nicht erfüllen können, weil sie mit Gewalt daran gehindert worden ist. Mit meinem letzten achtundsechziger Film möchte ich der südamerikanischen achtundsechziger Generation ein Denkmal erstellen, denn meine Filme sind auch Denkmäler, Mausoleen für die Toten und für die Lebenden, für die, die für eine gerechtere und brüderliche Gesellschaft gekämpft haben und dabei ermordet worden sind.

RICHARD DINDO Ihre Figuren sind oft Intellektuelle?

RICHARD DINDO Die achtundsechziger Generation hat sich gefragt, was ein Intellektueller ist und was für eine Aufgabe er in der Gesellschaft und in der Geschichte hat. Damals haben wir geglaubt, dass der Intellektuelle ein Rebell ist und dem Volk helfen muss, die Gesellschaft zu verändern. Che Guevara war für viele von uns dieser Intellektuelle als Rebell und daran ist er ja auch gescheitert. Er repräsentiert am besten, am würdevollsten und am tragischsten die Grösse und die Schwäche, «la grandeure et la misère», des Intellektuellen. Der wirkliche Intellektuelle ist ein Träumer, der von einer besseren Gesellschaft träumt. Der Träumer versucht, das Unmögliche möglich zu machen, daran kann er nur scheitern, aber sein Scheitern kann sich auch in einen Triumph verwandeln dank unserer Erinnerung. Und Siege können sich in Niederlagen verwandeln, wie wir anderswo gesehen haben. Was ist schon ein Sieg? Was ist eine Niederlage? Für mich als Filmemacher gibt es nur die Vergangenheit als Erinnerung, damit wir unsere Geschichte nicht vergessen, und die Utopie als Zukunft, damit wir nie aufhören, von einer besseren Welt zu träumen. Die «Globalisierung» wird nicht nur die Kultur zerstören, sie wird auch versuchen, die Intellektuellen zu zerstören, damit das Prinzip Hoffnung und die Idee der Utopie überhaupt aus der Geschichte verschwinden.

Richard Dindo stellte Fragen an Richard Dindo



Queen of the World

Exemplare (8) – die wir nicht missen mögen

Warum gibt es dann aber überhaupt Preisträger? Profane Wahrheit: Ohne Preisträger würde man wohl auch nie erfahren, dass ein Festival gerade zu Ende gegangen ist. Preisträger geben der ganzen kalten Branche für kurze Zeit ein menschliches Gesicht.

Vor ein paar Jahren habe ich einen Schrank aufgemacht, mitten in der Nacht – in einem Hotel in einer Stadt mit einem grossen Filmfestival. Und da stand er und strahlte mich an: der Filmpreis – ein grosses kristallenes Ungetüm, das am Tag vorher noch lachend vor den Pressefotografen hoch in die Luft gehalten worden war. Keine Fälschung. Der Pokal war echt. Und doch war er schon vergessen, ist einfach zurückgelassen worden. Ich habe dann kurz überlegt, ob ich den Preis an mich nehmen und der Preisträgerin, deren Name auf einer kleinen Plakette auf dem Sockel angebracht war, hinterherschicken sollte. Doch dann fiel mir ein: Selbst Oscars sind häufiger schon vergessen oder verloren worden und die kann man noch mit einer Hand hochheben. Irgendwie muss der Filmpreis zu schwer gewesen sein. Und dann noch die ganze Sache mit dem Übergepäck am Flughafen. So blieb der Preis im Schrank. Wahrscheinlich hatte die Preisträgerin sogar irgendwie Recht. Sie "trug" ihn ja nur, den Preis. Man kann ihn weder essen noch verkaufen. Eigentlich ist so ein Preis ein Phantom. Er existiert tatsächlich doch nur im Augenblick der Übergabe – fürs Pressefoto. Machen Sie sich einmal den Spass, und fragen Sie Ihre an sich gut informierten Kollegen nach dem Preis vom letzten Jahr oder vom vorletzten (bei einem Festival oder sogar bei den Oscars). Preisträger werden schnell

vergessen, warum sollen sie nicht im Gegenzug mal ihre Preise vergessen. Ausserdem: wer hat schon soviel Platz auf dem Kamin für all diese hässlichen Schöpfungen mittelmässiger Gebrauchs-künstler, die ganz entfernt irgendwie an Film erinnern sollen. «Man muss damit einen erschlagen können», verriet mir einmal eine Schauspielerin ihre Faustregel für die Wichtigkeit eines Filmpreises. Sie hatte schon alle erdenklichen Statuen bekommen. Eines Tages würde sie sie alle aus dem Fenster werfen, um mit dem Leben als Star ein für allemal abzuschliessen. Das fügte sie lachend und nicht ganz glaubwürdig hinzu. Denn gerade das grosse Kristallungetüm hätte sich doch besonders gut für einen solchen Kehraus geeignet. Den grossen Moment allerdings – Preisträgerin zu sein, das gab sie freimütig zu («Im Leben gibt es

doch immer wenig Höhepunkte»), hat sie stets genossen und ihr aufregendstes Kleid getragen und ihr schönstes Lächeln aufgesetzt. Natürlich weiss sie auch, dass die Darstellerpreise bei Filmfestivals meist Trostpreise sind für einen Film, den keiner der Juroren bei seinen Kollegen so richtig durchsetzen konnte. Aber das Licht der Auf-

merksamkeit der Kameras konzentriert sich nun mal bei Schauspielern derart unverschämt auf eine Person. Nicht, dass die Tränen bei dem ganz grossen Preis seinerzeit gespielt gewesen seien, ganz zu schweigen von dem acht Minuten langen Schluchzen. Aber wann gibt es schon mal eine solche (Medien-)Bühne für die ganz grossen Emotionen: Sieg, Triumph, King (vielmehr "Queen") of the World. Nur Sportler kennen ein ähnliches Gefühl. Bei ihnen aber ist der Abstand zu ihren Konkurrenten messbar in Zentimetern oder Sekunden. Aber wie kommt man zu einem Filmpreis? Alles Zufall? Jedenfalls schwer vorausehbar. Zum Leben einer Preisträgerin gehören daher auch die Niederlagen, bei denen manchmal ärgste Widersacherinnen triumphieren. Dunkle Momente, versteckte Tränen, die dann möglichst keiner sehen soll. Schliesslich geht es um die stetige Mehrung des Ruhmes und des Marktwertes, weswegen der vielzitierte Hinweis, Preise seien wie Hämorrhoiden (irgendwann bekommt sie jedes Arschloch), doch an der Sache vorbei geht. Die höchste Stufe des "Preistragens" ist allerdings erst erreicht, wenn man Preise ablehnen kann und dadurch für noch grösseres Aufsehen sorgt. Auch kann man eine Verleihungszeremonie dazu nutzen, den grössten Unsinn anzustellen oder ein politisches Statement zu machen. Hinterher gibt's ja meist noch so ein exklusives Essen der Preisgeber mit den Preisträgern. Die schnuppern dann am Ruhm. Doch der / die Gerühmte schlägt leicht zurück. «Ich mach mich dann erst mal sozusagen unsichtbar, bin zunächst nicht auffindbar, dann trinke ich am meisten und schnapp mir den unwichtigsten Tropf am Tisch und verschwinde mit ihm.» Sicher, man kann auch mal einen Preis mit Würde tragen – als Filmaristokrat. Das hilft besonders weiter bei besonders unverdienten Auszeichnungen. Übrigens bekommen nicht alle Leute vom Film, besonders nicht alle Schauspieler(innen), in ihrem Leben dauernd Preise. Aber wenn man besonders ausdauernd von all den Jurys dieser Welt übersehen worden ist, so ist das auch eine – wenn auch inoffizielle – Auszeichnung. So gehören am Ende (fast) alle zum erhabenen Kreis. Warum gibt es dann aber überhaupt Preisträger? Profane Wahrheit: Ohne Preisträger würde man wohl auch nie erfahren, dass ein Festival gerade zu Ende gegangen ist. Preisträger geben der ganzen kalten Branche für kurze Zeit ein menschliches Gesicht. Kürzlich habe ich selbst einen Haufen Preise überreicht. Alles hat gestimmt. Die Statue war hässlich und schwer. Es gab Pressefotos mit strahlenden Siegern, und Tränen gab es auch. Doch als dann alle Preisträger nach einem opulenten Preisträgeressen, bei dem die ausgezeichnete Schauspielerin stundenlang unauffindbar blieb, abgereist waren, entdeckte ich im Kofferlager des Hotels sämtliche Preise, vergessen, zurückgelassen. Sie können bei mir abgeholt werden. Ich werde sie nicht hinterherschicken.

Josef Schnelle





TagesAnzeiger

Medienpartner

7. Internationale Kurzfilmtage Winterthur

Vorverkauf ab 27. Oktober: Zürich BiZZ | Winterthur Tourismus

13. - 16. November '03

www.kurzfilmtage.ch

Partner



Zürcher
Kantonalbank

AUDIENCE AWARD – SAN FRANCISCO INTERNATIONAL FILM FESTIVAL 2003
BEST FILM – MOSCOW FILM FESTIVAL 2002



Ab 13. November
im Kino

Eine Frau, zwei Männer, drei Sprachen...
Aus dem magischen Norden kommt die originellste Liebesgeschichte des Jahres!

KUKUSHKA

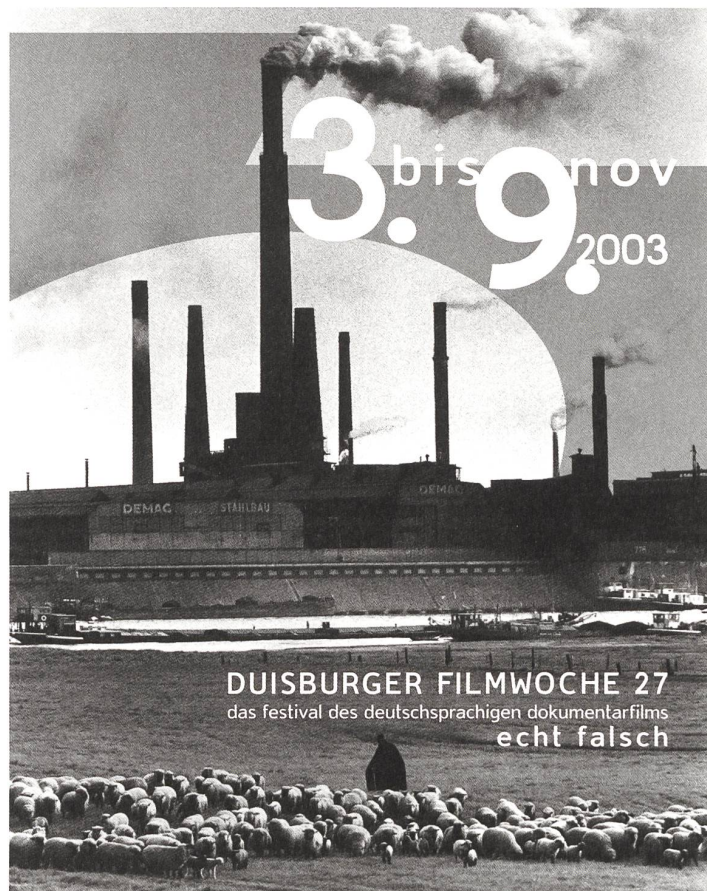
(THE CUCKOO) A FILM BY ALEKSANDR ROGOSHKIN

ANNI-KRISTINA JUUSO VIKTOR BYTCHKOV VILLE HAAPASALO



www.xenixfilm.ch

«Rogoshkin erinnert an die fast unendlichen Möglichkeiten des Kinos.»
Hollywood Reporter



3. bis 9. nov
2003

DUISBURGER FILMWOCHE 27
das festival des deutschsprachigen dokumentarfilms
echt falsch



www.duisburger-filmwoche.de | filmwoche.vhs@duisburg.de
T (+49) 203.283.4187/-4171 | F (+49) 203.283.4130

HERR LEHMANN

nach dem Roman
von Sven Regener

der neue Film von
Leander Haussmann

mit
Christian Ulmen
Detlev Buck
Katja Danowski

Ab 13. November im Kino
Bis denn, dann ...

FILM COOP

www.herr-lehmann.de