Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 45 (2003)
Heft: 250

Heft

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

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

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

Download PDF: 02.08.2025

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

Fr. 12.– € 6.90

Filmbulletin
Kino in Augenhöhe

5.03

> Patrice Chéreau
> Erfolgsdrehbücher?

Gespräch mit Patrice Chéreau: SON FRÈRE

Werkstatt Drehbuch:

Pro & Kontra Stoffentwicklungsprogramme

THE DREAMERS von Bernardo Bertolucci

DOWN WITH LOVE von Peyton Reese

ONCE UPON A TIME IN MEXICO von Robert Rodriguez

THE TWILIGHT SAMURAI von Yoji Yamada

OSAMA von Seddiq Barmak

LOST IN TRANSLATION von Sofia Coppola

www.filmbulletin.ch

Suite Habana

der neueste Kubahit von Fernando Pérez

jetzt in guten Kinos

Ohne Zweifel hat das kubanische Kino Grund zum Feiern, denn nicht immer lässt sich ein Jahrzehnt oder ein Jahrhundert mit einem Meisterwerk eröffnen.
Trabajadores, Havanna

Zweifellos der beste kubanische Film seit «Fresa y chocolate».
El Pais

Die Form, der Rhythmus, die Wortlosigkeit von «Suite Habana» sind eine Hommage an Kubas schweigende Mehrheit.
Frankfurter Allgemeine Zeitung

Einer der persönlichsten und innovativsten Filme der Gegenwart.
Der Bund

Wie schön kann Wahrheit sein.
Aargauer Zeitung

Fernando Pérez hat es geschafft, dieses in der Vergangenheit bereits tausendfach abgefilmte und durchgekaute Havanna in seiner traurigen Schönheit ganz neu auf der Leinwand auferstehen zu lassen.
NZZ

The Twilight Samurai

von Yoji Yamada, Japan

jetzt in guten Kinos

Still. Klar. Stark. Sanft. Klug. Schön.
Der Tagesspiegel, Berlin

Die Qualität dieses schönen Films liegt in der Eindringlichkeit, mit der hier die Liebe des Vaters zu seinen Kindern und seine Angst vor einer erneuten Bindung an eine Frau gezeigt werden.
NZZ

«Tasogare Seibei» lässt die Zuschauer keinen Augenblick los, bleibt bis in die Einzelheiten intensiv, zugleich subtil, ein grosses Kinoerlebnis.
Screenshot, Köln

Dieses preisgekrönte japanische Juwel glänzt mit der ruhigen Erzählung vom Pflichtgefühl eines Samurai am Ende einer Epoche.
Straits Times, Singapur

Die gesellschaftlichen Konflikte sind in Yamadas Film omnipräsent, aber erst die Unverfälschtheit der Gefühle kann die Verhältnisse ins Wanken bringen.
TagesZeitung, Berlin

Die erste Adresse für Filme aus Afrika, Asien und Lateinamerika

www.trigon-film.org

trigon-film, Postfach, 5430 Wettingen 1
Telefon 056 430 12 30, info@trigon-film.org

In der edition trigon-film sind über 120 Filmtitel aus mehr als 40 Ländern des Südens und des Ostens auf Video und teils auf DVD greifbar. Ideale Geschenke wie Bodhi-Dharma, TGV, Pequeños milagros, Intervention divine, El viaje, La vida es silbar, Russian Ark, Le collier perdu de la colombe und andere.

Filmbulletin
Kino in Augenhöhe

5.2003
45. Jahrgang
Heft Nummer 250
Dezember 2003

Titelblatt:
Ewan McGregor und
Renée Zellweger
in DOWN WITH LOVE
von Peyton Reed

KURZ BELICHTET
3 *Vorschau Solothurner Filmtage*
7 *Bücher*
10 *DVD*

KINOMYTHEN
11 **Hommage an das jungfräuliche Hollywood-Idyll**
DOWN WITH LOVE ..... *von Peyton Reed*
13 **Traumbilder aus der Vergangenheit**
ONCE UPON A TIME IN MEXICO ..... *von Robert Rodriguez*

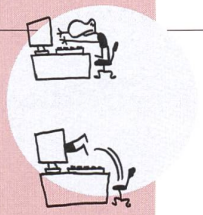
KINO IN AUGENHÖHE
15 **Les enfants terribles**
THE DREAMERS ..... *von Bernardo Bertolucci*
17 *Kleine Literaturliste Gilbert Adair*

HALBTOTALE
18 **Schonungsloser, aber zärtlicher Blick auf Siechtum und Sterben**
SON FRERE ..... *von Patrice Chéreau*
21 **«Am schlimmsten sind die Filme, die sofort alles umständlich erklären»**
Gespräch mit Patrice Chéreau
26 *Kleine Filmographie Patrice Chéreau*

FILMFORUM
30 THE TWILIGHT SAMURAI ..... *von Yoji Yamada*
32 OSAMA ..... *von Seddiq Barmak*

NEU IM KINO
34 LOST IN TRANSLATION ..... *von Sofia Coppola*
34 NOI ALBINOI ..... *von Dagur Kari*
35 A MI MADRE LE GUSTAN LAS MUJERES .. *von Inés Paris und Daniela Fejerman*
36 THIRTEEN ..... *von Catherine Hardwicke*

WERKSTATT DREHBUCH
37 **Stoffentwicklungsprogramme: Entstehen so die erfolgreicheren Filme?**
Gespräch mit Peter Purtschert, Denis Rabaglia, Micha Lewinsky, Peter Stamm, Josy Meier, Stefan Jäger, Sabine Harbeke, Jacqueline Surchat, Luki Frieden, Lutz Konermann, Martin Schmassmann



KLEINES BESTIARIUM
56 **Meet Joe Black**
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

Inserateverwaltung
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@rolfzoellig.ch
www.rolfzoellig.ch

Produktion
Druck:
Mattenbach AG
Mattenbachstrasse 2
Postfach, 8411 Winterthur
Telefon +41 (0) 52 2345 252
Telefax +41 (0) 52 2345 253
office@mattenbach.ch
www.mattenbach.ch

Ausrüsten und Versand:
Brülisauer Buchbinderei AG,
Wiler Strasse 73
CH-9202 Gossau
Telefon +41 (0) 71 385 05 05
Telefax +41 (0) 71 385 05 04

Mitarbeiter dieser Nummer
Frank Arnold, Thomas Binotto, Stefan Volk, Daniela Sannwald, Pierre Lachat, Gerhard Midding, Rolf Breiner, Gerhart Waeger, Michael Pekler, Birgit Schmid, Josef Schnelle

Fotos
Wir bedanken uns bei:
Langfilm, Freienbach; CAB Productions, Focal, Lausanne; trigon-film, Wettingen; Ascot-Elite Entertainment, Buena Vista International, Cinémathèque suisse Dokumentationsstelle Zürich, Filmcoopi, Frenetic Films, Lutz Konermann (S. 44 u. S. 55 'Drehbuchaustellung'), Katharina Wernli (S. 52 'Lutz Konermann'), Kinolatino, Look Now!, Monopole Pathé Films, Pressedienst SF DRS, Rialto Film, 20th Century Fox, Xenix Filmdistribution, Zürich; Bureau du cinéma, Ambassade de France, Berlin
Mix und Remix (Illustration S. 1, 37): Gabriela Maier (Illustration Kleines Bestiarium)

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

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

Abonnemente
Filmbulletin erscheint 2004 fünfmal ergänzt durch vier Zwischenausgaben.
Jahresabonnement:
CHF 69.– / Euro 45.–
übrige Länder zuzüglich Porto

Pro Filmbulletin Pro Filmkultur

Bundesamt für Kultur
Sektion Film (EDI), Bern

Direktion der Justiz und des Innern des Kantons Zürich
Fachstelle Kultur

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 20 000.– 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.

© 2003 Filmbulletin
ISSN 0257-7852

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

In eigener Sache

250

Sie halten die 250. Ausgabe von Filmbulletin – Kino in Augenhöhe in der Hand:

Ein kleiner Schritt für die Menschheit, aber ein grosser für das Team, welches Filmbulletin realisiert.

Die kleine Feier zur zweihundertfünfzigsten Ausgabe findet – damit alle etwas von ihr haben – im Heft selbst statt. Der Umfang der Nummer sprengt zwar keineswegs den üblichen Rahmen, und auch auf eine Rückschau haben wir bewusst verzichtet, aber Farbe, die das Heft belebt, gibt es reichlich.

Und mehr Grautöne, die eine feinere Abstufung, grössere Tiefe und präzisere Wahrnehmung (der Bilder) ermöglichen, gibt es auch.

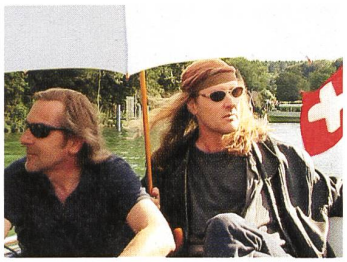
Da unser Experiment mit den «Zwischenausgaben» auf sehr grosse Zustimmung unter unseren Leserinnen und Lesern gestossen ist, werden die «Zwischenausgaben» im kommenden Jahr Programm – und damit eigentlich abgeschafft. Will heissen: geplant sind für den Jahrgang 2004 neun Ausgaben von «Filmbulletin – Kino in Augenhöhe», wovon vier, nach wie vor, weniger umfangreich und vor allem auf aktuelle Filmbesprechungen ausgerichtet sein werden.

Das hat – wie (fast) alles im Leben – seinen Preis. Dieser Preis liegt allerdings nicht höher als der Beitrag, den die allermeisten unserer Abonnentinnen und Abonnenten in diesem Jahr bereits an uns überwiesen haben.

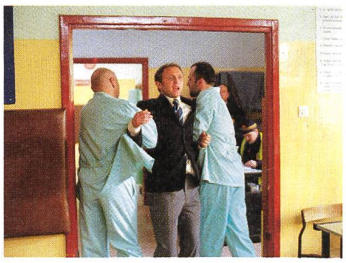
Wir wünschen allen Leserinnnen und Lesern frohe Weihnachten und ein gutes Neues Jahr.

Walt R. Vian

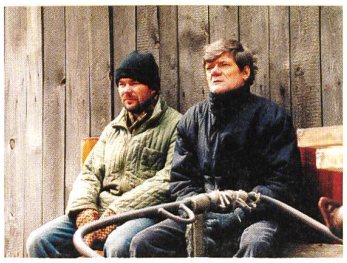
Solothurner Filmtage
Vorschau



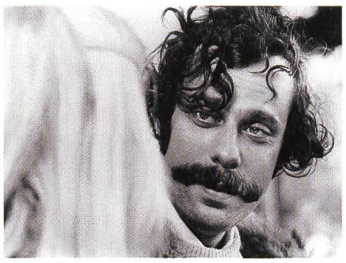
KROKUS – AS LONG AS WE LIVE
Regie: Reto Caduff



POGODA NA JUTRA
Regie: Jerzy Stuhr



EDI
Regie: Piotr Trzaskalski



Jean-Luc Bideau
in LES ARPENTEURS
Regie: Michel Soutter

Die 39. Ausgabe der Solothurner Filmtage vom 19. bis 25. Januar 2004 wird mit der Uraufführung von KROKUS – AS LONG AS WE LIVE, einem Dokumentarfilm über die Schweizer Rockband von *Reto Caduff*, eröffnet.

Forum Schweiz

Das «*Forum Schweiz*» (ehemals Werkschau benannt) zeigt einen möglichst repräsentativen Ausschnitt aus der schweizerischen Jahresproduktion und kann mit Spielfilmpremieren etwa von STERNENBERG von *Christoph Schaub*, STRÄHL von *Hendry Manuel*, THE DEFINITION OF INSANITY von *Frank Matter* und *Robert Margolis* oder WENN DER RICHTIGE KOMMT von *Oliver Paulus* und *Stefan Hildebrand* aufwarten.

Unter den Dokumentarfilmen sind Titel wie LEBENSLINIEN von *Dieter Fahrer*, HALLELUJAH, DER HERR IST VERRÜCKT von *Alfredo Knuchel*, AUS DEM NICHTS von *Fred van der Kooij*, AMADEUS IN MEDELLIN von *Eduard Winiger* oder UNE CHIENNE CATALANE von *François Boetschi* angekündigt. Unter den kürzeren Dokumentarfilmen (unter 60 Minuten) finden sich Titel wie SCHWARZE BLUMEN von *June Kovach*, ALFRED ILG von *Christoph Kühn*, KUNST – EIN LEBEN LANG von *Ueli Nüesch*, ARM TROTZ JOB von *Gabriele Schärer* oder LA SUISSE AU PAIR von *Michel Rodde* und ICH LIEBE MICH von *Beat Kuert*.

Ein Spezialblock von «Forum Schweiz» gilt den Arbeiten von Schweizern an in- und ausländischen Filmschulen.

Invitation: Polen

Gastland der «Invitation» ist *Polen*, das mit einem knappen Dutzend Filmen aus der Produktion der letzten drei Jahre – längeres und kürzeres – einen Einblick in eine hierzulande unbekannte Filmlandschaft ermöglicht.

Filme etwa über Träume und ihre Desillusionierung im Alltag: Bei BELLISSIMA von *Artur Urbanski* findet sich eine ähnliche Konstellation wie in Viscontis gleichnamigem Film, in HI, TERESKA von *Robert Glinski* träumt ein behindertes Mädchen von einer Karriere als Modeschöpferin, in PORTRET PODWOJNY (DOUBLE PORTRAIT) von *Mariusz Front* versucht sich Ewa als angehendes Model und Michael will seinen ersten Film realisieren. Mit POGODA NA JUTRO (TOMORROW'S WEATHER) entwirft Schauspieler- und Regieveteran *Jerzy Stuhr* ein satirisch-groteskes Bild des heutigen Polen, während *Mariusz Trelinski* in EGOISCI (DIE EGOISTEN) ein düsteres Porträt der jungen Eliten in Warschau zeichnet. EDI von *Piotr Trzaskalski* ist eine moralische Geschichte über sozial Randständige in Form einer Parabel. Von der Dokumentaristin *Maria Zmarz-Koczanowicz* wird GENERATION '89 und von *Tomasza Baginskiego* der Oscar-nominierte Animationskurzfilm KATEDRA gezeigt.

Im Künstlerhaus S11 wird eine Ausstellung «Remembering Krzysztof» des Kameramannes und Fotografen *Piotr Jaxa* zu sehen sein. Er hat etwa bei TROIS COULEURS als zweiter Kameramann und Still-Fotograf für Kieslowski gearbeitet.

Jean-Luc Bideau

Der Schauspieler *Jean-Luc Bideau* wird mit einer Retrospektive geehrt. Bideau war «l'acteur fétiche» des «nouveau cinéma suisse» von Tanner, Goretta und Soutter: etwa LA SALAMANDRE, JONAS QUI AURA 25 ANS EN L'AN 2000, L'INVITATION oder JAMES OU PAS und LES ARPENTEURS.

Seine weitere filmische Karriere entwickelte sich vor allem in Frankreich, wo er neben einer intensiven Theatertätigkeit, unter anderem zehn Jahre an der «Comédie française», seiner Spiellust sowohl im populären Kino, im Fernsehen als auch im *cinéma d'auteur* frönt. Zu seinen jüngsten Filmen gehört CE JOUR-LÀ von Raoul Ruiz. In Solothurn werden neben den frühen "Klassikern" etwa MARION von Manuel Poirier, LA FILLE DE D'ARTAGNAN von Bertrand Tavernier oder LES PORTES DE LA GLOIRE von Christian Merret-Palmair zu sehen sein.

Reden über Film

Auch dieses Jahr finden in Zusammenarbeit mit den filmwissenschaftlichen Instituten der Universitäten von Zürich und Lausanne drei Podiumsgespräche statt. Das eine will klären, ob es in der Schweiz überhaupt ein Starphänomen gebe, ein zweites geht der Frage nach, woher die plötzliche Lust des Schweizer Publikums am Dokumentarischen komme, während das dritte nach Rolle, Bedeutung und Wirkung der Schweizer Filmpreise fragt.

Hommages

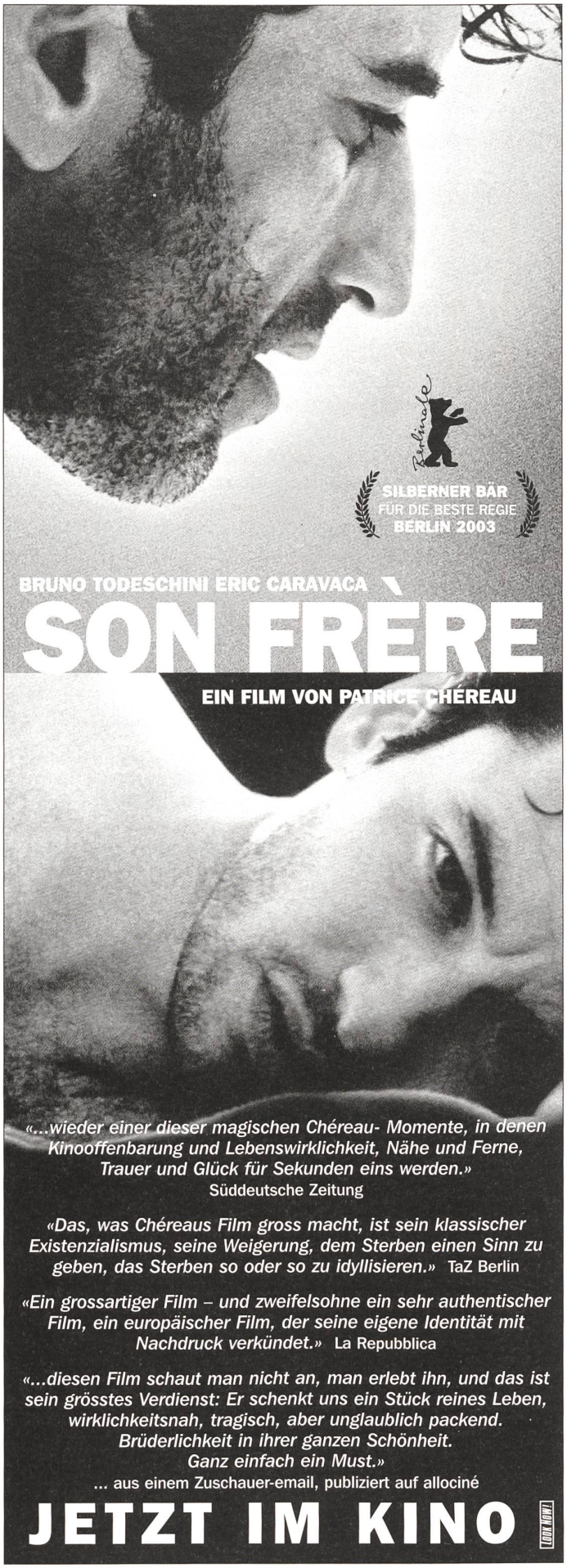
Mit der Projektion von BERNHARD LUGINBÜHL von Fredi M. Murer gedenken die Filmtage *Stephan Portmann*, des dieses Jahr verstorbenen Mitbegründers und langjährigen Leiters der Filmtage. In Erinnerung an *Isa Hesse* wird eine Auswahl ihrer Kurzfilme gezeigt, und zu Ehren des ebenfalls dieses Jahr verstorbenen Filmpublizisten *Martin Schaub* kommt sein Film aus dem Alpstein DIE INSEL zur Aufführung.

Showcase

Die Schweizer Stiftung für Aus- und Weiterbildung in Film, Audiovision Focal präsentiert am Mittwochnachmittag im Stadttheater die Methode der *Drehbuchaufstellung*. Unter der Leitung von Angelika Nierman und Robert Spitz, Schauspieler, Regisseur und Camera Acting Coach, lassen sich fünf Schauspieler aufstellen und geben einem breiteren Publikum Einblick in diese spezielle Methode zur Überprüfung von Drehbüchern auf dramaturgische Schwächen und Fehler in der Figurenentwicklung. Gleichenorts wird auch die Methode des *Staging* demonstriert, die sich vor allem an Schauspieler richtet, die das Spiel für die Kamera begriffen haben, jedoch präsenter und persönlicher werden wollen, um etwa in kurzer Zeit eine Biografie für ihre Figur entwickeln zu können.

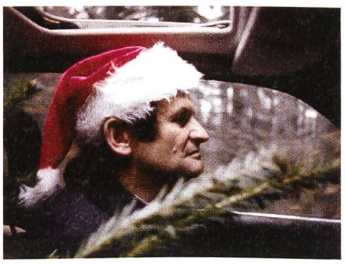
Am Freitag gibt es im *Showcase Film-Theater* im Stadttheater eine kleine Hommage an Woody Allen: Live gespielte Theaterszenen aus «Spiel's nochmal, Sam» – Allens Theaterstück stand kürzlich auf dem Spielplan des Theaters Biel-Solothurn – sollen mit filmischen Umsetzungen verglichen werden. Wie gestalten sich Innen- und Aussenräume auf dem Theater und im Film? Wie unterschiedlich sind Techniken von Bühnen- und Filmschauspielern? Wie schreibt man Gags im Film und im Theater? Fragen akademischer Art, die das Vergnügen an Texten von und zu Woody Allen aber nicht verderben wollen.

Solothurner Filmtage, Postfach 1564, 4502 Solothurn, www.solothurnerfilmtage.ch



Developed in a FOCAL Workshop

Was ist aus den Drehbüchern geworden?



NOVEMBER

SPITAL IN ANGST

FOCAL, die Stiftung für die Weiterbildung der Filmbranche in der Schweiz, zählt zu den bedeutendsten Institutionen in Europa, die Drehbuchautoren und Drehbuchautorinnen weiterbilden. Die inzwischen geläufigen, projektbezogenen und meist in gemeinsamer Trägerschaft mit europäischen Partnern durchgeführten Programme zur Drehbuchentwicklung sind in der Regel mehrteilig aufgebaut, werden über Jahre hinweg in regelmässigen Abständen angeboten und immer wieder den Entwicklungen angepasst. Seit 1997 bietet FOCAL mit «Nous les Suisses» für die Suisse Romande und mit «Fernsehfilme SF DRS» für die deutschsprachige Schweiz (seit 1999) auch Stoffentwicklung in Zusammenarbeit mit den nationalen Fernsehsendern an.

Da der Bereich Drehbuch bei Focal im jährlichen Durchschnitt rund 40% der angebotenen Seminartage belegt und 25% der finanziellen Mittel bindet, stellt sich natürlich die Frage, was aus den Geschichten der Autorinnen und Autoren geworden ist, die zwischen 1989 und 2001 an einem dieser Drehbuchseminare oder Stoffentwicklungsprogramme teilgenommen haben.

Die Stiftung FOCAL überprüft die Ergebnisse ihrer Tätigkeit periodisch, und die im «Focal Programm 2004/1» veröffentlichte Recherche zeigt nun, dass von insgesamt 92 Drehbüchern, die in einem der 17 im Laufe der Jahre angebotenen Kurse bearbeitet und weiterentwickelt wurden, 27 verfilmt sind – und zwar: 9 Kinofilme, 16 Fernsehfilme und 2 Kurzspielfilme.

Zu den realisierten Kinofilmen zählen etwa AZZURRO, geschrieben von Denis Rabaglia mit Luca de Benedittis und Antoine Jaccoud; LES PETITES COULEURS, geschrieben von Sarah Gabay, und NOVEMBER, geschrieben von Luki Frieden. Unter den Fernsehfilmen befinden sich DILEMMA, Buch: Josy Meier, IM NAMEN DER GERECHTIGKEIT, Buch: Stefan Jäger und Co-Autor Oliver Keidel; L'ÉTÉ DE CHLOÉ, geschrieben von Jacqueline Surchat; SPITAL IN ANGST, geschrieben von Jürg Brändli, und WEIHNACHTEN, geschrieben von Micha Lewinsky. 7 der 9 Kinofilme wurden auch im Ausland ausgewertet und 10 von den 16 Fernsehfilmen bereits von ausländischen Sendern ausgestrahlt.

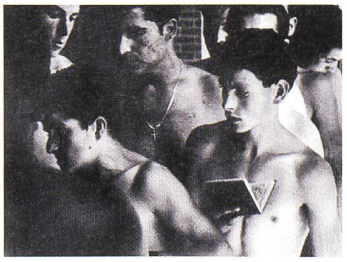
Weitere 27 Drehbücher sind gemäss der Befragung der Autoren noch immer in Bearbeitung, und nur 34 Projekte (37%) werden definitiv nicht mehr weiterverfolgt. Auch wollen mehr als 80% der befragten Teilnehmerinnen und Teilnehmer dieser Workshops weiterhin Geschichten für Film und Fernsehen schreiben. Von 38 Büchern für Fernsehfilme sind 16 bereits verfilmt, aber auch die Quote der realisierten Kinofilme fällt mit 17% relativ hoch aus, erachtet man doch in der europäischen Filmbranche eine durchschnittliche Realisierungsquote von 10% der für Kinofilme entwickelten Drehbücher als realistisch.

Der beachtlich hohe Anteil der realisierten Projekte von 29% sagt letztlich selbstverständlich noch nichts über die Qualität der Bücher und Filme aus. Er wird die Geister auch weiterhin scheiden. Die einen werden geltend machen, dass allein diese Quote bereits gegen die Qualität der Bücher und Programme spricht, weil auf Teufel komm raus einfach (fast) jedes Projek zu Ende gebracht werden muss, in desssen Entwicklung einmal etwas investiert wurde. Andere wiederum werden vor allem darauf hinweisen, dass eben sehr nahe am Markt gearbeitet werde.

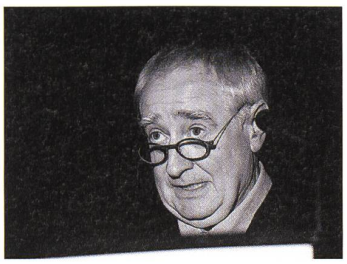
Die Recherche ist im «Focal Programm 2004/1» erschienen, das bei Focal bezogen werden kann.

Kurz belichtet

BONNIE AND CLYDE
Regie: Arthur Penn



SIAMO ITALIANI
von Alexander J. Seiler und Rob Gnant



Fredi M. Murer

Pio Corradi

Festival

Berlin

Die *54. Internationalen Filmfestspiele Berlin* finden vom 5. bis 15. Februar 2004 statt. Die Retrospektive widmet sich einer einzigartigen Periode des amerikanischen Kinos. Mit *«New Hollywood 1967–1976. Trouble in Wonderland»* erinnert das Festival an eine Dekade voller Experimentierfreude und (politischer) Aufbruchstimmung. Das klassische Hollywood-Kino befand sich in einer wirtschaftlichen und kreativen Krise. Auf der Leinwand traten an die Stelle der Stars gebrochene Helden, traditionelle Erzählmuster wurden verabschiedet. Die Retrospektive umfasst 66 Filme und reicht von Arthur Penns BONNIE AND CLYDE bis zu Martin Scorseses TAXI DRIVER, von D. A. Pennebakers Dylan-Porträt DON'T LOOK BACK bis zu Rober Kramers MILESTONES oder Emile de Antonios UNDERGROUND. Sie zeigt Filme über Aussenseiter und Drifters wie BADLANDS von Terence Malick, THE PANIC IN NEEDLE PARK von Jerry Schatzberg oder FIVE EASY PIECES von Bob Rafelson. Und selbstverständlich Klassiker wie Peter Bogdanovichs THE LAST PICTURE SHOW, Francis Ford Coppolas THE GODFATHER oder Roman Polanskis CHINATOWN.
Internationale Filmfestspiele Berlin, Potsdamer Strasse 5, D-10785 Berlin, www.berlinale.de

Ausstellungen

Wim Wenders

Noch bis zum 17. Januar 2004 sind in der Zürcher *Galerie Jürg Judin* Fotografien von Wim Wenders zu sehen. Sie umfassen Arbeiten aus rund zwanzig Jahren, von den ruhigen Landschaftsaufnahmen aus dem amerikanischen Westen aus der Vorbereitungszeit zu PARIS, TEXAS bis zu jüngeren Arbeiten im bis zu vier Metern breiten Panoramaformat.
Galerie Judin, Lessingstrasse 5, 8002 Zürich, www.galeriejudin.ch, geöffnet: Di–Fr 14.30–18.30, Sa 11–16 Uhr

Fotostiftung Schweiz

Mitte November hat die *Fotostiftung Schweiz* in Winterthur ihre grosszügig bemessenen neuen Räumlichkeiten vis-à-vis des Fotomuseums Winterthur bezogen. Damit ist Winterthur zu einem äusserst attraktiven Platz für die Beschäftigung mit der Fotografie geworden: Aktuelles und Historisches kann in idealer Nähe zueinander in Beziehung gebracht werden.

Dass die Eröffnungsausstellung der Stiftung unter dem Titel *«Fokus 50er Jahre. Yvan Dalain, Rob Gnant und die "Woche"»* auch ein spannendes Kapitel quasi der Vor- oder Frühgeschichte des «Jungen Schweizer Films» aufschlägt, freut einen. Die 1951 gegründete Illustrierte «Die Woche» setzte sich zum Ziel, «rasche, seriöse und interessante Informationen auf Grund von Bild-Dokumenten» zu vermitteln, und vermochte, sich für ihre Fotoreportagen die Mitarbeit herausragender Schweizer Fotografen zu sichern. Yvan Dalain und Rob Gnant gehörten zu den aktivsten Mitarbeitern. Ab Ende der sechziger Jahre arbeiteten dann beide vor allem im Bereich des "bewegten" Bildes, der eine als Fernsehproduzent und -regisseur, der andere im Film, wo er als Kameramann zu einer der zentralen Figuren des Schweizer (Dokumentarfilm-)Schaffens wurde. Die «Woche» wird 1973 eingestellt.

Die Ausstellung erlaubt einen vertiefenden Blick auf (schweizerische) Alltags- und Sozialgeschichte und zeichnet zugleich ein Kapitel Mediengeschichte. Sie wird in einem ausführlichen und höchst informativen Katalog dokumentiert. Im Seminarraum sind mit IM WECHSELNDEN GEFÄLLE und Ausschnitten aus SIAMO ITALIANI zwei filmische Arbeiten von Rob Gnant mit Alexander J. Seiler zu sehen.
Fotostiftung Schweiz, Grüzenstrasse 45, 8400 Winterthur, www.fotostiftung.ch geöffnet Di bis So 11–18 Uhr, Mi 11–20 Uhr bis 8. Februar 2004. Die Ausstellung ist vom 13. März bis 25. April auch im Photoforum PasquArt in Biel zu sehen.

Auszeichnungen

Doron Preis

Am 17. November erhielt *Fredi M. Murer* einen der Doron Preise 2003 für seine Meisterwerke als Drehbuchautor, Regisseur und Filmproduzent. «Seine Eigenständigkeit und sein Stehvermögen im Durchsetzen seiner Vorstellungen sind beispielhaft in einer Zeit der Anpassung und Vereinheitlichung», heisst es in der Preisbegründung. Der Laudator Josef Estermann meinte, der Preis sei nicht zu viel der Ehre, sondern in der kargen Welt des Schweizer Films schlicht ein Beitrag zum Überleben – etwa ein vitaler Zustupf an Murers Projekt «Vitus», das von der Spannung zwischen Kindsein und Erwachsenwerden erzähle.

Auszeichnung von Filmen 2003

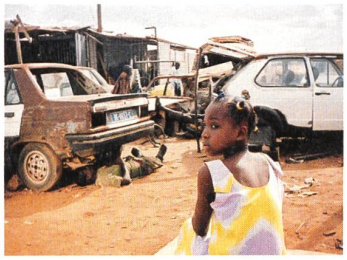
Im Rahmen der Feier zur Wiedereröffnung des Filmpodiums der Stadt Zürich Studio 4 findet auch die Übergabe der «Auszeichnungen für Filme» 2003 der Stadt Zürich statt. Der Filmtechniker *Pio Corradi* wird für seinen «wesentlichen Beitrag zur Entwicklung, qualitativen Ausdifferenzierung und kritischen Reflexion der visuellen Kultur, den er als Kameramann und Lehrender geleistet hat», mit 10 000 Franken ausgezeichnet. *Margit Eschenbach*, Leiterin des Studienbereichs Film/Video an der Hochschule für Gestaltung Zürich, erhält für ihre Verdienste um den Aufbau dieses Studienbereichs ebenfalls eine Auszeichnung von 10 000 Franken. Die städtische Filmkommission zeichnet des Weiteren die Filme AU SUD DES NUAGES von Jean-François Amiguet (30 000 Fr.), HANS IM GLÜCK von Peter Liechti (20 000 Fr.) und GESCHICHTEN VOM FÄLSCHER von Johannes Flütsch (10 000 Fr.) für ihre ästhetische Eigenständigkeit und Originalität aus.

Schweizer Filmpreis 2004

Die inzwischen siebte Verleihung der schweizerischen Filmpreise findet am 21. Januar wiederum im Rahmen der Solothurner Filmtage statt. Die Preissumme ist auf 200 000 Franken markant erhöht worden. Erstmals stehen auch für die Nominierten ein Gesamtbetrag von 280 000 Franken zur Verfügung.

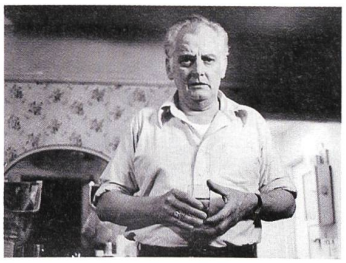
Für die Kategorie «Bester Spielfilm» sind ACHTUNG, FERTIG, CHARLIE! von Mikle Eschmann, AU SUD DES NUAGES von Jean-François Amiguet, DES ÉPAULES SOLIDES von Ursula Meier, LITTLE GIRL BLUE von Anna Luif und MEIN NAME IST BACH von Dominique Rivaz nominiert.

In der Sparte «Bester Dokumentarfilm» bewerben sich ELISABETH KÜBLER-ROSS – DEM TOD INS GESICHT SEHEN von Stefan Haupt, MAIS IM BUNDESHUUS von Jean-Stéphane Bron, MISSION EN ENFER von Frédéric Gonseth, SKINHEAD ATTITUDE von Daniel Schweizer und VIAGGIO A MISTERBIANCO von Paolo Poloni. Für den mit 30 000 Fr. dotierten Preis «Bester Kurzfilm» sind EINSPRUCH III von Ro-



PETITE LUMIÈRE

OUT OF THE PAST
Regie: Jacques Tourneur



Art Carney
in THE LATE SHOW
Regie: Robert Benton

David Hemmings
in BLOW-UP
Regie: Michelangelo Antonioni

lando Colla, L'ESCALIER von Frédéric Mermoud, GREEN OAKS von Ruxandra Zenide, INTERFACE von Pierre-Yves Borgeaud und MEYERS von Steven Hayes nominiert.

Die bisherigen Kategorien «Beste Darstellerin» und «Bester Darsteller» werden ersetzt durch die Preise «Beste Hauptrolle» und «Beste Nebenrolle». Die vom Musiker Stefan Eicher präsidierte Jury vergibt zusätzlich den Jurypreis für einen herausragenden künstlerischen Beitrag in einem der nominierten Werke.

Das andere Kino

cinemafrica

Vom 29. Januar bis zum 4. Februar (mit Nachspieltagen im Februar) finden zum neunten Mal die *afrikanischen Filmtage cinemafrica* im Filmpodium der Stadt Zürich statt.

Im April 1994 fanden in *Südafrika* die ersten freien Wahlen statt. Die Werke einer neuen Generation von Filmemachern (*Beverly Ditsie, Teboho Mahlatsi, Zola Maseko, Sechaba Morojele, Dumisani Phakati*) reflektieren eine Gesellschaft im Umbruch, erinnern an die Jahre des Kampfes oder erzählen von «Steps for the future», wie eine exemplarische, fürs Fernsehen produzierte Reihe zur AIDS-Problematik heisst.

Alle zwei Jahre finden in Tunis die *«Journées Cinématographiques de Carthage»* statt, die älteste und neben dem FESPACO in Ouagadougou wichtigste Plattform für Filmschaffende aus dem arabischen Raum und aus Ländern südlich der Sahara. «cinemafrica» präsentiert eine Auswahl der 19. Ausgabe dieses Festivals, an der das Gastgeberland besonders stark vertreten war.

Der Beniner *Joseph Kpobly* gestaltet in enger Zusammenarbeit mit namhaften Regisseuren wie Flora Gomez, Med Hondo, Gaston Kaboré, Ousmane Sembene, Abderrahmane Sissako, S. Pierre Yameogo Filmdekors, entwirft Kostüme, sucht passende Requisiten. Als einer der zahlreichen Gäste von «cinemafrica» wird er "seine" Filme kommentieren. Weitere Gäste aus Westafrika, Tunesien und Südafrika sind Garanten für spannende Gespräche und Diskussionen.
Kino: Filmpodium, Nüschelerstrasse 11, 8001 Zürich; Begleitveranstaltungen: Völkerkundemuseum, Pelikanstrasse 40, 8001 Zürich, www.cinemafrica.ch

Filmpodium Zürich

Seit dem 19. Dezember zeigt das Filmpodium seine Filmprogramme wieder am angestammten Ort an der Nüschelerstrasse im Zürcher Stadtzentrum – im ehemaligen Studio 4 mit der klassisch-modernen Raumgestaltung von Roman Clemens. Renoviert wurde vor allem unter der Oberfläche: von neuer Lüftung bis zu neuer Projektionsanlage. Das Foyer wird neu von Bar und Lounge, geschmückt mit Leuchtbildern von Annelies Strba, umrahmt, die während den Kinoöffnungszeiten zum Verweilen einladen.

Die Wiedereröffnung feiert das Filmpodium unter anderem mit MODERN TIMES von *Charles Chaplin* in einer frisch restaurierten Fassung als Réedition. Mit 2001: A SPACE ODYSSEY, BARRY LYNDON, A CLOCKWORK ORANGE, THE SHINING und FULL METAL JACKET in neuen Kopien stehen Meisterwerke von *Stanley Kubrick* – ebenfalls ein Perfektionist – auf dem Programm.

Ende Dezember beginnt eine neue Fortsetzungsreihe. Die *«Anthologie des Genrekinos»* will am Beispiel wichtiger Genres dem Mainstreamkino einen festen Programmplatz einräumen. Im Januar und Februar steht mit Klassikern etwa wie LITTLE CAESAR, THE ASPHALT JUNGLE, WHITE HEAT oder (als Rarität der Cinémathèque suisse) MACHINE GUN KELLY der Gangsterfilm im Zentrum.

Ein Workshop zum Thema «production code» von *Ursula von Keitz* (17. 1.) akzentuiert die Filmreihe zur *Filmzensur*, die anhand von berühmten Beispielen unterschiedliche Aspekte von Beschneidungen und Einschränkungen der filmischen Meinungsäusserung aufzeigt.
Filmpodium, Nüschelerstrasse 11, 8001 Zürich, www.filmpodium.ch

Hommage

Jacques Tourneur

«Wie hat Jacques Tourneur, der in Frankreich geboren ist und dessen Kindheit, Jugendjahre und Lehrzeit dahingingen auf Hin- und Herfahrten zwischen Frankreich und den Vereinigten Staaten, wo er sich mit 34 Jahren endgültig niederliess, und wo er seitdem ein wenig alle Filmgenres, alle Budgets, alle Filmlängen ausprobiert hat, wie hat Jacques Tourneur es schliesslich erreicht, ein so verdichtetes und so intensives, gleichsam experimentelles Werk zu schaffen, das manchmal eine derart starke Wirkung auf den Zuschauer ausübt, und dessen Rigorosität mindestesn ebenso eine Quelle der Perplexität wie eine Quelle des Vergnügens ist: es ist schier unmöglich, eine Antwort zu geben.» (Jacques Lourcelles)

Die *Cinémathèque suisse* in Lausanne zeigt fünfzehn Filme aus Tourneurs Schaffen vom 23. bis 25. Januar konzentriert in einem "Marathon" (mit Wiederholung einzelner Filme im Monatsprogramm): darunter etwa CAT PEOPLE oder I WALKED WITH A ZOMBIE aus dem Horror-Genre oder das Filmnoir-Meisterwerk OUT OF THE PAST mit Robert Mitchum.
Cinémathèque suisse, Casino de Montbenon, 3 Allée E. Ansermet, 1003 Lausanne, www.cinematheque.ch

Veranstaltung

Unheimlich anders ...

Das neunte *Internationale Bremer Symposium zum Film* beschäftigt sich dieses Jahr vom 23. bis 25. Januar unter dem Titel «Unheimlich anders ... Doppelgänger, Monster, Schattenwesen im Kino» mit dem Phänomen des Schreckens und seiner Wirkung auf Zuschauer. Zum Auftakt des Symposiums wird am 22. Januar der *Bremer Filmpreis* an eine Persönlichkeit des europäischen Films verliehen.
Kino 46, Waller Heerstrasse 46, D-28217 Bremen

The Big Sleep

Art Carney

4. 11. 1918 – 10. 11. 2003

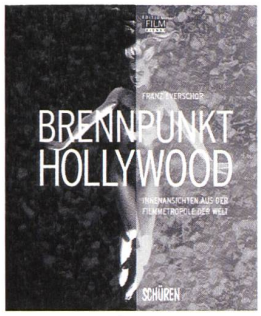
«Art Carney, ein vom Fernsehen kommender Charakterdarsteller, spielt die Rolle des eigenwilligen Sonderlings mit unnachahmlichem Geschick.»
Gerhart Waeger zu THE LATE SHOW *in Zoom-Filmberater 19/1977*

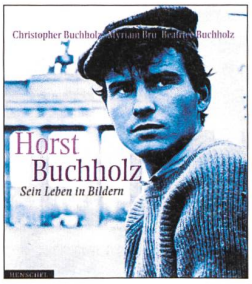
David Hemmings

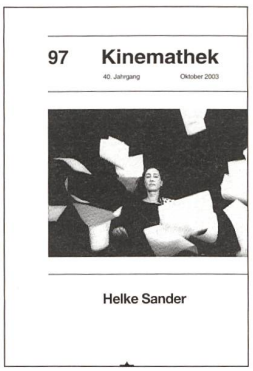
18. 11. 1941–3. 12. 2003

«Über David Hemmings Worte zu verlieren, ist überflüssig. Er ist *der* Fotograf, er mit seinem verlebten Beatgesicht.»
Guido Bossart zu BLOW-UP *in Filmbulletin 54, 1967*

Bücher zu Film und Kino







Geben wir es zu: die ökonomische Seite der Filmproduktion ist für die meisten Kinogänger ebenso ein Buch mit sieben Siegeln wie für die meisten Filmkritiker. Am ehesten bekommen wir noch etwas davon mit, wenn wieder einmal neue Rekorde verkündet werden – bevorzugt im Bereich der Produktionskosten eines Hollywood-Blockbusters. Insofern ist die Lektüre von *Franz Everschors* Kolumne «aus Hollywood» im «film-dienst» meist eine lohnende Angelegenheit. Der ehemalige Leiter der ARD-Filmredaktion, der seit 1987 als freier Publizist in den USA lebt, verbindet die örtliche und fachliche Nähe mit kritischer Distanz, liefert Fakten, aber weiss diese auch in erhellende Zusammenhänge einzuordnen, die im Tagesgeschäft der Filmkritik eher ausgespart werden. So würdigt er zum Beispiel die gestiegene Bedeutung der Produzenten im gegenwärtigen Hollywood-Kino, bewertet allerdings das Duo Jon Peters und Peter Guber (BATMAN) als «zwei verschwendungssüchtige Angeber». Dieses Urteil findet sich in der resümierenden Einleitung des Bandes «Brennpunkt Hollywood. Innenansichten aus der Filmmetropole der Welt», die auf 17 Seiten einen prägnanten Abriss der Veränderungen des Hollywood-Kinos der letzten Jahrzehnte liefert. 85 von Everschors Kolumnen aus den Jahren 1990 bis 2003 sind hier in acht Kapiteln zusammengefasst (und durch Personen-, Filmtitel- und Firmenregister gut erschlossen). Eines der Kapitel etwa gilt dem Animationsfilm und liefert vom Kassenerfolg von Disneys BEAUTY AND THE BEAST (1992) über die Erstlinge von Pixar (TOY STORY; 1995) und Dreamworks (PRINCE OF EGYPT; 1998) bis hin zum Stand der Dinge bei Disney am hundertsten Geburtstag ihres Begründers (2001) einen konzisen Überblick über die Veränderungen in diesem Genre während des letzten Jahrzehnts.

Am 4. Dezember hätte er seinen siebzigsten Geburtstag gefeiert, der (am 3. März dieses Jahres verstorbene) Schauspieler Horst Buchholz. Knapp vier Monate nach seinem Tod lag bereits das von seiner Frau und seinen beiden Kindern herausgegebene Buch vor – trotzdem ist es kein Schnellschuss geworden, vielmehr eine liebevolle Erinnerung in Bild und Text. Der chronologisch angeordnete Band lässt den Schauspieler in 300 Fotos lebendig werden, vom Babyfoto bis zu Bildern vom Trauergottesdienst. Gleichmässig werden alle Stationen seiner Karriere dokumentiert, nicht nur die im Gedächtnis bleibenden Filmauftritte in DIE HALBSTARKEN, THE MAGNIFICENT SEVEN und EINS, ZWEI, DREI, sondern auch die zu Recht vergessenen Spätwerke wie FRAUENSTATION oder SAHARA. Breiten Raum nimmt auch seine Theaterarbeit ein, vom Mitwirken in einer Schulaufführung als Zwölfjähriger bis zur Heimkehr nach Berlin mit «Cabaret» 1978. Während das Vorwort seines Sohnes Christopher einige überflüssige Superlative bemüht, sind die sonstigen Texte – darunter auch Zitate von Buchholz selber aus Interviews sowie Erinnerungen einstiger Weggefährten wie Götz George und Leslie Caron – nüchtern, knapp und pointiert, mit gelegentlich amüsanten Details (wie dem, dass sein nackter Oberkörper bei seinem Broadwaydebüt 1959 angeblich zur Ohnmacht bei einigen Zuschauerinnen geführt hätte). Erfreulich ausführlich sind die Angaben in Theatrographie und Filmografie (selbst bei Gastauftritten in amerikanischen Fernsehserien).

Der erste Termin ist eingetragen, der «Filmkalender 2004» wird mich auch im nächsten Jahr wieder an 365 Tagen begleiten. Das Cover ziert diesmal Clint Eastwood (dessen Geburtsdatum in der Ausgabe 2003 um einen Tag vordatiert worden war) als Anreisser für einen Text über den Italo-Western. Weitere Texte gelten dem Katastrophenfilm der siebziger Jahre, dem Antihelden im DEFA-Film derselben Zeit sowie New Hollywood (Berlinale-Retro und 3sat-Reihe im Frühjahr), dazu gibt es die obligatorische Vorschau auf das Kinojahr 2004 und kleine Porträts von Filmschaffenden mit einem runden Geburtstag (Cary Grants hundertster, Juliette Binoches vierzigster). Das vielfältige Adressenverzeichnis, von A (wie Archive) bis Z (wie Zeitschriften), ist brauchbar, bei den Festivals muss man sich oft mit den Websites behelfen, um die genauen Termine zu erfahren, für die der Redaktionsschluss des Filmkalenders zu früh lag.

«Von einem Ausbruch, von einem individualistischen Grenzübertritt – jedoch innerhalb der territorialen Markierungen des sozialistischen Kollektivs» handelte der Film DIE LEGENDE VON PAUL UND PAULA, lesen wir in dem erwähnten DEFA-Text. Ganz anders fiel 1974 das Urteil aus, zu dem Helke Sander in einer 39seitigen Analyse (gemeinsam verfasst mit Renate Schlesier) in der Zeitschrift «frauen und film», Heft 2, kam: «Eine frauenverachtende Schnulze aus der DDR» (so der Titel des Textes) ist auch heute noch gewinnbringend zu lesen, gerade weil diese Einwände bei all dem Jubel, der den Film seitdem begleitet, nie zur Kenntnis genommen wurden. Der Text ist jetzt, leicht gekürzt, wieder abgedruckt in einer Publikation, mit der die «Freunde der Deutschen Kinemathek» eine Retrospektive Helke Sander im Berliner Arsenal-Kino begleiteten. Darin sind auf 65 Seiten Texte der Filmemacherin nachgedruckt, erfreulicherweise auch entlegene, zuvor nicht publizierte von Vorträgen. Schön an der ebenso umfangreichen «Kommentierten Filmografie» ist die Tatsache, dass viele der Filme von Sander selber aus der Perspektive des Jahres 2003 kurz kommentiert werden. Das hätte ich mir zu allen Arbeiten gewünscht, etwa auch zu ihrem Kinofilm DAZLAK, der nach der Festivalpremiere 1997 erst fünf Jahre später anlässlich der Fernsehausstrahlung wieder auftauchte und hier nur mit einer knappen Inhaltsangabe präsent ist. Und auch ihre Prosaarbeiten hätten eine eigene Würdigung verdient, schliesslich erfährt man über ihr Debüt «Die Geschichten der drei Damen K.» (1987) hier, es wurde «von der Kritik gefeiert, von den Lesern verschlungen, erreichte ... schnell mehrere Auflagen, wurde mehrfach übersetzt und als Hörspiel adaptiert.» Eine Auflösung der Rezensentenkürzel wäre ebenfalls hilfreich gewesen, und bei einer Bildunterschrift hat man Margarethe von Trotta und Christel Buschmann verwechselt. Warum eigentlich beschränken sich so viele dieser Monografien auf die Wiedergabe zeitgenössischer Kritiken, statt zu fragen, was die Filme (die zu ihrer Zeit zweifellos wichtig waren) für uns heute an aktueller Bedeutung besitzen?

Frank Arnold

Franz Everschor: Brennpunkt Hollywood. Innenansichten aus der Filmmetropole der Welt. Marburg, Schüren Verlag (Edition «film-dienst», Band 3), 2003. 304 S., 42.80 Fr, 24.90 €

Myriam Bru, Beatrice und Christopher Buchholz: Horst Buchholz – sein Leben in Bildern. Berlin, Henschel Verlag, 2003. 192 S., 300 Abbb., 55 Fr., 29.90 €

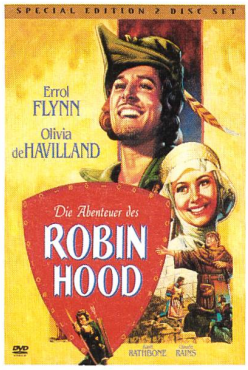
Filmkalender 2004. Bild- und Textredaktion: Oliver Baumgarten. Marburg, Schüren Verlag, 2003. 14.10 Fr., 7.90 €

Michael Töteberg (Red.): Helke Sander. Berlin, Freunde der Deutschen Kinemathek (Kinemathek, Heft 97), 2003. 172 S., 12 €

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



The Chaplin Collection

Er galt einst als der berühmteste Mann der Welt, und es ist noch nicht lange her, da kannte ihn jedes Kind. Das gilt heute in dieser Absolutheit – leider – nicht mehr. Aber immer noch ist er einer der Filmkünstler schlechthin, und er hat deshalb nichts weniger als die DVD-Box schlechthin verdient. Diese hat Charles Chaplin jetzt tatsächlich bekommen: Alle seine zehn grossen Filme plus einen neuen, zweistündigen Dokumentarfilm von Richard Schickel.

Was mit dieser Edition geboten wird, geht aber über die erstklassige Qualität der restaurierten Filme weit hinaus. Beim Zusatzmaterial gehen einem die Augen buchstäblich über: Farbaufnahmen von den Dreharbeiten zu THE GREAT DICTATOR, 3-D-Tests für THE CIRCUS, zwei Fassungen von THE GOLD RUSH, die absurde Stummfilmkomödie CAMILLE (Regie: Ralph Barton) mit einem absurd hochkarätigen Ensemble von über fünfzig Berühmtheiten – darunter Chaplin. Wer sich mit THE KID unsterblich in Jackie Coogan verliebt, erhält als Zugabe MY BOY von 1921 (Regie: Victor Heerman, Albert Austin). Es gibt geschnittene Szenen aus LIMELIGHT, MODERN TIMES, THE CIRCUS, CITY LIGHTS und A KING IN NEW YORK. Man kann Chaplin beim Proben vor laufender Kamera beobachten, auf dem Menü stehen Filmdokumente von den Dreharbeiten, Bildmaterial in rauen Mengen, Screentests, Familienfilme ... Obwohl Schwärmen nicht zu den bevorzugten Affekten des Kritikers gehört, in diesem Fall streckt er die Waffen.

Einige Filme werden zudem durch präzise ausgewähltes Filmmaterial in ihren historischen Kontext eingebettet: MODERN TIMES beispielsweise wird tatsächlich angereichert mit einem Werbefilm der Ford-Werke, in dem die seligmachende Wirkung von Fliessbädern gepriesen wird.

Als Eröffnung eines jeden Heim-Chaplin-Abends sehr zu empfehlen sind die konzisen Einführungen von David Robinson, der seine fünf Minuten jeweils optimal nutzt. Bemerkenswert ist weiter, dass man für diese Edition bedeutende Filmschaffende wie Jim Jarmusch, Claude Chabrol, Emir Kusturica, Luc und Jean-Pierre Dardenne oder Bernardo Bertolucci unter der Prämisse «Chaplin today» dafür gewinnen konnte, ihre persönliche Sicht eines Filmes darzulegen. Das Resultat ist – je nach Esprit und Engagement der Befragten – unterschiedlich erhellend und originell.

Dennoch, Wünsche bleiben keine mehr offen – wenigstens so lange nicht, bis man sich sämtliches Material einverleibt hat – und das dauert eine ganze Weile. Chaplin als Künstler wird in dieser Edition nicht nur in seiner Genialität sichtbar, er wird gleichzeitig menschlich und kommt uns näher, weil wir ihm über die Schulter schauen und dabei etwas von den Qualen und Freuden des Filmemachens zu spüren beginnen – und das nicht nur, wenn man zusieht, wie Chaplin über dreissig Mal eine schmerzhafte Bauchlandung macht – vom 7. bis 13. Oktober 1926 für eine einzige Szene in THE CIRCUS.

Zum Schluss aber, damit es bei der Fülle von Zusatzmaterial nicht in Vergessenheit gerät, nochmals zurück ins Zentrum der Edition: Chaplins Filme erweisen sich einmal mehr als unvergängliche Meisterwerke – ungebrochen auch in ihrer Vitalität und Humanität.

Thomas Binotto

The Charlie Chaplin Collection: THE KID, NÄCHTE EINER SCHÖNE FRAU, GOLDRAUSCH, DER ZIRKUS, LICHTER DER GROSSSTADT, MODERNE ZEITEN, DER GROSSE DIKTATOR, MONSIEUR VERDOUX, RAMPENLICHT, EIN KÖNIG IN NEW YORK, *«Charlie: The Life and Art of Charles Chaplin». Jeder Film mit reichhaltigem Bonusmaterial. Die Filme sind auch einzeln erhältlich. Produktion: mk2/Warner Bros.*

Die Abenteuer des Robin Hood

Harte Gangsterfilme haben die Warner Studios berühmt und erfolgreich gemacht, aber als der «production code» wirksam wurde, sah man sich nach neuen Spielfeldern um. Robin Hood, der ehrenwerte Gangster aus Sherwood Forest, schien wie geschaffen, das erworbene Können in einem weniger heiklen Umfeld zu erproben. James Cagney wollte man dafür gleich mit überführen und als Rächer der Armen installieren. Allerdings verliess dieser das Studio im Streit, und damit kam die Reihe an Errol Flynn. Er stieg in die Strumpfhosen und machte seine Sache so gut, dass er fortan ein Leben lang darunter litt, mit dieser Rolle identifiziert zu werden.

Was auf den ersten Blick wie ein weiterer Griff in die mehr oder weniger verstaubte Schatzkiste der Filmgeschichte aussieht, entpuppt sich als ein Schmuckstück, das jeder DVD-Sammlung gut ansteht. Die Restauration des in Technicolor gedrehten Films ist derart überzeugend gelungen, dass man kaum glauben mag, ins Jahr 1938 zurückversetzt zu werden. THE ADVENTURES OF ROBIN HOOD ist nach wie vor einer der vergnüglichsten und leichtfüssigsten Ritterfilme, der heute frischer aussieht als Costners Fassung von 1991. Wie die Filmhistoriker im reichhaltigen Bonus-Material zu Recht mehrmals betonen, liegt das zum einen an der Besetzung, die bis in die kleinsten Nebenrollen hinein restlos überzeugt, aber auch an den Farben, die bei aller Pracht eine Wärme ausstrahlen, als habe man ein Film gewordenes Prachtswerk mittelalterlicher Buchkunst vor sich.

Thomas Binotto

THE ADVENTURES OF ROBIN HOOD *USA, 1938. Warner Home Video, Region 2. 102 Min. Bildformat: 1.37:1; Sound: Dolby Digital; Sprachen: E, D; Untertitel: D; Extras: Audiokommentare von Roger Ebert, Rudy Behlmer; mehrere Dokumentationen, 2 Looney Tunes Cartoons, 2 Kurzfilme, nicht verwendete Szenen, Fotogalerie. Regie: Michael Curtiz, William Keighley; Buch: Norman Reilly Raine, Seton I. Miller; Kamera: Sol Polito; Schnitt: Ralph Dawson; Musik: Erich Wolfgang Korngold. Darsteller (Rolle): Errol Flynn (Robin Hood), Olivia de Havilland (Marian), Basil Rathbone (Sir Guy), Claude Rains (Prinz John), Alan Hale (Little John), Melville Cooper (Sheriff von Nottingham)*

Züri Gschnätzlets

Gut "schmeckt" es, was auf dieser DVD "angerichtet" ist. Aus knapp hundert Jahren zürcherischer Kurzfilmproduktion hat eine Jury, «lustvoll» und nicht streng repräsentativ, zwanzig optische Delikatessen ausgewählt. Nostalgisch wird einem mit ZÜRICH von 1905, dem ältesten filmischen Dokument über Zürich, mit Gewusel auf Bahnhofstrasse und Bahnhofplatz samt Uetlibergbesteigung. AUSKUNFT IM COCKPIT von *Niklaus Gessner* mit Anne-Marie Blanc und Paul Hubschmid, ein Auftragsfilm zur Pilotennachwuchsförderung, zeigt eine «Swissair» weit entfernt von allem «Grounding». Das etwas "aktuellere" Filmschaffen ist vertreten etwa mit EXIT von *Benjamin Kempf*, den Trickfilmen TONY von *Simon Piniel* oder DIE MÜCKE von *Andrej Zolotuchin*, aber auch mit EINSPRUCH II von *Rolando Colla*. Als eigentlicher Gewinn erweist sich die (Wieder-)Begegnung mit einigen frühen Versuchen des «Neuen Schweizer Films»: Z.B. UNIFORMEN von *Urs und Marlies Graf* oder VITA PARCŒUR von *Rolf Lyssy* und etwas später BETONFLUSS von *Hans-Ulrich Schlumpf* zeugen von Engagement und Nonkonformismus.

Züri Gschnätzlets – Short Cuts Zürich, 20 Kurzfilme, total 180 Min. www.shortcutszuerich.ch

Hommage an das jungfräuliche Hollywood-Idyll

DOWN WITH LOVE von Peyton Reed

Die Drehbuchautoren Eve Ahlert und Dennis Drake machten sich die allgemeine Revival-Stimmung zu Nutze und verfassten ein Script zu einem Film, der inhaltlich und ästhetisch die Doris-Day-Rock-Hudson-Filme zitiert.

Nach 1968 hatte Doris Mary Ann von Kappelhoff auf der grossen Leinwand ausgespielt. Private Gründe hatten ihren cineastischen Rückzug eingeleitet – ihr Ehemann Marty war in jenem Jahr gestorben –, aber auch so war ihre Zeit als Schauspielerin unweigerlich am Ablaufen. Nur noch vereinzelte Fernsehauftritte in der eigens nach ihr benannten «Doris Day Show» folgten, dann verschwand die Ikone blondmütterlicher Keuschheit auch von der Mattscheibe. Im Zeitalter sexueller Revolution, von Frauenbewegung und Feminismus musste die konservative Tugendhaftigkeit des Filmstars, der antiseptische Hausmütterlichkeit mit mädchenhaftem Charme verband, zwangsläufig unzeitgemäss wirken. Die biedere Doris-Day-Rock-Hudson-Ära, in der Hollywood mit Filmen wie PILLOW TALK (1959), LOVER COME BACK (1961) oder SEND ME NO FLOWERS (1964) das aufkeimende Streben um weibliche Emanzipation bar seiner gesellschaftlichen Dimensionen auf die Ebene eines rein zwischenmenschlichen Geschlechterkampfes herunterschmunzelte, hatte sich überlebt. Das "Tag"-Kino, das in Abkehr von den düsteren Strömungen des Film noir an die helle, klare Tradition des klassischen Hollywood anknüpfte, hatte Doris Day zum Sinnbild einer biederen Frauenrolle werden lassen, gleichzeitig einer Anti-Monroe, deren Fortschrittlichkeit sich jedoch in ihrer Berufstätigkeit erschöpfte und deren Widerspenstigkeit sich ausgerechnet darin äusserte, dass sie einem forschen und amoralischen Lebemann gegenüber Moral und Anstand bewahrte. Dem Feminismus hätte ihre imaginierte Wohlanständigkeit im altväterlichen Hollywood wohl standhalten können, aber die sexuelle Revolution konnte sie nicht überdauern.

Und doch sind aller *Nudity* zum Trotz ihre Filme bis heute nicht in Vergessenheit geraten. Millionen von Fernsehzuschauern haben sie nostalgische Sonntagnachmittage beschert, an denen man sich in die braven Day-Zeiten zurücksehnt, in denen Werbeschlachten noch in zugeknöpften Pyjamas ausgefochten wurden.

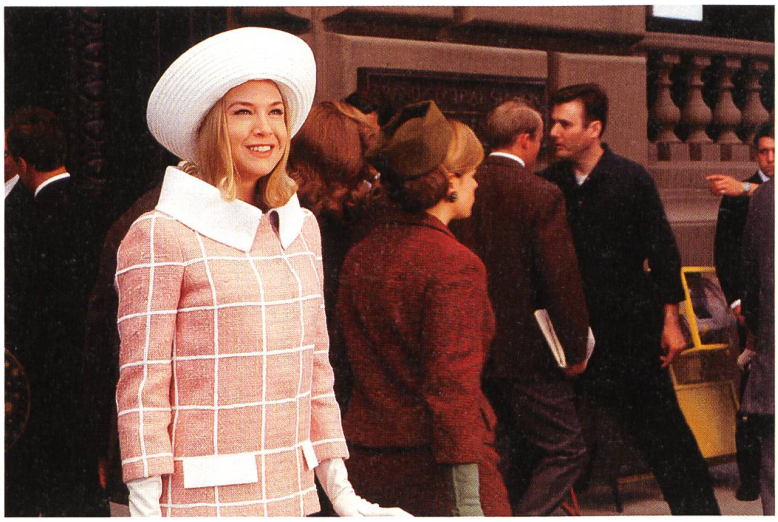
Die kühle blonde Karrierefrau verwandelt sich nicht zurück in das brünette Mauerblümchen, sondern verbindet ihre beiden Seiten in einer Synthese aus Hure und Heilige zu roter Haarfarbe.

Die Drehbuchautoren *Eve Ahlert* und *Dennis Drake* machten sich die allgemeine Revival-Stimmung zu Nutze und verfassten mit «Down With Love» ein Script zu einem Film, der nicht nur im Jahr 1962, ein Jahr nach LOVER COME BACK, spielt, sondern auch inhaltlich und ästhetisch die Day-Hudson-Filme zitiert. Zwischen der rücksichtsvollen Erfolgsfrau Barbara Novak und dem fadenscheinigen Womanizer Catcher Block entspinnt sich eine leidenschaftliche Hassliebe. Und um die Day-Hudson-Randall Triade perfekt zu machen, erweist sich der Freund und Chef des maskulinen Helden als ein reiches komplexbehaftetes Muttersöhnchen. Das "High-Tech-Appartement", in dem sich Bett, Musikanlage und Minibar fernsteuern lassen, ist ebenso den Originalkomödien abgeschaut wie die Verwendung von Split Screens, die Musical-Einlagen und die Verwirrungen im Handlungsablauf.

Dennoch ist DOWN WITH LOVE keine Neuauflage der Day-Hudson-Reihe in veränderter Besetzung, sondern eine satirische Hommage an jenes jungfräuliche Hollywood-Idyll; leichte, amüsante Unterhaltung im bewährten Stil romantischer Verwechslungskomödien. Ohne Biss oder Gehässigkeit werden die klassischen Form-, Handlungs- und Rollenmuster überspitzt. Vor allem *Renée Zellweger* schiesst dabei, möglicherweise im Kampf gegen ihre burschikose Ausstrahlung, etwas über das Ziel hinaus, was mitunter penetrant und angestrengt wirkt. *Ewan McGregor* schlägt sich als Rock-Hudson-Epigone achtbar, aber vor allem *David Hyde Pierce* weiss in der Rolle des weibischen Neurotikers auf den Spuren von *Tony Randall* zu begeistern. Dass der 82-jährige Randall selbst in einem Cameo-Auftritt zu sehen ist und dabei das erste Mal nach fünfundzwanzig Jahren wieder vor der Kamera steht, verdeutlicht, dass es in DOWN WITH LOVE nicht darum geht, die Vorbilder zu zerreissen.

Liebevoll wird aber die Stossrichtung ihrer narrativen und formalen Elemente auf den Kopf gestellt. Die harmlosen Körperdehnungen der miteinander telefonierenden Protagonisten werden über den Split Screen zu einem obszönen Schauspiel verbunden – in bester «Austin Powers»-Manier; und Barbara Novak veröffentlicht einen Bestseller («Down With Love»), in dem sie in einer raffinierten Verkehrung des Lysistrata-Motives alle Frauen zu emotionaler Enthaltsamkeit auffordert. Sex ja, Liebe nein, dieses Motto soll ihren Leserinnen den Grundstein legen für mehr Erfolg im Berufsleben. Ihr Gegenspieler, Catcher Block, der Starjournalist eines Männermagazins, lebt zwar schon seit Jahren nach demselben Motto, mag das aber einer Frau nicht zugestehen. Dass sich beide ineinander verlieben, entspricht dann wieder der Day-Hudson-Logik, nicht aber wie der Konflikt zwischen Eigenständigkeit und Abhängigkeit am Ende aufgelöst wird. Die kühle blonde Karrierefrau, die Novak zu sein vorgibt, verwandelt sich nicht zurück in das brünette Mauerblümchen, das sie früher einmal war, sondern verbindet ihre beiden Seiten in einer Synthese aus Hure und Heilige zu roter Haarfarbe. Mit dieser naiven Frisursymbolik signalisiert der Film den Aufbruch aus einer postfeministischen Gesellschaft, bleibt dabei freilich politisch unkonkret und damit harmlos. Aber immerhin anders als seine Vorbilder und trotz seines anachronistischen Spiels verweist der Film zur Lösung der Rollenproblematik nicht in die Vergangenheit, sondern in die Zukunft.

Stefan Volk



DOWN WITH LOVE
(ZUM TEUFEL MIT DER LIEBE)

Stab
Regie: Peyton Reed: Buch: Eve Ahlert, Dennis Drake: Kamera: Jeff Cronenweth, ASC; Schnitt: Larry Bock; Produktionsdesign: Andrew Laws; Kostüme: Daniel Orlandi; Musik: Marc Shaiman

Darsteller (Rolle)
Renée Zellweger (Barbara Novak), Ewan McGregor (Catcher Block), Sarah Paulson (Vicki Hiller), David Hyde Pierce (Peter McMannus), Rachel Dratch (Gladys), Jack Plotnick (Maurice), Tony Randall (Theodore Banner), John Aylward (E.G.), Warren Munson (C.B.), Matt Ross (J.B.), Michael Ensign (J.R.), Timothy Omundson (R.J.), Jeri Ryan (Gwendolyn)

Produktion, Verleih
Fox 2000 Pictures, Regency Enterprises, Mediastream III; Produzenten: Bruce Cohen, Dan Jinks; ausführende Produzenten: Paddy Cullen, Arnon Milchan. USA 2003. Farbe, Dauer: 101 Min. CH-Verleih: Rialto Film, Zürich; D-Verleih: 20th Century Fox, Frankfurt a. M.

Traumbilder aus der Vergangenheit

ONCE UPON A TIME IN MEXICO von Robert Rodriguez

Eine blutige, kitschige, traurige Geschichte, deren Moral allenfalls in der Erkenntnis besteht, dass die wenigen Guten gegen die vielen Bösen auf der Welt nur wenig ausrichten können.

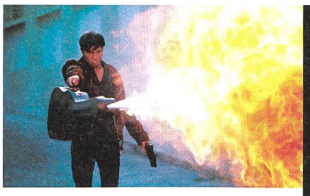
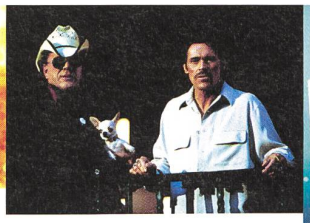
Once upon a time ... so beginnen Märchen, und dieser jüngste Film von Robert Rodriguez ist genau das: eine blutige, kitschige, traurige Geschichte, deren Moral allenfalls in der Erkenntnis besteht, dass die wenigen Guten gegen die vielen Bösen auf der Welt nur wenig ausrichten können, auch wenn sie hie und da kleine Scharmützel gewinnen.

Robert Rodriguez zeichnet ein Mexiko-Bild aus lauter Klischees: staubige Strassen und Lehmhäuschen im blassgelben Licht der Vergangenheit und der heissen Sonne; finstere Spelunken, in denen schmierige Wirte Tequila ausschenken; abgelegene Haciendas, auf denen sich mal Politiker, mal Mafiabosse mit ihren Leibwächtern verschanzen; traurige, wortkarge Mariachis mit Gitarrenkästen, in denen gerade keine Musikinstrumente verborgen sind; Traumbilder aus der Vergangenheit im Gegenlicht; schliesslich ein einsamer, desorientierter CIA-Agent, der sich als typischer Gringo im Labyrinth des Verbrechens verliert.

Robert Rodriguez hat ausserdem mit Splatter-Effekten nicht gespart und eine Vielzahl blutiger Gemetzel inszeniert, deren Opfer grässliche Verstümmelungen erleiden, bevor sie sterben oder eben nicht: Am Schluss rappelt sich der Amerikaner, der sein Augenlicht eingebüsst hat, aus dem Staub hoch und zieht strauchelnd seiner Wege.

«Chopped, shot and scored by Robert Rodriguez», heisst es im Vorspann von ONCE UPON A TIME IN MEXICO, bei dem Regisseur Rodriguez nicht nur für Schnitt, Kamera und Musik verantwortlich zeichnet, sondern ausserdem auch für Buch und Set Design – ein wahrer *auteur* des Mariachi-Genres, das ohnehin seine Erfindung ist.

In ONCE UPON A TIME IN MEXICO soll El Mariachi mit seinen zwei Kumpanen ein Mordkomplott gegen den liberalen mexikanischen Präsidenten verhindern, den die Drogenmafia beseitigen will. Der amerikanische Agent Sands hat eine alte Rechnung mit dem Mafiaboss

zu begleichen und versucht, mit den Mariachis zu paktieren. Da weder der Präsident noch die Mafiosi wissen, wer Freund und wer Feind ist, da es ausserdem einen Adlatus des Gangsterbosses gibt, der sich auf die andere Seite schlägt, sind Konfusion und Kollateralschäden gross ...

Rodriguez' meisterhafte Inszenierung setzt auf plakative Gewalt, Schnelligkeit und angedeutete Schockmomente – mehr braucht er nicht, um die Phantasie seines Publikums in Gang zu setzen, die dann die Lücken zwischen den Bildern füllt. Aber Rodriguez geht es vor allem um die Demontage eines Mexiko-Mythos, zu dessen Entstehen Filme wie Orson Welles' TOUCH OF EVIL (1958) und Sam Peckinpahs THE WILD BUNCH (1969) genauso beigetragen haben wie in jüngerer Zeit John Sayles' LONE STAR (1996), Steven Soderberghs TRAFFIC, Billy Bob Thorntons ALL THE PRETTY HORSES (beide 2000) und jüngst Gary Ross' SEABISCUIT. Sie alle greifen das Border-Thema auf, die Überschreitung der mythischen Grenze zwischen Ordnung und Chaos, Protestantismus und Katholizismus, Ehrbarkeit und Verbrechen, zivilisierter und unzivilisierter Welt: Der Nordamerikaner, der mexikanischen Boden betritt, hat ihn im gleichen Moment auch schon wieder verloren – er kann noch gegen das Versinken im Sumpf ankämpfen, aber er wird diesen Kampf immer verlieren.

Robert Rodriguez demontiert diesen letztendlich romantisch-todessehnsüchtigen Mythos durch Übertreibung – zu obskur sind die Protagonisten, zu gelb die Dörfer, zu verschlagen die Politiker, zu sadistisch die Gangster – und schreibt ihn gleichzeitig fort, indem er mit *Johnny Depp* und *Antonio Banderas* zwei hochgradig romantisch konnotierte Darsteller besetzt hat. Dabei liegt die Genialität beider Darsteller in diesem Film darin, dass sie ihrerseits ein wenig übertreiben und ihre Rollen damit ironisieren: Antonio Banderas als El Mariachi hat wunderbare Momente auf einem Empfang im Präsidentenpalast, wenn er, stumpf vor Routiniertheit, ein Ständchen schmalzt. Und Johnny Depp ist ein grossartiger, immer wieder anders verkleideter Sands, der mit unendlicher – mexikanischer – Gelassenheit die Ereignisse beobachtet und sich dann ohne jede Furcht mitten in die Höhle des Löwen begibt. Sein müder, schlingernder Gang täuscht eine Langsamkeit vor, die er beim Schiessen – selbst noch erblindet – Lügen straft. Und dabei stiehlt sich dann und wann ein kleines Lächeln auf seine Züge, das verhaltenes Amüsement über die Vergeblichkeit allen Tuns auszudrücken scheint.

Und auch die Mexikaner sind nicht feurig, sondern träge in diesem Film, träge und gefährlich wie Alligatoren. Aufbrausend sind die niedrigen Chargen, die ihre Heissblütigkeit mit dem Leben büssen. Auf Señoritas hat Rodriguez ganz verzichtet; nur gelegentlich erscheint die Frau des Mariachis in seinen Träumen, aber die ist längst Vergangenheit.

ONCE UPON A TIME IN MEXICO ist – trotz der zeitgenössischen Kleidung der Protagonisten – zeit- und natürlich ortlos. Realitätsanbindung vermeidet Rodriguez um jeden Preis; und seine beiden Hauptdarsteller haben oft genug in Märchen gespielt, so dass man ihre Zorros, Piraten, Ritter und Reiter, Seemänner, Fahrensleute und Krieger mitdenkt, während man ihnen zusieht. Und so führt uns Robert Rodriguez in ein – frauenfreies – Traumland, das er Mexiko nennt, und in eine Zeit, in der das Wünschen noch geholfen hat.

Daniela Sannwald

ONCE UPON A TIME IN MEXICO
(IRGENDWANN IN MEXIKO)

Stab
Regie, Buch, Kamera, Production Design, Schnitt, Musik: Robert Rodriguez; Kostüme: Graciela Mazón

Darsteller (Rolle)
Antonio Banderas (El Mariachi), Salma Hayek (Carolina), Johnny Depp (Sands), Mickey Rourke (Billy), Eva Mendez (Ajedrez), Danny Trejo (Cucuy), Enrique Iglesisa (Lorenzo), Marco Leonardi (Fideo), Cheech Marin (Belini), Rubén Blades (Jorge vom FBI), Willem Dafoe (Barillo), Gerardo Vigil (Marquez), Pedro Armendariz (Präsident), Julio Oscar Mechoso (Berater), Tito Larriva (Taxifahrer), Miguel Couturier (Dr. Guevera)

Produktion, Verleih
Columbia Pictures, Dimension Films; Co-Produktion: Troublemaker Studios; Produzenten: Elizabeth Avellán, Carlos Gallardo, Robert Rodriguez; Co-Produzenten: Tony Mark, Sue Jett, Luz Maria Rojas. USA 2003. Dauer: 105 Min. Verleih: Buena Vista International, Zürich, München

Les enfants terribles

THE DREAMERS von Bernardo Bertolucci

Der Sprache wegen in Paris, besucht Matthew hauptsächlich das Filmarchiv, wo er auf die ähnlich cinephilen Isabelle und Théo stösst.

Der Anfang rollt ein fast vergessenes Kapitel europäischer Kulturgeschichte auf. Am Ende steht ein anderes, das nur zu gut bekannt ist und in dem jenes erste so gut wie untergeht. Der eigentliche Film liegt dazwischen und hängt mit der Vor- wie mit der Nachgeschichte zusammen. Aber mehr noch ist THE DREAMERS mit der eigenen Ästhetik befasst und mit den eigenen zeitlosen Themen. Das Unbewusste zumal und das Verhältnis der Geschlechter zueinander spielen eine mindestens ebenso wichtige Rolle wie die politischen Bezugspunkte.

In den frühen Monaten jenes Jahres, vom 9. Februar 1968 an, steht Paris im Zeichen der *affaire Henri Langlois*, so genannt nach dem Begründer und damaligen Leiter der Cinémathèque française. Drei Jahrzehnte amtet er schon, da wird er seines Postens enthoben, und zwar von keinem banausischen Bürokraten. André Malraux heisst der Täter, Kulturminister und Prestige-Figur unter Präsident de Gaulle, einer der namhaften Romanciers des Jahrhunderts: Abenteurer, Spanien- und Widerstandskämpfer, sogar ein Theoretiker und Praktiker des Films, der 1939 L'ESPOIR realisiert.

Eine Kopie davon ist vermutlich 1968 auch in den Gestellen Langlois' zu finden. Der Konservator mit seinen vierundfünfzig kommt dem dreizehn Jahre älteren Malraux als ein Konkurrent vor, ist anzunehmen, der sich um das nationale Kulturerbe ein bisschen gar gründlich verdient gemacht hat. Den einschlägigen Ruhm möchte der Staatsdiener nämlich selber einheimsen, möglichst ungeteilt.

Freuds Irrgarten

Die lautstarken Proteste gegen die Kaltstellung von Henri Langlois gipfeln am 14. Februar in einem lebhaften Aufruhr. Die Aktionen mobilisieren viele Autoren zumal der *nouvelle vague*. Truffaut, Godard und die andern erblicken wohl darin ein letztes Kapitel ihrer eigenen auslaufenden Bewegung. Malraux weicht Ende April

«The Holy Innocents», so hat der Erzähler und Szenarist Gilbert Adair 1988 in der Urfassung des heutigen Stoffes seine «enfants terrible» genannt.

und setzt den Filme-Sammler wieder ein, der als chaotischer Enthusiast gefeiert wird. Und gerade das vollzieht sich ganz im Sinn und Geiste der Rebellion, die im Mai ausbricht, vierzehn Tage später, und zwar mit einer Heftigkeit, die die Affäre Langlois plötzlich als unbedeutende Vorläuferin erscheinen lässt.

Ein Aufstand erfasst das ganze Land. Der Staatschef fragt vorsorglich nach Fluchtwegen und der Loyalität der Armee. Mit andern Worten, es kommt zum einzigen ernstzunehmenden Versuch nach 1945, von Westeuropa aus den Gang der Weltgeschichte noch einmal auf wünschbare Wege zu leiten, ehe er, von 1980 an, blind ins Dritte Weltreich strauchelt und, nach 2001, bar aller Utopien wie auch sonstiger guter Ideen, in den Dritten Weltkrieg stürzt.

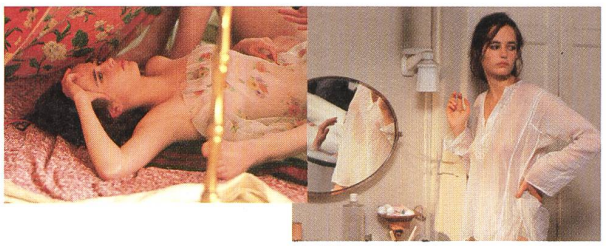
Der Sprache wegen in Paris, besucht Matthew hauptsächlich das Filmarchiv, wo er auf die ähnlich cinephilen Isabelle und Théo stösst, inzestuöse Geschwister, wie sich rasch zeigt. Er zieht in deren Wohnung im *quartier latin* ein, die sie für eine Weile ohne die wurstigtoleranten, wohlhabenden Eltern bewohnen. Der Schauplatz gewinnt den Charakter eines Irrgartens: mit dunkeln Ecken, verwinkelten Korridoren, verstellten Wänden, höhlenartigen Hinterzimmern und mysteriösen Quergängen. Der Ort ist der Szenerie des Klassikers LAST TANGO IN PARIS nachempfunden, mit der es Bernardo Bertolucci schon einmal, 1972, gelungen war, Bilder für die Eigenheiten des Freudschen Unbewussten zu finden.

A Spy in the House of Love

Das Trio igelt sich in den vier Wänden ein, um seinen filmhistorischen und erotischen Phantasien nachzugehen. Fürchterliche Kinder oder *enfants terribles* spielen da ihre verderbten Spiele, in der Nachfolge des gleichnamigen Romans von Jean Cocteau aus dem Jahr 1929 (von Jean-Pierre Melville 1950 verfilmt). «The Holy Innocents», so hatte sie der Filmhistoriker, Erzähler und Szenarist Gilbert Adair 1988 in der Urfassung des heutigen Stoffes genannt: die heiligen Unschuldigen. Was sie veranstalten, hat auf den ersten Blick wenig zu schaffen mit den Aufmärschen der Studenten, die Nacht für Nacht die Sicherheitspolizei CRS mit Pflastersteinen und Brandbomben angreifen und mit Tränengasgranaten und Stockprügeln zurückgetrieben werden.

Genauer, erst die Auflösung des prekären Dreiecks (entlang vorgezeichneten Bruchstellen) treibt Matthew, Isabelle und Théo unter die Aufständischen. Der hinzugekommene Amerikaner wird zum Spion im Haus der Liebe. «A Spy in the House of Love» singt Jim Morrison von den «Doors» einmal im Hintergrund, mit bedeutungsvollem Wechsel von Dur zu Moll: «I know your deepest secret fears – I know everything.» Matthew hat schon zu viel erfahren und weigert sich, sich weiter zu weigern, erwachsen zu werden. Isabelle und Théo hetzen ihn vielleicht nur darum *dans la rue*, auf die Strasse: um den unbequemen Zeugen, der immer häufiger das Spiel verdirbt, endlich abzuschütteln.

So erscheint die Entladung (auch destruktiver) politischer Energien da draussen, im Kampf mit der geballten Macht der Republik und in den endlosen Redeschlachten rund um das «Odéon», am Ende doch als das Gegenstück zu dem, was da drinnen vorgeht: nämlich die experimentelle Auflösung und Neuknüpfung traditioneller familiärer und sexueller Bindungen, gerade auch unter Bruch eines Tabus wie dem der Geschwisterliebe.



«Ich habe Godard gefragt, ob ich zwei Sekunden von BANDE À PART benutzen kann. Godard äusserte ganz einfach: "Nimm was du brauchst. Es gibt keine Autorenrechte, sondern nur Autorenpflichten."»

Bernardo Bertolucci
im Presseheft

BANDE À PART
Regie: Jean-Luc Godard (1964)

Alte Gewohnheit

Der Mai ist entmutigend kurzlebig. Er scheitert an seinen Widersprüchen oder auch am eigenen theoretischen Reichtum, dem keine Praxis entspricht. Und doch ist der Aufstand aus der kollektiven Erinnerung inzwischen kaum noch zu tilgen, weil ohne jenen Realismus, der das Unmögliche verlangt, nichts wirklich Lohnendes entsteht, wie die Geschichte des letzten Vierteljahrhunderts gezeigt hat.

Es ist vielleicht in der Tat so: ein aufgeblasener Rhetoriker wie de Gaulle oder sein überheblicher Minister Malraux lassen sich vertreiben, desgleichen ein krimineller Despot wie Saddam Hussein oder eine weltbrandgefährliche hinterwäldlerische Nullnummer wie Bush Junior. Unendlich viel schwieriger ist es, eine beliebige alte, im Unbewussten verankerte Gewohnheit umzukrempeln, und wäre es nur diese: *du sollst nicht schlafen mit deiner Schwester, noch sie mit dir.*

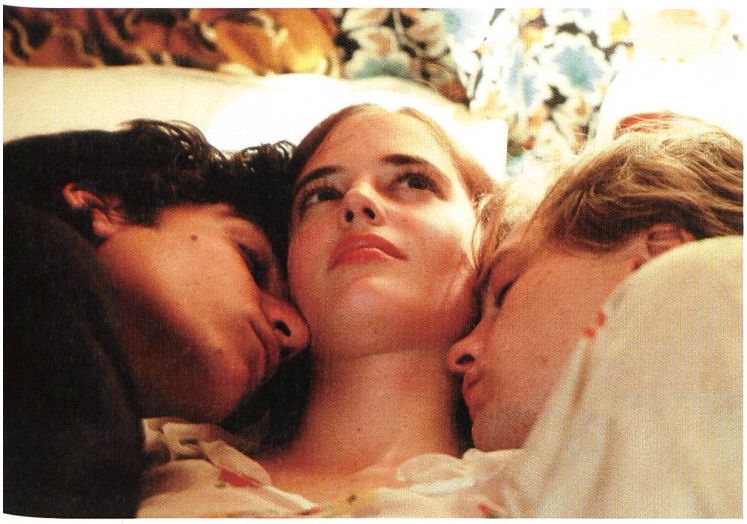
Pierre Lachat

THE DREAMERS
(DIE TRÄUMER)

Stab
Regie: Bernardo Bertolucci; Buch: Gilbert Adair, nach seinem Roman «The Holy Innocents»; Kamera: Fabio Cianchetti; Schnitt: Jacopo Quadri; Production Design: Jean Rabasse; Kostüme: Louise Stjernsward; Bauten: Eric Viellerobe; Maske: Thi Loan Nguyen; Frisuren: Aldo Signoretti; Ton: Stuart Wilson
Darsteller (Rolle)

Michael Pitt (Matthew), Louis Garrel (Théo), Eva Green (Isabelle), Robin Renucci (Vater), Anna Chancellor (Mutter), Florian Cadiou (Patrick), Jean-Pierre Kalfon, Jean-Pierre Léaud (als sie selbst)
Produktion, Verleih

Recorded Picture Company, Peninsula, Fiction Co-Produktion; Produzent: Jeremy Thomas; Co-Produzent: John Bernard; Grossbritannien, Frankreich, Italien 2003. Farbe, Format: 1:1.85; Dolby SRD; Dauer: 117 Min. CH-Verleih: Ascot-Elite Entertainment, Zürich; D-Verleih: Concorde-Film, München



Gilbert Adair
geboren 1944; Schriftsteller, Journalist, Essayist, Filmkritiker, Drehbuchautor, Übersetzer; unterrichtete zwischen 1969 und 1980 Englisch an der Universität in Paris

Romane

1988 «The Holy Innocents. A Romance»
1990 «Love and Death on Long Island»
deutsch: «Liebestod auf Long Island» *(1998)*
1992 «The Death of the Author»
deutsch: «Der Tod des Autors» *(1997)*
1997 «The Key of the Tower»
deutsch: «Der Schlüssel zum Turm» *(2000)*
1999 «A Closed Book»
deutsch: «Blindband» *(1999)*
2003 «The Dreamers»
Überarbeitung von «The Holy Innocents» deutsch: «Träumer» *(2003)*

Drehbücher / Romanvorlagen

1981 LE TERRITOIRE / TERRITÓRIO
Regie: Raoul Ruiz
1997 LOVE AND DEATH ON LONG ISLAND
Regie: Richard Kwietniowski
2003 THE DREAMERS
Regie: Bernardo Bertolucci
2004 *Verfilmung von «The Key of the Tower»*
Raoul Ruiz plant eine Verfilmung von «A Closed Book»

zu Film und Kino

1981 «Hollywood's Vietnam. From the Green Berets to Apocalypse Now»
1985 «Night at the Pictures. Ten Decades of British Film» *zusammen mit Nick Roddick*
1995 «Flickers. An Illustrated Celebration of 100 Years of cinema»
(«To the memory of Henri Langlois»)
1999 «Movies»
eine Anthologie von Texten zu Film und Kino herausgegeben von Gilbert Adair «to offer an antidote to the profound cultural amnesia, the intellectual coma, into which film appreciation has sunk»
2001 «The Real Tadzio. Thomas Mann's ‹Death in Venice› and the boy who inspired it»
deutsch: «Adzio und Tadzio. Wladyslaw Moes, Thomas Mann, Luchino Visconti: DER TOD IN VENEDIG *(2002)*
2004 «Jean Cocteau»

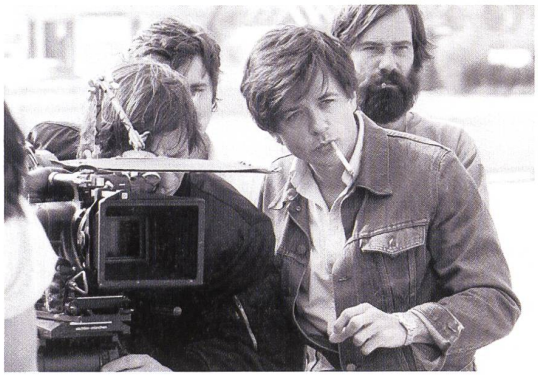
Essaysammlungen

1986 «Myths & Memories»
1992 «The Postmodernist Always Rings Twice. Reflections on Culture in the Nineties»
1997 «Surfing the Zeitgeist»
Eine Auswahl aus diesen Bänden ist als «Wenn die Postmoderne zweimal klingelt. Variationen ohne Thema» *2000 auf deutsch erschienen.*
Die Essays zu filmischen Themen sollen in einem späteren Band separat folgen.
Die Werke von Gilbert Adair erscheinen ins Deutsche übersetzt von Thomas Schlachter in der Edition Epoca Zürich.

1

Schonungsloser, aber zärtlicher Blick auf Siechtum und Sterben

SON FRÈRE von Patrice Chéreau



3

In jeder einzelnen Einstellung sind die strengen Fragen zu spüren, die Patrice Chéreau seiner Schaulust auferlegt hat: Wie soll man die Krankheit filmen? Wie nahe darf man dem Leiden auf den Leib rücken?

Es ist überhaupt nicht dramatisch, eigentlich kaum der Rede wert, was in dieser Szene passiert. Aber sie ist gewiss eine der bestürzendsten dieses Kinojahres. Der Körper eines Patienten wird von den Haaren befreit, um ihn auf die Operation am nächsten Tag vorzubereiten. Sorgfältig rasieren die Krankenschwestern ihn mit einem Haarschneider, dann mit Rasierschaum und Klinge. Der jüngere Bruder des Kranken schaut zu. Mit sanften Worten kündigen die Schwestern ihrem Schützling jeden Handgriff vorher an; eine grosse Fürsorge liegt in ihren Gesten. Es ist eine Prozedur, die zum Krankenhausalltag gehört, und doch haben wir das Gefühl, einer Totenweihe beizuwohnen.

2

1 Nathalie Boutefeu als Claire in SON FRÈRE

2 Eric Caravaca als Luc und Bruno Todeschini als Thomas in SON FRÈRE

3 Patrice Chéreau bei den Dreharbeiten zu L'HOMME BLESSÉ

Fast zehn Minuten verharrt Patrice Chéreaus Blick auf dem nackten, schutzlosen Körper. Wie unter einem Brennglas bündelt er in dieser Szene die Erzählhaltung seines neuen, ursprünglich für «arte» produzierten Films. In jeder einzelnen Einstellung sind die strengen Fragen zu spüren, die er seiner Schaulust auferlegt hat: Wie soll man die Krankheit filmen? Wie nahe darf man dem Leiden auf den Leib rücken? Wie gelingt es, dass der Blick unverstellt, schonungslos bleibt, ohne obszön zu werden? Kein anderer Regisseur seiner Generation hat so beharrlich die Sprache der Körper in Bilder übersetzt, ihre Verletzungen und Erinnerungen, ihre Weisheit erforscht – es schien unausweichlich, dass Patrice Chéreau sich einmal dem Sujet der Krankheit zuwenden würde; Schmerz und Verfall waren nicht erst letzthin ein verborgenes Motiv seiner Filme.

Eine Geschichte vom zweiten Atem erzählt er hier, von einer verschütteten Beziehung, die plötzlich rekonstruiert, wiederbelebt wird. Der Abgrund zwischen Luc und Thomas scheint unüberbrückbar, die Kränkung zwischen ihnen sitzt noch immer tief, zehn Jahre des Schweigens haben sie nicht vernarben lassen. Gern hätte er einen Bruder gehabt, beteuert Luc, so wie jeder gern einen Bruder hätte. Er hält einen Moment inne, bevor er erklärt: «Aber das ist Thomas nicht.» In der Pause, die er setzt, spürt man, wie sehr ihm in all den Jahren die verlorene Geborgenheit und Vertrautheit gefehlt haben, seit Thomas, der Ältere, ihn fallen liess, nachdem er erfuhr, dass

1

1

1

Den Bruderkonflikt überträgt Patrice Chéreau achtsam in das Körperspiel seiner exzellenten Hauptdarsteller.

Luc schwul ist. Aber nun zerrt ihn Thomas wieder in sein Leben hinein. Bei ihm ist eine seltene Blutkrankheit entdeckt worden, seine Blutplättchen verringern sich in bedrohlichem Masse, er könnte jederzeit einer Hämorrhagie zum Opfer fallen. Mit aller ihm verbleibenden Kraft vereinnahmt er Luc, verfügt über ihn als Zeugen und Begleiter seiner Agonie. Es liegt etwas Unverschämtes, Herablassendes in seinem Hilferuf; zugleich ist er ein heilsamer Willkürakt, eine letzte Chance, die offenen Rechnungen zu begleichen.

Die Entdeckung des Innehaltens

Der deutsche Titel der Novelle Hanif Kureishis, auf der Chéreaus vorangegangener Film, der Berlinale-Sieger INTIMACY (2000) beruht, war bislang kein schlechtes Leitwort, um sein Kino zu beschreiben: «Rastlose Nähe». Es geht ihm um die unmittelbare Tuchfühlung mit den Figuren und den Darstellern, er setzt auf die Evidenz der Körper und der Gesichter. Ein Kino, das zur Ruhe kommen will, aber es nicht kann. Seine Signatur ist die Bewegung, die gestische Energie, die den Rahmen des Bildausschnitts sprengt. Eine hektische Kameraführung, der unvermittelte Wechsel der Perspektiven gehen einher mit einer fiebrigen Tonspur. Es dauerte lange, bis der gefeierte Theaterregisseur sich das Kino wirklich eroberte, noch in seinen späten Ensemblefilmen LA REINE MARGOT (1994) und CEUX QUI M'AIMENT PRENDRONT LE TRAIN (1998) herrscht eine Bühnengeschäftigkeit, die furios ins Leere geht.

Sie ist nun einem Innehalten gewichen, das den Figuren ihren eigenen Rhythmus lässt. Den Bruderkonflikt überträgt er achtsam in das Körperspiel seiner exzellenten Hauptdarsteller. Schleppend sind die Gesten und Worte des erschreckend abgemagerten *Bruno Todeschini*, aber noch immer ist in ihnen die Macht spürbar, die der Ältere über den Jüngeren hat. *Eric Caravaca* als Luc ist in sich versunken, verbirgt sich am Rand der Szenen, im Schatten, erst allmählich brechen Darsteller und Figur diesen Widerstand auf und öffnen sich. Er lernt, die Anderen, vor allem aber seinen Bruder zu berühren, zu umfangen, zu lieben.

Es liegt eine ganz unverfängliche Vieldeutigkeit in diesem Körperspiel. Dass Chéreau selbst schwul ist, gab seinen Filmen bisher stets eine besondere Grundierung und Perspektive – kaum ein Regisseur versteht es wie er, hinter erotischen Gesten, gleichviel ob homo- oder heterosexuell, Gefühlszustände wie Einsamkeit, Ver-

‹Am schlimmsten sind Filme, die sofort alles umständlich erklären›

Gespräch mit Patrice Chéreau

2

zweiflung und Sehnsucht kenntlich werden zu lassen. In INTIMACY blendet er nicht dort ab, wo die meisten Liebesfilme aufhören, sondern lässt uns die Verschlingung der Körper hautnah miterleben. Aber Chéreau ist der lüstern fragmentierende Blick der Pornografie fremd, er ist kein Voyeur, sondern ein *regardeur*. Die Krankheit tötet alle Erotik, sagt Chéreau. Aber auch in SON FRÈRE ist die für ihn charakteristische, grosszügige, bedrängende Körperlichkeit zu spüren: sein Blick auf Siechtum und Sterben ist schonungslos, aber zugleich von grosser Zärtlichkeit.

Gerhard Midding

Stab
Regie: Patrice Chéreau; Buch: Patrice Chéreau, Anne-Louise Trividic, nach dem gleichnamigen Roman von Philippe Besson; Kamera: Eric Gautier, Irina Lubtchansky; Schnitt: François Gédigier, Simon Jacquet; Kostüme: Caroline de Vivaise; Maske: Kuno Schlegelmilch; Song: «Sleep» von Marianne Faithfull aus «A Secret Life»; Ton: Guillaume Sciama

Darsteller (Rolle)
Bruno Todeschini (Thomas), Eric Caravaca (Luc), Maurice Garrel (alter Mann), Antoinette Moya (Mutter), Fred Ulysse (Vater), Nathalie Boutefeu (Claire), Sylvain Jacques (Vincent), Chatherine Ferrant (Chefärztin), Robinson Stévenin (Manuel)

Produktion, Verleih
Azor Films; Co-Produktion: Arte France, Love Streams; Produzent: Pierre Chevalier. Frankreich 2003. Farbe; Dolby SR; Dauer: 90 Min. CH-Verleih: Look Now!, Zürich; D-Verleih: Concorde Filmverleih, München

1 Bruno Todeschini und Eric Caravaca in SON FRÈRE

2 Mark Rylance und Kerry Fox in INTIMACY

FILMBULLETIN Monsieur Chéreau, die Krankheit ist ein Thema, das mir in Ihrem Kino immer mehr an Bedeutung zu gewinnen scheint. War es dieses Sujet, das Sie an der Romanvorlage von Philippe Besson reizte?

PATRICE CHÉREAU Mich interessierte in erster Linie die Beziehung der beiden Brüder, die ich gegenüber der Romanvorlage ein wenig verändert habe. Zugleich faszinierte mich das Paradoxon eines eigentlich stark erscheinenden jungen Mannes, der entdeckt, dass er keine Kraft hat, Widerstand gegen eine Krankheit zu leisten. Er wird passiv, wie es einem meist im Krankenhaus ergeht. Die Passivität dieses Körpers wollte ich filmisch darstellen. Das waren die Fragen, die mich beim Schreiben des ersten Drehbuchentwurfes leiteten: Wie reagiert man, wenn man nicht mehr Herr über sein Schicksal ist? Wie würde ich reagieren, wenn ich eine solche schwere, aber nicht unbedingt tödlich verlaufende Krankheit hätte? Ich selbst habe starke bäuerliche Wurzeln und bin deshalb davon überzeugt, dass man gegen eine Krankheit ankämpfen muss. Das Leben kann nur zurückkehren, wenn man kämpft. Die Passivität bereitet mir Angst, sie öffnet dem Tod die Türen.

1

2

«Ein nackter, liegender Körper wird aber zugleich fast unweigerlich zu einem ästhetischen Objekt, führt einen zurück zur religiösen Kunst: man denkt an eine ruhende Figur, an Jesus Christus.»

Aber lassen Sie mich zu Ihrer Frage noch einmal nachhaken: Wo glauben Sie denn das Thema der Krankheit in meinen letzten Filmen auszumachen?

FILMBULLETIN Vielleicht ist es eher das Motiv des Verfalls, des Siechtums. Ich denke an die Szene, in der Jean-Hugues Anglade Blut schwitzt in LA REINE MARGOT ...

PATRICE CHÉREAU Aber das ist die Folge einer Vergiftung!

FILMBULLETIN ... sowie an das Sterben Jean-Louis Trintignants in CEUX QUI M'AIMENT PRENDRONT LE TRAIN ...

PATRICE CHÉREAU Das ist das Alter. Allerdings muss ich zugeben, dass dies eine schwere Krankheit ist, die man nicht überlebt.

FILMBULLETIN Aber die Frage, wie man die Krankheit filmt, wird doch massgeblich für Sie gewesen sein?

PATRICE CHÉREAU Man kann sie nicht filmen. Man kann ihre Konsequenzen filmen, kann erzählen, was sie auslöst bei den Leuten. Ohne die Krankheit hätte es die Annäherung der beiden entfremdeten Brüder nicht gegeben. Ihre Bedeutung im Film ist die gleiche, die sie oft auch im Leben hat: sie konfrontiert jeden mit der Verantwortung, seine Angelegenheiten in Ordnung zu bringen. Die Krankheit ist wie ein Stein, den man ins Wasser wirft und der Wellen schlägt. Die filmt man dann.

FILMBULLETIN Thomas' rätselhafte Blutkrankheit wirkt fast wie erfunden, wie eine Metapher.

PATRICE CHÉREAU Es ist keine Krankheit, an der man unbedingt sterben muss. Thomas hat nicht Krebs im Endstadium. Er wird sterben, weil er aufhört, Lust am Leben zu haben. Er erträgt es nicht, dass ein solches Damoklesschwert über ihm hängt. Es liegt auch nicht an der Krankheit, dass er so abgemagert ist, sondern daran, dass er nicht mehr richtig isst und das Cortison verweigert. Man könnte sagen, es liegt eine gewisse Koketterie darin, wie er mit der Krankheit umgeht.

FILMBULLETIN Der Titel wirft die Frage nach der Perspektive auf: Wer ist «sein Bruder»?

PATRICE CHÉREAU Es ist Thomas, der Bruder des Jüngeren. Das sagt auch die Krankenschwester zu Luc: «Sie sind der Bruder» ... Ich merke gerade, dass ich mir widerspreche. Oder ist Luc damit gemeint, denn die Geschichte muss aus seiner Sicht erzählt werden? Es geht um das, was ihm geschieht. Der Film ist wie der Roman aus der Perspektive des Jüngeren erzählt. Ich habe mich immer mit ihm identifiziert. Er ist es, der

3

4

1 *Kerry Fox und Mark Rylance in* INTIMACY

2 SON FRÈRE

3 LA REINE MARGOT

4 *Isabelle Adjani in* LA REINE MARGOT

mit der Krankheit des Bruders konfrontiert wird. Da der Roman in der ersten Person erzählt ist, wollte ich das zunächst auch im Drehbuch tun. Das kann man natürlich nicht durchhalten, kein Produzent der Welt versteht es, wenn man schreibt: «Aussen, Tag. Ich gehe an den Strand.» Also kehrt man zur dritten Person zurück. Dennoch habe ich immer gedacht, ich muss die Geschichte so erzählen, als sei sie meine eigene. Ich habe mich immer mit Luc identifiziert. Wenn Sie beispielsweise die Szene genauer betrachten, in der Eric Caravaca verlegen einem Streit seines Bruders mit den Ärzten zuhört, dann werden Sie feststellen, dass er genauso auf den Fingernägeln kaut, wie ich es auch tue.

FILMBULLETIN Dabei haben Sie ihn meist an den Rand der Szenen plaziert.

PATRICE CHÉREAU Ja, das ist eine Figur, die sich nicht gern in den Vordergrund stellt. Er ist in sich gekehrt, sehr zurückhaltend, wenig expressiv. Mich interessierte vor allem sein Blick, seine Zeugenschaft. Als er zuschaut, wie Thomas vor der Operation rasiert wird, ist es wahrscheinlich das erste Mal, dass er den Körper seines Bruders wiedersieht.

FILMBULLETIN In ihrer Ausführlichkeit ist die Szene überaus verstörend.

PATRICE CHÉREAU Sie ist der Grund, weshalb ich den Film machen wollte, das war mir beim Lesen im Roman sofort klar. Schon im Drehbuch stand für mich fest, dass sie sehr lang werden sollte, sehr detailliert. Ich wollte keine Etappe der Prozedur auslassen. Vielleicht liegt es daran, dass ich mich mehr als andere Regisseure mit dem Körper beschäftige, das mache ich schon seit meinen Anfängen auf der Bühne.

Ich empfinde das Bild eines entblössten Körpers immer als sehr ergreifend, zumal wenn er sich einfach nur darbietet, passiv bleibt. Ein nackter, liegender Körper wird aber zugleich fast unweigerlich zu einem ästhetischen Objekt, führt einen zurück zur religiösen Kunst: man denkt an eine ruhende Figur, an Jesus Christus. Mir gefiel die Idee, dass wir nicht die Operation selbst zeigen. In dieser Szene gibt es kein Blut, keine Schmerzen – aber zugleich ist sie eine Metapher für das Leiden. Ich bin besonders stolz auf sie, weil wir letztlich nichts Schockierendes zeigen. Sie ist seltsam, die Szene.

FILMBULLETIN Eine andere Szene, in der Sie eine tiefe Resonanz herstellen zwischen Körpern und Raum, zwischen Szene und Schauplatz, ist die Sequenz am FKK-Strand.

1

2

1

«Es gibt ein Vokabular des Körpers, ebenso wie ein Gedächtnis; er erinnert sich der Zärtlichkeiten, die er erhalten hat. Die Liebesszenen zeigen, wie sich dieses Vokabular entwickelt.»

PATRICE CHÉREAU Die Szene geht auf den Roman zurück. Für Thomas ist die Situation unerträglich, er ist erschöpft, hält die Sonne nicht aus. Und er ist umgeben von lauter gesunden, meist überaus hässlichen Körpern. Am Ende des Strandes gibt es einen Bereich für Homosexuelle. Es geniert wiederum Luc, dorthin zu gehen. Aber gerade dort muss sich die Konfrontation zwischen beiden abspielen. Darin steckt natürlich auch ein diffziles moralisches Problem: Darf man einen so Kranken tatsächlich angreifen? Sie sagen sich Dinge, die überaus hart sind. Aber sie müssen sie sich offen sagen können und so zum Kern ihres Konfliktes vordringen. Der wirklich furchtbare Satz in dieser Szene ist, als Thomas sagt: «Ich habe begriffen, dass mein Bruder Jungs liebt. Und es hat mich nicht gestört.» In Wirklichkeit hat es ihn natürlich gestört. Darüber ist es schliesslich auch zum Bruch zwischen den Brüdern gekommen.

FILMBULLETIN Wie haben Sie den Konflikt und die Rollen mit den beiden Hauptdarstellern erarbeitet?

PATRICE CHÉREAU Ich kann Ihnen gar nicht genau sagen, wie ich mit den Schauspielern arbeite. Ich gebe ihnen den Text, wir haben einen Monat lang vor Drehbeginn damit gearbeitet, die Szenen komplett durchgeprobt.

FILMBULLETIN Wenn Sie mit dem Text arbeiten, geht es da um Analyse, Interpretation? Oder um das Konkrete, die Stellung, das Gestische?

PATRICE CHÉREAU Es ist ein Dialog über ein gemeinsames Ziel. Aber wir erarbeiten die Szenen wirklich aus der Konkretion heraus. Ich betreibe nie eine Exegese des Textes. Die Schauspieler wissen, wohin sie gehen. Bei diesem Film war der Weg, den sie zu gehen hatten, ein schmerzhafter. Dabei muss man sie begleiten. Hier war ich in der interessanten Situation, dass ich mit einem meiner Hauptdarsteller seit zwanzig Jahren eng vertraut bin – Bruno Todeschini gehört zu meiner Familie, auf der Bühne wie im Kino –, den anderen, Eric Caravaca, jedoch erst einige Monate vorher zum ersten Mal traf.

FILMBULLETIN Wie in INTIMACY, der ersten Zusammenarbeit mit Ihrer Co-Autorin *Anne-Louise Trividic*, geht es auch hier um eine Beziehung, die neu definiert werden muss.

PATRICE CHÉREAU Anne-Louise interessiert sich für die Veränderungen von komplexen Beziehungen. Sie hat einen sehr schönen, genauen Blick auf das

4

4

1 Jean-Hugues Anglade und Vittorio Mezzogiorno in L'HOMME BLESSÉ

2 Lisa Kreuzer und Vittorio Mezzogiorno in L'HOMME BLESSÉ

3 Nathalie Boutefeu in SON FRÈRE

4 Charlotte Rampling in LA CHAIR DE L'ORCHIDÉE

Verhalten von Menschen in einer Krisensituation. Übrigens habe ich Wert darauf gelegt, dass sie die Romanvorlage zu SON FRÈRE nicht liest. Sie ist von meinem ersten Entwurf ausgegangen, wir haben gewissermassen diese Geschichte für uns neu erfunden.

Für uns war es zunächst einmal die Geschichte von jemandem, der seinen Bruder vielleicht nie geliebt, mit dem er aber auf jeden Fall noch eine Rechnung zu begleichen hat. Ihre Beziehung ist vor langen Jahren zerbrochen. Und plötzlich drängt sich sein älterer Bruder in sein Leben hinein, der so etwas wie ein Feind für ihn ist. Dass er ihm hilft, geschieht aus Pflichtgefühl, nicht aus einem wirklichen Wunsch. Erst später wird er lernen, Thomas wieder zu lieben, in allen Bedeutungen des Wortes. Das ist auch eine körperliche Liebe, aber ohne Erotik. Die Krankheit tötet die Erotik.

FILMBULLETIN Gleichwohl gibt es auch hier ein Motiv, das man häufig in Ihren Filmen sieht: erotische Gesten transportieren Emotionen wie Verzweiflung, Sehnsucht oder Einsamkeit.

PATRICE CHÉREAU Sie denken an die Umarmung zwischen Luc und der Freundin von Thomas. Das ist keine Erotik. Oder wenn, dann allenfalls eine flüchtige. Sie sind verzweifelt. Beide wissen, dass dieser Kuss nicht weiterführen wird. Und zwar nicht nur deshalb, weil Luc schwul ist. Die Beziehung zwischen den Brüdern wird zunehmend exklusiv, sie verbannt alle anderen an die Peripherie. Aber ich gebe Ihnen Recht, diese Art von Szene habe ich schon sehr häufig gedreht. In CEUX QUI M'AIMENT PRENDRONT LE TRAIN markiert sie einmal den Beginn einer Beziehung, ein anderes mal die Wiederannäherung des Paares.

FILMBULLETIN Ist das nicht letztlich auch die Grundidee von INTIMACY: die Frage, was sich über den Sex ausdrücken lässt?

PATRICE CHÉREAU Ja. Es ging um das Sprechen, ohne Worte zu gebrauchen. Es gibt ein Vokabular des Körpers, ebenso wie ein Gedächtnis; er erinnert sich der Zärtlichkeiten, die er erhalten hat. Die Liebesszenen zeigen, wie sich dieses Vokabular entwickelt. Die erste war heikel, fast undrehbar. Es war wie im Leben selbst, wenn man das erste Mal mit jemandem Sex hat, ist das schwierig. Alles beginnt eigentlich danach, alles ist besser danach. Im Drehbuch war die erste Szene so angelegt, dass sie das Publikum überrascht, wie ein Schock wirkt. Zugleich war sie ein Prolog, der eigentliche Film fängt erst danach an. In der zweiten Szene ist es viel enger und vertrauter zwischen ihnen, sie schau-

1 2 3

Patrice Chéreau
geboren 2. November 1944; 1963 erste Theaterinszenierung; 1969 erste Operninszenierung; von 1982 bis 1990 Co-Direktor des Théâtre des Amandiers in Nanterre; Uraufführungen aller Stücke von Bernard-Marie Koltès, daneben unter anderen Stücke von Heiner Müller und Jean Genet; von 1976 bis 1980 Inszenierung von Richard Wagners «Ring des Nibelungen» in Bayreuth, Dirigent: Pierre Boulez; inszeniert 2002 «Phèdre» von Jean Racine; momentan arbeitet Chéreau an dem Filmprojekt «The Monster of Longwood», einem Napoléon-Stoff, seiner ersten US-Filmproduktion

1975 LA CHAIR DE L'ORCHIDÉE
Buch: Jean-Claude Carrière, Patrice Chéreau, nach «The Flesh of the Orchid» von James Headley Chase; Kamera: Pierre Lhomme; Darsteller: Charlotte Rampling, Bruno Cremer, Edwige Feuillière, Simone Signoret, Hans-Christian Blech, François Simon, Alida Valli

1978 JUDITH THERPAUVE
Buch: Patrice Chéreau, Georges Conchon; Kamera: Pierre Lhomme; Schnitt: Françoise Bonnot; Darsteller: Simone Signoret, Robert Manuel, Marcel Imhoff, Philippe Léotard, François Simon

1983 L'HOMME BLESSÉ
Buch: Hervé Guibert, Patrice Chéreau; Kamera: Renato Berta; Schnitt: Denise de Casabianca; Darsteller: Jean-Hugues Anglade, Vittorio Mezzogiorno, Roland Bertin, Lisa Kreuzer, Armin Mueller-Stahl, Claude Berri, Gérard Désarthe

1987 HÔTEL DE FRANCE
Buch: Patrice Chéreau, Jean-François Goyet nach Anton Tschechow; Kamera: Pascal Marti; Schnitt: Albert Jurgenson; Darsteller: Laurent Grévill, Valeria Bruni-Tedeschi, Vincent Perez, Laura Benson, Thibaut de Montalambert

1992 LE TEMPS ET LA CHAMBRE
Verfilmung der Theateraufführung eines Stücks von Botho Strauss für das Fernsehen; Darsteller: Anouk Grinberg, Bernard Verley, Pascal Greggory, Marc Betton, Bulle Ogier, Laurent Blanche

1994 LA REINE MARGOT
Buch: Danièle Thompson, Patrice Chéreau, nach dem Roman von Alexandre Dumas; Kamera: Philippe Rousselot; Schnitt: François Gédigier, Hélène Viard; Darsteller: Isabelle Adjani, Daniel Auteuil, Jean-Hugues Anglade, Vincent Perez, Virna Lisi, Jean-Claude Brialy, Dominique Blanc

1998 CEUX QUI M'AIMENT PRENDRONT LE TRAIN
Buch: Danièle Thompson, Patrice Chéreau, Pierre Trividic; Kamera: Eric Gautier; Schnitt: François Gédigier; Darsteller: Pascal Greggory, Valeria Bruni-Tedeschi, Charles Berling, Jean-Louis Trintignant, Bruno Todeschini, Sylvain Jacqus, Vincent Perez, Roschdy Zem, Dominique Blanc

2000 INTIMACY
Buch: Anne-Louise Trividic, Patrice Chéreau, nach Erzählungen von Hanif Kureishi; Kamera: Eric Gautier; Schnitt: François Gédigier; Darsteller: Mark Rylance, Kerry Fox, Timothy Spall, Alaistair Galbraith, Philippe Calvario, Marianne Faithfull

2003 SON FRÈRE

Schauspieler in

1983 DANTON
Regie: Andrzej Wajda
Rolle: Camille Desmoulin

1985 ADIEU BONAPARTE
Regie: Youssef Chahine
Rolle: Napoléon

1992 THE LAST OF THE MOHICANS
Regie: Michael Mann
Rolle: General Montcalm

1997 LUCIE AUBRAC
Regie: Claude Berri
Rolle: Max

2002 AU PLUS PRÈS DU PARADIS
Regie: Tonie Marshall
Rolle: Pierre

2003 LE TEMPS DU LOUP / WOLFSZEIT
Regie: Michael Haneke
Rolle: Thomas Brandt

«Leute rechtfertigen sich, ohne angegriffen zu werden. Die Menschen sind kompliziert, nicht wahr? Kompliziert, aber faszinierend. Ich liebe es mehr und mehr, sie zu beobachten.»

en einander an, stimmen sich aufeinander ab. Wenn ich mich recht erinnere, kommen sie auch beide gleichzeitig zum Orgasmus – was im Leben ja viel seltener passiert als im Kino.

FILMBULLETIN Bedeutet diese Evidenz der Körpersprache nicht zwangsläufig auch, dass den Worten zu misstrauen ist? Es gibt ungemein geschwätzige Nebenfiguren in den letzten beiden Filmen, deren Dialoge kaum etwas aussagen über Thema oder Figuren.

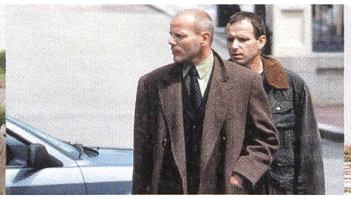
PATRICE CHÉREAU Anne-Louise hat ein grosses Talent, Monologe zu schreiben. Wenn Leute viel sprechen, sind ihre Sätze wie Nebelschwaden. Als ich im letzten Winter in Paris Racines «Phèdre» inszenierte, kam mir ein Satz von Talleyrand in den Sinn: «Das Wort wurde erfunden, um die Gedanken zu verbergen.» Die Leute sprechen nicht, um sich zu erklären, sondern um sich zu rechtfertigen. Mit den wirklichen Problemen will man nicht konfrontiert werden. Und wenn, dann nur zu den eigenen Bedingungen.

FILMBULLETIN Demgegenüber überrascht aber, wie brüsk Sie in der ersten Szene zum Thema kommen: Thomas kommt abends in Lucs Wohnung und erzählt nach wenigen Sekunden, dass er krank ist.

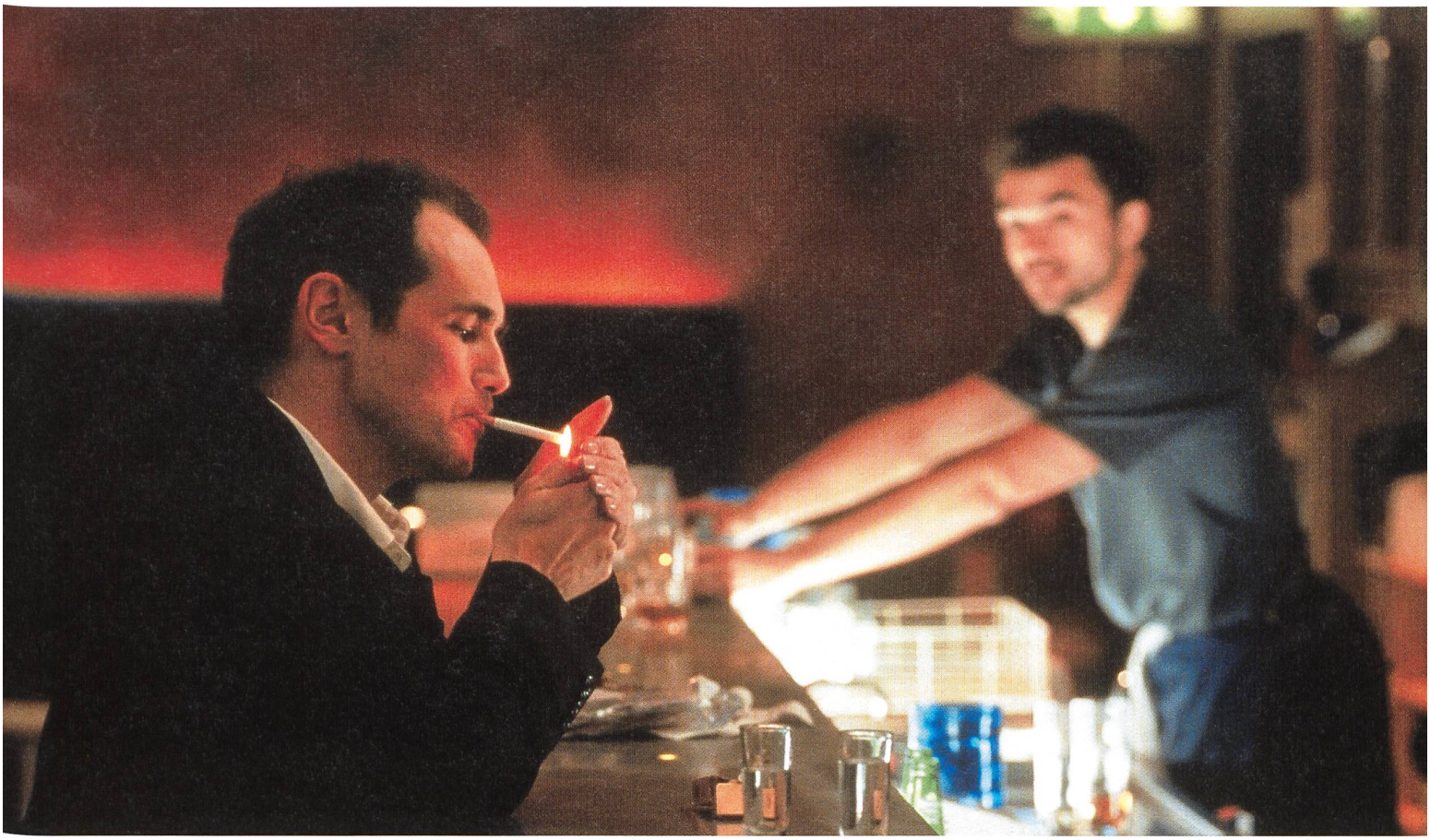
PATRICE CHÉREAU Ja, aber seine Position ist augenblicklich die eines Angriffs. Jede Szene ist doch im Grunde ein Machtkampf, es gibt immer einen, der dem Anderen überlegen ist oder sein möchte. Das will man in seinen Szenen definieren. Thomas ist so aggressiv, weil er seinen Bruder um einen Gefallen bitten muss. Das habe ich schon oft erlebt, dass Leute aufgeregt in einen Raum kommen und man sofort den Wunsch hat, sie zu beruhigen. Sie rechtfertigen sich, ohne angegriffen zu werden. Die Menschen sind kompliziert, nicht wahr? Kompliziert, aber faszinierend. Ich liebe es mehr und mehr, sie zu beobachten.

FILMBULLETIN Dieses Hineingeworfensein in eine Situation ist charakteristisch für Sie: man wird zuerst mit den Affekten konfrontiert, dann erst mit den Motiven der Figuren.

PATRICE CHÉREAU Ich habe es gern, wenn man sehr schnell ins Sujet einsteigt. Man wirft das Problem rasch auf und nimmt sich später im Film Zeit, es aufzulösen. Am Schlimmsten sind Filme, die sofort alles umständlich erklären. Ich ziehe es vor, mitten in der Krise zu landen. Am Anfang eines Films verstehen die Zuschauer sowieso nicht viel. Sie überhören die



4 5 6



7

1 *Patrice Chéreau als Napoléon in* ADIEU BONAPARTE *Regie: Youssef Chahine*

2 *Patrice Chéreau bei den Dreharbeiten zu* CEUX QUI M'AIMENT PRENDRONT LE TRAIN

3 *Patrice Chéreau bei den Dreharbeiten zu* SON FRÈRE

4 *Patrice Chéreau als Thomas Brandt in* LE TEMPS DU LOUP *Regie: Michael Haneke*

5 CEUX QUI M'AIMENT PRENDRONT LE TRAIN

6 SON FRÈRE

7 *Mark Rylance in* INTIMACY

Informationen, die man ihnen gibt. Es braucht Zeit, bis sie Augen und Ohren öffnen.

FILMBULLETIN Ihre letzten Filme sind keine Ensemblefilme mehr. Liegt das an Ihrer Zusammenarbeit mit Anne-Louise Trividic?

PATRICE CHÉREAU Ich weiss nicht, ob das an ihr allein liegt. Ich bin der Ansicht, dass ein Regisseur beide Register beherrschen sollte. Er muss in der Lage sein, einen choralen Film wie LA REINE MARGOT zu erzählen oder einen wie CEUX QUI M'AIMENT PRENDRONT LE TRAIN, in dem sich viele Geschichten überkreuzen, und dann eine intimere, mit nur zwei Figuren, in Szene setzen können. Ich habe Lust, beides zu machen. Oder genauer: beide Register zu beherrschen. Meine nächsten Projekte sind wieder viel freskenhafter angelegt.

INTIMACY ist entstanden, weil ich mir bei Interviews selbst zuhörte und merkte, wie häufig ich sagte: «Ja, ich liebe chorale Filme.» Ich habe mich gefragt, ob ich vielleicht nicht fähig bin, eine kleine Geschichte zu erzählen über zwei Leute, die sich begegnen. Es traf sich, dass ich danach die Erzählungen von Hanif Kureishi las. Daraus ist dann die Idee zu diesem Projekt entstanden. Bei SON FRÈRE war der Ausgangspunkt ein anderer: der Film ist sehr schnell, unter schwierigen finanziellen Bedingungen entstanden – es ist der billigste Film, den ich je gemacht habe, sogar billiger als die ersten, die ich in den siebziger Jahren drehte –, da ist es schwer, einen Film mit vierzig Hauptpersonen zu stemmen.

FILMBULLETIN Ihren letzten beiden Filmen ist auch eine bestimmte dramaturgische Bewegung, vom Chaos zur Ruhe hin gemeinsam.

PATRICE CHÉREAU Die finden Sie aber auch schon in CEUX QUI M'AIMENT PRENDRONT LE TRAIN, der zunächst in einem sehr frenetischen Tempo erzählt ist. Danach wird es jedoch einfacher, ruhiger, ich nehme mir Zeit, die einzelnen Geschichten zu erzählen. Diese anfängliche Nervosität, das Hin und Her der Figuren, die Arbeit mit der Tiefe des Bildes, ist für mich sehr natürlich; das habe ich schon früh auf dem Theater gemacht. Meine Vorstellung war, man scheucht eine Reihe von Figuren frühmorgens zur Gare d'Austerlitz und steckt sie dann in einen Zug.

FILMBULLETIN Der verstorbene Maler, der sie alle bestellt hat, ist gleichsam ein Regisseur.

PATRICE CHÉREAU Exakt, er hat seinen eigenen Tod und dann die Trauerfeier inszeniert.

1

1

1

«Es geht darum, was man mit einer Kadrierung erzählen kann. Wenn man enger wird, atmet sie nicht mehr. Wenn man zu weit aufzieht, sieht man nichts. Oft können weite Einstellungen erstickend sein, und in nahen hat man wiederum Luft.»

FILMBULLETIN Wie gelingt es, dass sich in SON FRÈRE Ruhe trotz des Wechsels der Zeitebenen einstellt?

PATRICE CHÉREAU Weil wir beide immer enger zusammenführen. Im Februar verknoten die Probleme sich, es treten Komplikationen bei der Behandlung auf. In den Sommerszenen gibt es eigentlich nur noch die Erwartung des Todes, die Zeit verstreicht langsamer. Aber bereits in den Hospitalszenen, die wechselweise dazwischen montiert sind, wird Thomas immer schwächer, was den Rhythmus der Szenen mitbestimmt.

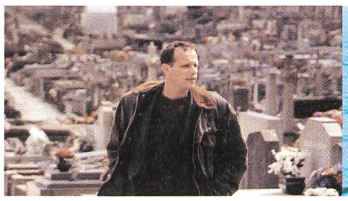
FILMBULLETIN Die Nervosität Ihrer Filme ergibt sich auch daraus, dass die Kamera keineswegs nur die Unruhe der Figuren spiegelt, sondern eine eigene besitzt.

PATRICE CHÉREAU Darin sind sich mein Kameramann *Eric Gautier* und ich einig: die Kamera darf ein eigenständiges Leben führen und soll nicht einfach das Verhalten der Figuren nachahmen. Es geht um die Frage, was ich als Regisseur betrachten möchte. Gewiss, sie nimmt manchmal den Blickwinkel einer Figur ein, freilich ohne dass ich subjektive Einstellungen drehe. Die Kamera ist mein Auge, sie folgt allein meiner Schaulust.

FILMBULLETIN Ist Ihr Bedürfnis, in langen Plansequenzen zu drehen, gewachsen?

PATRICE CHÉREAU Das ist eine reizvolle intellektuelle Übung: Wie erzählt man eine Szene in nur einer Einstellung? Am Ende verwendet man meist Teile aus verschiedenen Takes, aber dennoch ist es wichtig, eine Szene zunächst in einem Atemzug gedreht zu haben. Schon, weil es besser für die Schauspieler ist. Zunächst mag ein Schauspieler das nicht, er will es lieber kurz machen. Aber nach ein paar Minuten, wenn er sich warm gelaufen hat, gibt es eine Kontinuität des Gedankens in seinem Spiel, einen Fluss, die ungeheuer wichtig sind. Wenn man eine Szene in viele Perspektiven zerstückelt, ist es so, als würde man ihm etwas stehlen. Und das, was man im Schneideraum fabriziert, ist dann etwas ganz anderes.

Man versucht immer, in einem Film die Probleme zu lösen, die man im vorangegangenen nicht bewältigt hat. In SON FRÈRE habe ich versucht, in Plansequenzen zu drehen und dabei nicht unbedingt die Kamera zu bewegen. Es gibt ein, zwei Beispiele für diesen Ansatz, eine Szene in einer Einstellung zusammenzufassen. Das



1 2

1 CEUX QUI M'AIMENT PRENDRONT LE TRAIN

2 SON FRÈRE

liegt bestimmt daran, dass ich zuvor als Schauspieler mit Michael Haneke bei LE TEMPS DU LOUP gearbeitet habe. Ich wollte ausprobieren, wie es ist, in seinem Stil zu drehen. Das war also gewissermassen meine Antwort auf die Probleme, die Haneke bei seinem Film lösen wollte.

Ich habe noch ein anderes grosses Problem. Ich finde für meine Totalen oft nicht die richtige Weite. In LA REINE MARGOT zum Beispiel ist es mir oft nicht gelungen, die Einstellung weit genug aufzuziehen.

FILMBULLETIN Andererseits geht eine der atemberaubendsten Totalen der letzten Jahre auf Ihr Konto, die zudem in CinemaScope gedreht ist: die Kranfahrt auf dem Friedhof von Limoges in CEUX QUI M'AIMENT PRENDRONT LE TRAIN.

PATRICE CHÉREAU Aber ich habe sie mit einer Grossaufnahme eines Gesichtes begonnen! So eine Einstellung dreht man vielleicht einmal im Leben. Ihre Totalität war natürlich gerechtfertigt, weil es im Grunde ein Landschaftstableau war. Dieser Friedhof wirkt wie eine eigene Stadt.

Aber sonst fällt es mir schwer, die richtige Einstellungsgrösse zu finden. Ich muss es lernen. Ich habe zum ersten Mal wirklich in SON FRÈRE versucht, die Einstellungen weiter zu öffnen – was paradox ist, weil der Film ursprünglich fürs Fernsehen gedreht ist.

FILMBULLETIN Welches Kriterium bestimmt für Sie darüber, was die richtige Grösse ist?

PATRICE CHÉREAU Das ist eine Frage, auf die ich keine Antwort habe. Ich weiss es nicht, weiss es wirklich nicht. Es geht darum, was man mit einer Kadrierung erzählen kann. Wenn man enger wird, atmet sie nicht mehr. Wenn man zu weit aufzieht, sieht man nichts. Das muss man auf das Thema abstimmen, auf das, was im Bild ist. Oft können weite Einstellungen erstickend sein, und in nahen hat man wiederum Luft. Der Rahmen ist auch das grosse Problem der Maler. Wie kadriert man? Das ist eines der Rätsel, für die ich eines Tages vielleicht eine Lösung finde.

Das Gespräch mit Patrice Chéreau führte Gerhard Midding

Sie sind jetzt alle gleich

THE TWILIGHT SAMURAI von Yoji Yamada

Wie alle zur Verarmung verdammten Feudalherren machen auch die Junker Japans subtilste Unterschiede innerhalb ihres eigenen Standes.

Tasogare, so nennen ihn seine Mit-Samurai, wörtlich: «Dämmerling». Der Spitzname will unterstreichen, wie sehr Seibei Iguchi sozusagen in einer einzigen Person jene Auslaufperiode mitte des neunzehnten Jahrhunderts verkörpert, die inzwischen von der gesamten altehrwürdigen, aber dekadenten Aristokratie des Landes erreicht worden ist. Die Abendzeit der alten Ordnung mit dem nahezu allmächtigen Shogun an der Spitze setzt um 1830 ein und endet 1867, dies nachdem vierzehn Jahre zuvor amerikanische Kriegsschiffe die Bucht von Edo heimgesucht haben.

Ungleichheit ist sowieso schon die höchste aller Regeln, fast überall, fast jederzeit auf der Welt, und sie ist es erst recht in den Jahrhunderten der vergleichsweise friedlichen Edo-Epoche. Keinesfalls dürfen zwei gleichgestellt sein, geschweige denn gleich ausgestattet. Und wie alle zur Verarmung verdammten Feudalherren machen auch die Junker Japans subtilste Unterschiede innerhalb ihres eigenen Standes. Es entstehen Skalierungen, die es vielen erlauben, sich immerhin um halbe Haaresbreite über so manchen andern emporzuhangeln und hinwegzusetzen, wenigstens in ihrer stillen Selbsteinschätzung.

Dass der Titelheld des Films von Yoji Yamada am tiefern Ende der Leiter rangiert, spricht allein noch nicht gegen ihn. Damit zünftiger Dünkel die Köpfe vernebeln kann, braucht es ja jeden demütigen Unterling, der wie Seibei magere fünfzig *koku* Reis im Jahr bezieht: ein Zehntel dessen, was einem Gewaltigen aus der Nomenklatur zusteht. Inzwischen ernährt das Land sowieso nicht mehr alle, und zwar schon seit Jahren. In jedem Frühling treibt das Schmelzwasser die Leichen der Verhungerten vorbei.

Unverkennbar fauler Fisch

Um einiges schwerer als sein geringer Rang fällt ins Gewicht, dass der Dämmerling kaum ausreichend zu essen hat, was niemanden wundert bei den kostspieligen Kuren für seine tuberkulöse Mutter. Seibei geht in halb zerlumpten Kleidern, er spart sogar beim Waschen und riecht entsprechend unangenehm. Solange es die einfältigen, aber auch entsprechend harmlosen örtlichen Samurai sind, denen die mangelnde Hygiene ihres gering geschätzten Gefährten in die Nase dünstet, bleibt der Ton komödiantisch und der Schrein im Wehrdorf. Eine bemühende und folgenreiche Situation tritt erst ein, als einer von der gestrengen Obrigkeit aus der vorgesetzten Ortschaft, in goldgewirktem Überwurf, unverkennbar faulen Fisch zu schnüffeln glaubt.

Wer von den Rittern fähig, willens und bedürftig genug aussieht, um da und dort anfallende Sonderprobleme statt auf administrativem Weg mit der messerscharf geschliffenen Waffe zu lösen, der ist ein gesuchter Mann.

Und sind die sensibeln Nasen der Herrschaft erst einmal beleidigt, fällt Seibei sehr bald auch in anderer Hinsicht auf. Höhernorts erscheint er fortan als einer, der nachgerade tief genug gesunken ist, um jede Gelegenheit zur Rehabilitierung zu ergreifen. Lange ist es her, in den endlosen Bürgerkriegen des Spätmittelalters, da waren die Samurai bitter benötigte, angesehene militärische Kader. Unter dem harten Regime der Shogun (das aber oft Schlimmeres verhütet) sind sie mehr und mehr zu Statthaltern und Funktionären geworden, etliche auch zu Gelehrten, Bettlern und Räubern.

In Schulen von unterschiedlichem Renommee erlernen die Ritter nach wie vor den Schwertkampf, doch tragen sie ihn kaum länger wirklich aus. Wer von ihnen fähig, willens und bedürftig genug aussieht, um da und dort anfallende Sonderprobleme statt auf administrativem Weg mit der messerscharf geschliffenen Waffe zu lösen, der ist ein gesuchter Mann. Im Erfolgsfall ist mit einer angemessenen Begünstigung zu rechnen.

Zwischen den Epochen

Doch wenn überhaupt zu einer Waffe, dann greift Seibei, der Dämmerling, obwohl bestens geschult, wie sich zeigt, am liebsten zum weniger gefährlichen Rundstock, mit dem das Fechten, der *showdown*, unblutig geübt wird. Eine Verdoppelung seines Guthabens an *koku* Reis könnte seine Armut beträchtlich lindern, doch meidet er inzwischen das Duell auf Leben und Tod fast prinzipiell, aus nahezu pazifistischer Überzeugung. Er bittet, verzichten zu dürfen, da der Auftrag ergeht, Zenemon Yogo zu töten, einen Samurai, der irreparabel in Ungnade gefallen ist.

Aber mit der Auflösung der überlieferten Tugenden des *bushido*, des Ehren-Kodexes der Samurai, ist es so weit noch nicht gekommen, dass sich Befehle von oben ernsthaft zur Diskussion stellen liessen. Seibei, der schliesslich klein beigibt und mit sicherer Hand Zenemon Yogos Schlagader durchtrennt, wird seinerseits den Bürgerkriegen der nun heraufziehenden Meiji-Epoche zum Opfer fallen. Die Tochter Ito geht seinem Lebensweg in Rückblenden nach. Die Gegenwart Japans hat angefangen. Frauen spielen jetzt öfter eine gewisse Rolle. Der Schluss-Titel von BARRY LYNDON liesse sich abwandeln und mit Stanley Kubrick sagen: «Die Figuren dieses Films lebten im neunzehnten Jahrhundert. Sie sind jetzt alle gleich.»

Der Rest ist Würde

Auf diese Weise gelingt es dem bei uns kaum bekannten Alt-Routinier Yamada, den Übergang zu veranschaulichen: jenen unausweichlichen historischen Wandel, den intuitive Naturen wie Seibei Iguchi herannahen spüren. Wenn er so treffend als *tasogare* verspottet wird, gerade dann hat er auszubaden, dass auch andere erraten, was bevorsteht, ihre Ängste aber lieber auf ihn übertragen.

Schon zu Zeiten Akira Kurosawas waren Parodien der Samurai-Filme geläufig, zuvorderst seine eigenen. Eine fast abschliessende kommt demnächst heraus: ZATOICHI des notorischen Hanswursts Takeshi Kitano. Die Version Yamadas huldigt weder einer abgelebten Herrlichkeit, noch will sie einen überholten Heroismus lächerlich machen. THE TWILIGHT SAMURAI erzählt nur schlicht, wie es anders nicht kommen konnte: vom letzten Weg, den die Haudegen von ehedem zu gehen hatten, nach ihrer eigenen Zeit. Einige von ihnen taten's mit einem Rest von Würde.

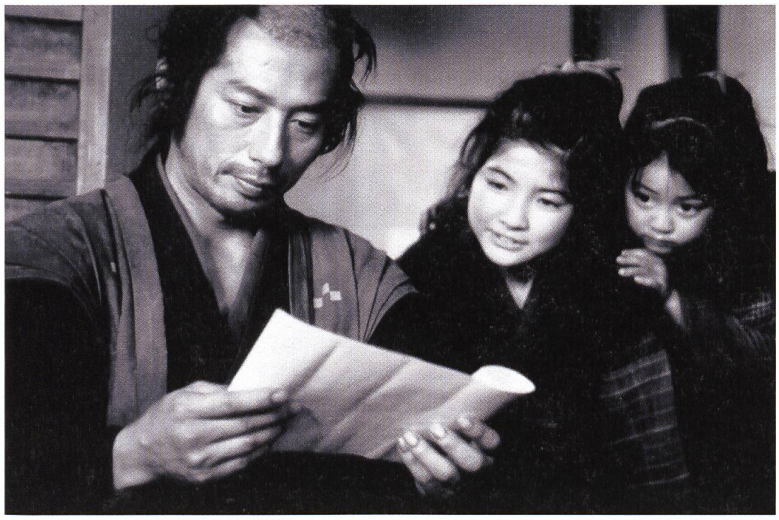
Pierre Lachat

THE TWILIGHT SAMURAI / TASOGARE SEIBEI

Stab
Regie: Yoji Yamada; Buch: Yoji Yamada, Yoshitaki Asama, nach dem Roman von Shuhei Fujisaawa; Kamera: Mutsuo Naganuma; Schnitt: Iwao Ishii; Production Design: Mitsuo Degawa; Kostüme: Kazuko Kurosawa; Musik: Isao Tomita; Ton: Kazumi Kishida

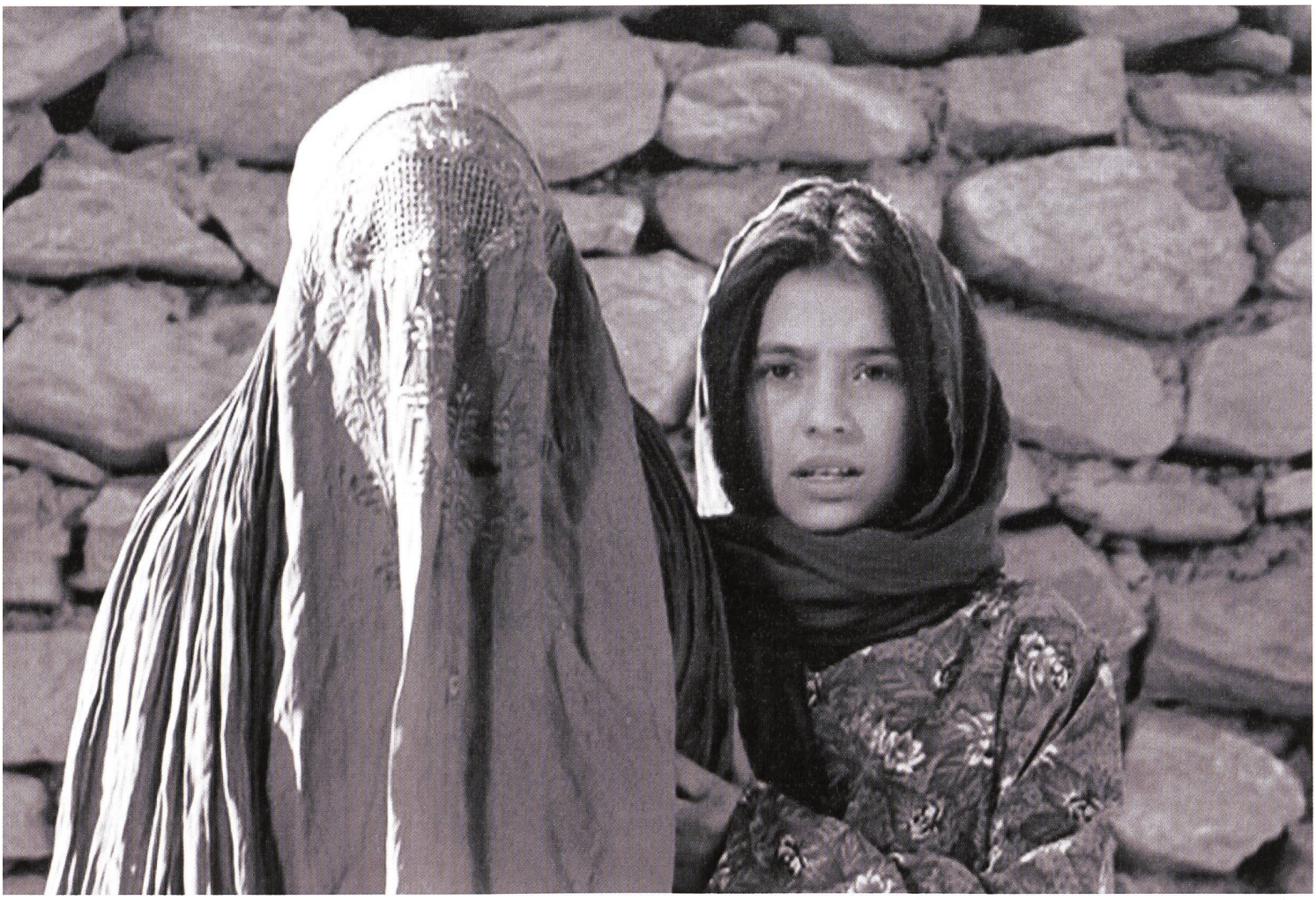
Darsteller (Rolle)
Hiroyuki Sanada (Seibei Iguchi), Rie Miyazawa (Tomoe Iinuma), Min Tanaka (Zenemon Yogo), Nenji Kobayashi (Chobei Kusaka), Ren Osugi (Toyotaro Koda), Mitsuru Fukikoshi (Tomonojo Iinuma), Kanako Fukaura (Yae Iinuma), Hiroshi Kanbe (Naota), Miki Ito (Kayano Iguchi, Seibeis ältere Tochter), Erina Hashiguchi (Ito Iguchi, Seibeis jüngere Tochter), Keiko Kishi (Ito Iguchi als alte Dame)

Produktion, Verleih
Shochiku; Co-Produktion: Nippon Television Network, Sumitomo, Hakuhodo, Nippon Shuppan Hanbai, Eisei Gekijo; Produzenten: Shigehiro Nakagawa, Hiroshi Fukazawa, Ichiro Yamamoto. Japan 2002. 35mm, Format: 1:1.85; Farbe, Dolby Digital; Dauer: 129 Min. CH-Verleih: trigon-film, Wettingen



Alltäglicher Terror

OSAMA von Seddiq Barmak



Ein Meer in Blau ergiesst sich durch Gassen. Es sind vermummte Frauen in der traditionellen Burkha. Sie erheben ihre Stimme und fordern Recht auf Arbeit, auf Überleben.

Der Name «Osama» lässt nichts Gutes ahnen. Es geht um Gewalt und Terror, jedoch nicht um jenen berüchtigten radikal-islamistischen Terroristen Osama bin Laden, sondern um ein afghanisches Mädchen, das sich als Junge tarnt. Osama ist ein geläufiger Name, und so heisst der erste afghanische Kinofilm, der nach der Taliban-Tyrannei in Afghanistan entstand. Er widerspiegelt ein Stück jüngster Sozialgeschichte dieses geschundenen Landes und seiner Menschen. Sein Augenmerk richtet sich dabei besonders auf Frauen, die ohne Männer in einer Männergesellschaft überleben müssen.

Ohnmacht der Witwen

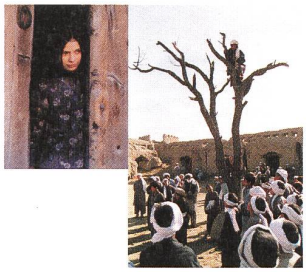
«Ich werde verzeihen. Aber ich werde nie vergessen», wird im Filmvorspann Nelson Mandela zitiert. Siddiq Barmak, Autor und Regisseur, beschreibt, wie Frauen, aber auch Männer, die nicht zu Handlangern der Taliban werden, unter Willkür und Gewalt dieser menschenverachtenden Fundamentalisten leiden und leben. Sie sind Mitläufer, Opportunisten und Mittäter. In der Not können sie schuldig werden – auch an eigenen Kindern.

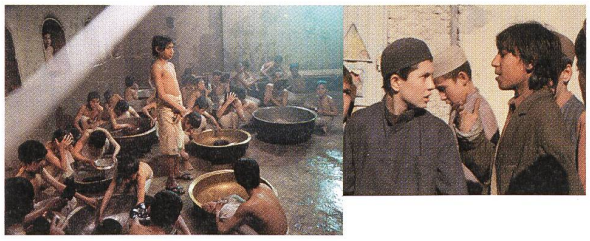
Frauen sammeln sich in Kabul, vereinen sich zu einem Protestmarsch. Ein Meer in Blau ergiesst sich durch Gassen. Es sind vermummte Frauen in der traditionellen Burkha (dem Schleier, der sie von Kopf bis Fuss bedeckt, wie es die strengen Islamisten gebieten). Sie erheben ihre Stimme und fordern Recht auf Arbeit, auf Überleben. Viele von ihnen haben Väter, Ehemänner und Brüder im Krieg verloren, sie sind jedoch gezwungen, daheim auszuharren, und zum Nichtstun verdammt. Denn sie dürfen sich gemäss dem Diktat der Taliban nicht ohne männliche Begleitung öffentlich zeigen. Keiner kommt für ihren Unterhalt auf, die Machthaber ignorieren diese Bevölkerungsschicht und behandeln Frauen wie Sklaven und Menschen zweiter Klasse.

Ein ausländischer Fernsehreporter filmt die Demonstration ohnmächtiger Witwen und den Einsatz von Wasserwerfern. Er wird verhaftet, später als Spion verurteilt und hingerichtet. – Eine der Leidtragenden hetzt mit ihrer Tochter am Rande des Protestmarsches. Sie arbeitet illegal in einem Spital, das jedoch aufgelöst wird. Auch ein privater Gönner, dessen Vater sie pflegt, kann ihr nicht mehr helfen. Wie soll diese alleinstehende Frau, deren Mann und Bruder im russisch-afghanischen Krieg gefallen sind, nun für den Lebensunterhalt ihrer Mutter und Tochter aufkommen?

In Verwahrung

Die Grossmutter kommt auf die Idee, das zwölfjährige Mädchen als Junge zu verkleiden und einem Milchmann als Hilfskraft





Es sind die verzweifelten Gesten und angstvollen Blicke Marina Golbaharis als Osama, die mehr als alle Worte ausdrücken.

anzubieten. Das Mädchen wird zu Osama, so tauft es der Strassenjunge Espandi. Er steht Osama zur Seite, so gut es geht, verteidigt es/ihn, als andere Jungen den weichlichen Burschen in der Koranschule bedrängen, hänseln und zu einer Mutprobe zwingen. Osama leidet Seelenqualen, hat Angstträume und wird sich selbst überlassen – in einer ihr fremden, männlichen Welt. Ein alter Mullah entlarvt dann den Jungen, der ein Mädchen ist. Er wird zu Osamas Schicksal. Er bringt sie in seinen persönlichen Besitz und in Verwahrung. Auf seinem Landsitz leben bereits andere Frauen mit Kindern, die er sich "einverleibt" hat. Der Alte will das junge Mädchen heiraten. Es darf sich quasi als Hochzeitsgeschenk ein Vorhängeschloss für ihren Wohnraum aussuchen. Dieser Akt der Inbesitznahme drückt eine bedrückende Botschaft aus. Extremistische islamische Männer schieben Frauen einen Riegel vor: Osama wird nicht nur die Freiheit genommen, sondern auch die Zukunft verschlossen.

Seelische Pein

Siddaq Barmak bemüht sich um Aufarbeitung der jüngsten Vergangenheit: Das Sittenbild, das er von seinem Land unter der Taliban-Willkürherrschaft zeichnet, ist schrecklich trostlos. Dabei genügen ihm wenige Szenen, um die Terrorherrschaft zu skizzieren. Die Religionsfanatiker beanspruchen die alleinige religiöse Wahrheit, wähnen sich als Gotteskrieger und strafen alle Ungläubigen und Widerständler. Bitterer Hohn spricht aus den Bildern, die Kameramann *Ibrahim Ghafuri* eingefangen hat, beispielsweise wenn der Quazi, der Richter, sich auf einer Couch fläzt und seine Todesurteile über eine Ärztin, die gesteinigt werden soll, und einen Reporter fällt. Verzweifelte Frauen werden von der Soldateska gejagt, Knaben zum Militärunterricht gezwungen. Bitter ist auch die Erkenntnis, dass Grossmutter und Mutter sich nicht anders zu helfen wissen, als die Zwölfjährige grösster seelischer Pein und Gefahr auszusetzen. Krass gesagt: Die Unterdrückten opfern das schwächste Glied.

Blicke und Gesten

Niemand bleibt unberührt, wenn Osama zur Strafe in einem Brunnen baumelt und nach seiner Mutter ruft, wenn Espandi todtraurig seinen Taliban-Turban in den Staub wirft und sich abwendet, als Osama blossgestellt und entdeckt wird. Es sind kleine Gesten und Fingerzeige, die viel bewirken und Tragödien offenbaren. Es sind die verzweifelten Gesten und angstvollen Blicke *Marina Golbaharis* als Osama, die mehr als alle Worte ausdrücken. Marina wurde wie die meisten jungen Darsteller von der Strasse aufgelesen und stammt aus Kabul. Die Laienschauspieler bringen ihre eigenen schlimmen Erfahrungen ein.

Barmaks Spielfilm wirkt dokumentarisch. Er zeichnet sich durch grosse Direktheit, Authentizität und Liebe zu den (positiven) Figuren aus. Ein Blick zurück voller Schmerz und Trauer. Hoffnungsschimmer sind in OSAMA keine am Horizont. Der Film schürt Wut und Mitleid. Natürlich ist er eine Abrechnung mit den Extremisten, die eine rigorose Trennung der Geschlechter verfolgten und den Koran gegen die Frauen wandten, sie unterdrückten und ihrer Rechte beraubten. Nach dem Sturz der Taliban erobern Frauen allmählich Terrain zurück und kehren quasi in die Öffentlichkeit zurück.

Neuanfänge

Der einundvierzigjährige Filmer Siddiq Barmak, dessen Lebenslauf die Geschichte seines Landes widerspiegelt, war vor dem Taliban-Regime Direktor der staatlichen Produktionsfirma und des Filmarchivs «Afghan Film» (bis 1996). Er floh dann nach Pakistan und kehrte nach dem Ende der Taliban-Herrschaft zurück. Er hofft, mit seinem Film Aufklärung zu leisten und Verständnis zu wecken. Die afghanische Kinokultur steckt noch in den Kinderschuhen. In Kabul gibt es indes neun Abspielstätten. Auf dem Lande wird das «Mobile Cinema» eingesetzt, werden so Spiel-, Dokumentar- und Bildungsfilme aufgeführt, berichtet Barmak, der auch die «Buddha Film Organisation» gründete und im April 2003 die Leitung der «Afghanischen Kinder-Erziehungsbewegung» (ACEM) übernahm. ACEM will Kinder an literarische, kulturelle und künstlerische Bereiche heranführen. Es klingt wie ein Glaubensbekenntnis, wenn Barmak sagt: «Alle kulturellen Schritte, die wir machen, können Gewehre ersetzen.»

Rolf Breiner

R, B, S: Siddiq Barmak; K: Ibrahim Ghafuri; M: Mohammad Reza Darwishi; T: Behrouz Shahmat, Farokh Fadaee. D (R): Marina Golbahari (Tochter, Osama), Mohmmad Nadre Khwaja (Mullah), Mohmmad Arif Herati (Espandi), Zubaida Sahar (Mutter), Hamida Refah (Grossmutter), Mohmmad Nabi Nawa (Milchverkäufer). P: Barmak Film; Co-P: le-Brocquy Fraser Prod., NHK. Afghanistan, Irland, Japan 2003. Farbe, 83 Min. CH-V: Frenetic Films, Zürich

LOST IN TRANSLATION
Sofia Coppola

Der Name verpflichtet. Als Tochter von Francis Ford Coppola hatte Sofia Coppola von Anfang an die Schwierigkeit, sich aus dem Schatten ihres berühmten Vaters zu lösen. Dabei wurde ihr das Filmgeschäft buchstäblich in die Wiege gelegt. Am 14. Mai 1971 in New York geboren, wurde sie bereits ein Jahr später als (männliches) Baby in THE GODFATHER gezeigt. Später bekam sie kleinere Rollen in Filmen ihres Vaters und anderer Regisseure, etwa in Madonnas Musikvideo DEEPER AND DEEPER. Als Winona Ryder kurzfristig ausscheiden musste, übernahm sie 1990 auf Bitten ihres Vaters die Rolle der Mary Corleone in GODFATHER III – und erntete dafür vernichtende Kritiken. Sofia Coppola begann, Drehbücher zu schreiben, und legte 1999 mit THE VIRGIN SUICIDES ihr Regie-Debüt vor – der einem Roman von Jeffrey Eugenides folgenden Geschichte von fünf Mädchen, die durch eine bigotte Erziehung in den Selbstmord getrieben werden.

LOST IN TRANSLATION ist Sofia Coppolas zweiter Film. Wie schon in ihrem Erstling hat sie auch hier das Drehbuch selbst geschrieben. Mit einer gewissen Verwegenheit versetzt sie sich darin in die Gemütsverfassung eines Mannes, der um einiges älter ist als sie selbst: Der etwa fünfzigjährige amerikanische Erfolgsschauspieler Bob Harris (souverän gespielt von dem sonst meist in komischen Rollen erscheinenden Bill Murray) steckt mitten in einer Midlife-Crisis, als er beruflich nach Tokio reist, um dort in einem Werbefilm für eine Whiskeymarke mitzuwirken. Dort wird er bekannt mit der rund dreissig Jahre jüngeren, erst seit kurzem verheirateten Charlotte, deren Mann, ein vielbeschäftigter Fotograf, in Japan seinem Beruf nachgeht und seine junge Frau offensichtlich vernachlässigt. So steckt auch sie in einer Krise – einer «What do I do with my life crisis», wie die Filmautorin es in einem Interview genannt hat. Bob dagegen ist nach zahlreichen Ehejahren beziehungsmässig ausgebrannt, seine Gattin nervt ihn mit telefonischen Rückfragen nach seinem Befinden, und bezeichnenderweise hat er den Geburtstag seines Sohnes vergessen ...

Bob und Charlotte kommen sich in der Bar eines Luxushotels näher. Dass aus dieser Begegnung nicht einfach (wie im Kino und im wirklichen Leben sonst üblich) eine simple Bettgeschichte wird, gehört zu den Qualitäten dieses Films. Bob warnt Charlotte vor der «Last der Kinder», und sie philosophiert über ihre eigene Ratlosigkeit. In Bobs eher knapp bemessener Freizeit unternehmen die beiden Ausflüge in die japanische Metropole, haben kuriose Begegnungen mit der einheimischen Bevölkerung, deren Sprache sie nicht verstehen, und platzen auch einmal in eine Trauerzeremonie. Die Differenzen sprachlicher und kultureller Natur nimmt die Filmautorin zum Anlass meist komischer, gelegentlich auch leicht peinlicher Episoden – dort etwa, wo Missverständnisse ausgewalzt werden, die dadurch entstehen, weil die englisch radebrechenden Japaner das R wie ein L aussprechen. Echte Komik indes entsteht dann, wenn Bob bei den Filmaufnahmen trotz der summarischen Übersetzung seiner Dolmetscherin den Anweisungen des Regisseurs nicht folgen kann, oder wenn er in einer Talkshow am Fernsehen den "Ausländer" markieren muss. Japanische Kultur und Lebensart geraten in diesem Film trotz eindrücklicher Aufnahmen der nächtlichen Stadt oft zur blossen Kulisse einer im Ansatz steckenbleibenden Beziehungsgeschichte.

Gerhart Waeger

Stab
Regie und Buch: Sofia Coppola; Kamera: Lance Acord; Musik: Brian Reitzell, Kevin Shields, William Storkson (additional Music)

Darsteller (Rolle)
Bill Murray (Bob Harris), Scarlett Johansson (Charlotte), Giovanni Ribisi (John), Anna Faris (Kelly), Akiko Takeshita (Ms. Kawasaki), Kazuyoshi Minamimagoe (Presseagent), Kazuko Shibata (Presseagent), Take (Presseagent), Ryuichiro Baba (Concierge), Catherine Lambert (Jazz Singer)

Produktion, Verleih
Produktion: American Zoetrope, Elemental Films Production; Produzenten: Ross Katz, Sofia Coppola; ausführende Produzenten: Francis Ford Coppola, Fred Roos. USA 2003. Farbe; Dauer: 102 Min. CH-Verleih: Monopole Pathé Films, Zürich

NÓI ALBINÓI
Dagur Kári

Meterhoch liegt der Schnee vor den Türen der Häuser. Das abgeschiedene kleine Städtchen drückt sich förmlich an den Berg, der steil über dem Fjord aufragt. Im Winter ist der Ort völlig eingeschneit, doch hier, im äussersten Norden Islands, gibt es keinen klaren Winterhimmel, sondern nur ein weisses diffuses Licht, das schmerzhaft blendet. Das erste Bild hat bereits Symbolcharakter: In der Nacht hat es wieder geschneit, und ein junger Mann schaufelt sich seinen Weg frei, um nach draussen zu gelangen.

Ein weisses Gefängnis sozusagen, vor allem wenn man nicht so recht in das soziale Gefüge des kleinen Dorfes passen möchte. Der Albino Nói ist nicht nur aufgrund seines äusseren Erscheinungsbildes bereits Aussenseiter: Der schlaksige, hagere Junge mit der Pudelmütze lebt bei seiner Grossmutter, kommt – wenn überhaupt – zu spät zur Schule, und sein täglicher Erfolg beschränkt sich darauf, den Spielautomaten an der Tankstelle für ein Malzbier zu überlisten. Wenn er den Buchhändler besucht, der sich gerade seiner alten Bücher entledigt, interessiert er sich für das, was gerade im Müll landet. Kierkegaard zum Beispiel. Soll man über die Dummheit der Welt lachen oder weinen? Soll man heiraten? Sich aufhängen? Wird man immer, egal für welche Möglichkeit man sich entscheidet, am Ende die falsche Wahl getroffen haben? Obwohl man im weiteren Verlauf des Films nie zu sehen bekommt, dass Nói sich mit den Schriften des dänischen Philosophen und Theologen beschäftigen würde, ist es für den Jungen am Ende gerade so, als hätte er den Buchdeckel von «Entweder/Oder» zugeschlagen: nach seinem Versuch, der Enge des Dorfes zu entfliehen, wird er gelernt haben, dass es nicht darum geht, etwas *Bestimmtes* gewählt zu haben, sondern welche Bedeutung die Möglichkeit der Wahl *an sich* hat – wenn es dann noch eine gibt.

Man könnte NÓI ALBINÓI als Studie der Bewegungslosigkeit beschreiben und als Versuch, dieser Starre zu entkommen. Der dreissigjährige isländische Regisseur Dagur Kári zeichnet die Situation Nóis jedoch nicht

als Sozialstudie, sondern als Stimmungsbild: mit lakonischem Humor, der mitunter an Kaurismäki erinnert und immer voller Respekt ist, zeichnet Kári auch das Umfeld seines Protagonisten. Nóis Vater, der ausserhalb der Siedlung wohnt und als Taxifahrer arbeitet, ist keineswegs nur gestrandeter Alkoholiker, sondern gleichzeitig auch voller Würde und Herzenswärme. Die Grossmutter, die morgens den Langschläfer mit einem Gewehrschuss aus dem Fenster weckt, ist immer um die Zukunft ihres Enkels besorgt. Die Erzählung provoziert förmlich stets aufs Neue absurde Momente, etwa wenn Nói als Friedhofsgehilfe zunächst um die Tiefe des auszuhebenden Grabes feilscht, um schliesslich verzweifelt den tiefgefrorenen Boden mit einer Spitzhacke gerade einmal eine Handbreit tief zu bearbeiten. Und dennoch verlässt sich Kári nie auf blosse Situationskomik, sondern bleibt wie seine Figuren auch in solchen Momenten stets glaubhaft.

Obwohl Nói einer der unzähligen Rebellen der Filmgeschichte ist, die die Fesseln ihres heimatlichen Dorfes abschütteln wollen, begibt er sich nie auf Identitätssuche, und schon deshalb ist NÓI ALBINÓI ein eigenwilliger, mutiger Film und Nóis Heimatort kein zweites «fucking Åmål». Mit Iris, der Tochter des Buchhändlers, die aus der Stadt gekommen ist und nun in der Tankstelle arbeitet, glaubt Nói eine Verbündete für seine Flucht gefunden zu haben – und auch Iris wird sich entscheiden müssen. Am Ende bleibt wieder die Wahl: Ist Nói ein Wunderkind, wie es der Schulpsychologe behauptet, oder ein Idiot? Jemand, der an der Wirklichkeit scheitert, oder jemand, der sie in ihrer Fatalität als einziger erkennt? Was bleibt, ist die traurige Gewissheit, dass auch er am Ende auf fremde Hilfe angewiesen sein wird.

Michael Pekler

R, B: Dagur Kári; K: Rasmus Videbæk; S: Daniel Dencik; M: Slowblow. D (R): Tómas Lemarquis (Nói), Throstur Leo Gunnarsson (Kiddi Beikon), Anna Fridriksdóttir (Lina), Elin Hansdóttir (Iris). P: Philippe Bober. IS, D, GB, DK 2002. 95 Min. CH-V: Xenix Filmdistribution, Zürich; D-V: Neue Visionen, Berlin

A MI MADRE LE GUSTAN LAS MUJERES

Inés Paris und Daniela Fejerman

Der lange Titel nimmt unverkennbar den ganzen Film vorweg. Mag sein, dass in Spanien die Reizgrenze für tabuisierte Themen tiefer liegt als bei uns und dass der im Titel umschriebene Sachverhalt eine leicht anrüchige, wenn nicht gar skandalöse Geschichte erwarten lässt. Hierzulande ist man sich stärkere Kost gewohnt und wird höchstens durch den angedeuteten Generationenkonflikt sowie die eine der Töchter verkörpernde Schauspielerin *Leonor Watling* auf den Film neugierig. A MI MADRE LE GUSTAN LAS MUJERES ist der erste abendfüllende Spielfilm der beiden Spanierinnen Inés Paris und Daniela Fejerman, die zusammen schon zwei Kurzfilme gedreht und zahlreiche Drehbücher für Film und Fernsehen geschrieben haben. Beide Frauen haben den Weg zum Film via das Theater gefunden. Inés Paris besitzt einen Abschluss in Philosophie, Daniela Fejerman ist ursprünglich promovierte Psychologin, was man dem zuweilen etwas lehrhaft daherkommenden Film der beiden etwas anmerkt.

Die Wendung «meine Mutter» lässt als Erzählperson ein Kind erwarten. Und in der Tat hat die erwähnte Mutter, die Pianistin Sofia, die im reiferen Alter mit einem Mal «auf Frauen steht», drei Töchter, denen sie aus Anlass von deren Geburtstagsbesuch ihre für die Kinder schockierende Neigung offenbart. Damit wird ein traditioneller Antagonismus auf den Kopf gestellt: Hier sind nicht die Eltern über ihre Kinder, sondern die Töchter über ihre Mutter entsetzt. Während Jimena, die Älteste, lauthals die bekannten Vorurteile äussert, gibt sich Sol, die Jüngste, eher tolerant. Elvira, die Mittlere, überlegt sich Möglichkeiten, die Mutter von der wie ihr scheint verhängnisvollen Neigung für die tschechische Pianistin Eliska abzubringen.

Warum sollte in einer lesbischen Beziehung das nicht funktionieren, was zwischen Mann und Frau seit je Stoff unzähliger Liebesdramen ist: den einen Partner zur Untreue verleiten, damit der andere aus verletztem Stolz die Trennung sucht? Sol will sich für diese Aufgabe «opfern» und versucht, Eliskas Aufmerksamkeit zu gewinnen, wird jedoch zurückgewiesen. Fast ohne es zu wollen kommt Elvira, die insgeheim Schriftstellerin werden möchte, durch ein Gespräch über Literatur während einer nächtlichen Spritztour in näheren Kontakt mit Eliska. Unversehens gerät die junge Frau, die eben dabei ist, eine neue Männerbekanntschaft zu festigen, in den Bann der attraktiven Pianistin. Die Szenen, in denen Elvira sich im Zwiespalt ihrer Gefühle zwischen einem männlichen und einem weiblichen Partner zurechtfinden muss, gehören zu den besten des Films. Leonor Watling gibt dieser schwierigen Rolle die nötige Mischung von Ängstlichkeit, Naivität und jugendlicher Neugier. Die 28-jährige Tochter eines spanischen Vaters und einer britischen Mutter ist bei uns inzwischen durch zwei kleinere Rollen in späteren Filmen bekannt geworden: In Pedro Almodóvars HABLA CON ELLA (2002) spielt sie die im Koma liegende Alicia, in Isabel Coixets MY LIFE WITHOUT ME (2003) die ebenfalls Ann heissende Nachbarin der todkranken Ann. Dass das langfädige Ende von A MI MADRE LE GUSTAN LAS MUJERES der im Titel vorweg genommenen Information nichts Neues beizufügen vermag, kann man der begabten Schauspielerin nicht anlasten.

Gerhart Waeger

A MI MADRE LE GUSTAN LAS MUJERES
(MEINE MUTTER STEHT AUF FRAUEN)

Stab
Drehbuch und Regie: Inés Paris und Daniela Fejerman; Kamera: David Omedes; Schnitt: Fidel Collados; Musik: Juan Bardem, Andy Chango (Song «Funny»); Ton: Faroukh Fadace

DARSTELLER (ROLLE)
Leonor Watling (Elvira), Rosa Maria Sardà (Sofia), Maria Pujalte (Jimena), Silvia Abascal (Sol), Eliska Sirova (Eliska), Chisco Amado (Miguel), Alex Angulo (Verleger), Aitor Mazo (Psychiater), Xabier Alorriaga (Carlos)

Produktion, Verleih
Produktion: Fernando Colomo und Beatriz de la Gándara für Fernando Colomo Producciones Cinematográficas; Spanien 2001. 35 mm Farbe; Bildformat: 1:1,85; Dolby Digital; Dauer: 96 Min.; Verleih: Kinolatino, Zürich

THIRTEEN
Catherine Hardwicke

Wie konnte es nur so weit kommen? Zwei Mädchen sitzen sich gegenüber, halbe Kinder, auf dem Bett hockend, kichernd, völlig überdreht, Teenager eben, und doch durchgeistert das Idyllische dieses Bild nur als etwas, das verloren gegangen ist. Eben noch fing die erste Einstellung des Films die zarten Gesichtszüge der dreizehnjährigen Tracy in Grossaufnahme ein: Verträumt schaut sie in die Kamera, bis ihr die Mimik nach und nach entgleitet. «Ich spür noch gar nichts», lallt sie plötzlich, und Regisseurin Catherine Hardwicke rückt die beiden Pubertierenden ins Bild: auf dem Bett hockend, irgendwelches Zeug schnüffelnd, total überdreht. «Schlag mich!», stachelt Tracy ihre «beste Freundin» Evie an, «schlag mich!». Und schon schlagen sie sich gegenseitig die Fäuste in die hübschen Gesichter, bis die Lippen aufspringen, die Nasen bluten, sie vom Bett kippen und endlich etwas spüren.

Eine Eröffnungssequenz, die es in sich hat. Ansatzlos verwandelt Hardwicke das Kinderzimmer in einen existentialistischen Schauplatz hemmungsloser FIGHT-CLUB-Riten. Glaubt man der Werbekampagne, zeigt sie damit ungeschönt, was es, jenseits euphemistischer Teeniekomödien, für ein amerikanisches Mädchen heutzutage tatsächlich bedeutet, dreizehn zu sein. Anschliessend blendet der Film vier Monate vor jenen selbstzerstörerischen Ausbruch zurück und begibt sich auf die Suche nach einer Antwort auf die Eingangsfrage. Aber während Tracy plötzlich wieder in Kindersöckchen über die Leinwand hüpft, stellt sich im Nachklang des brachial auf Effekt gebürsteten Einstiegs noch eine andere Frage: Sind dreizehnjährige Mädchen heute wirklich so?

Ein Hauch von Hippiekultur durchweht das Haus, in dem Tracy mit ihrem Bruder und ihrer alleinerziehenden Mutter Mel lebt, einer unangepassten Friseuse, die ihre Kundschaft bei sich zu Hause empfängt und deren Liebhaber immer mal wieder vorübergehend bei ihr einzieht, wenn er nicht gerade auf Drogenentzug ist. Tracy verabscheut den Freund ihrer Mutter, vermisst ihren Vater, der sich nie Zeit für sie nimmt, schreibt depressive Gedichte und wirkt doch noch wie ein süsses unschuldiges Mädchen, als sie Evie in ihr Leben treten und alles auf den Kopf stellen lässt. Die heissgeliebten Barbiepuppen und Kuscheltiere landen im Müll, die alten, braven Freundinnen werden ausgebootet, Tracy fängt an sich zu schminken, heimlich lässt sie sich piercen und tätowieren. In intimer Nähe begleitet die 16mm-Handkamera Tracy bei ihrer Shoppingtour ins Herzen der «Girl Culture» amerikanischer Teenager, die sich stundenlang auf «sexy Luder» stylen, ihre spindeldürren Beine in Low-Rider-Jeans stecken, ihre Tangas ins Sichtfeld schieben und zugedröhnt auf Plateauschuhen umherstaksen. Mit rücksichtsloser Radikalität stürzt sie sich in die neue, coole Rolle, lügt, klaut, trinkt, nimmt immer härtere Drogen, macht mit Jungs rum und vernachlässigt die Schule. Orientierungslos verwechselt sie Spass mit Liebe. Auf die gutgemeinten Worte ihrer Mutter reagiert sie nur schnippisch, jede Zuwendung brüllt sie nieder, jeder Zurechtweisung entgegnet sie mit verächtlichem Spott. Wie um sich selbst zu entkommen, beschleunigt Tracy ihr Leben zu einem rastlosen Schwindeln. Nur in seltenen, still verzweifelten Momenten hält der Film mit ihr den Atem an, und man sieht, wie sie mit Nagelschere oder Rasierklinge an ihrem Unterarm hantiert, um sich selbst endlich wieder spüren zu können.

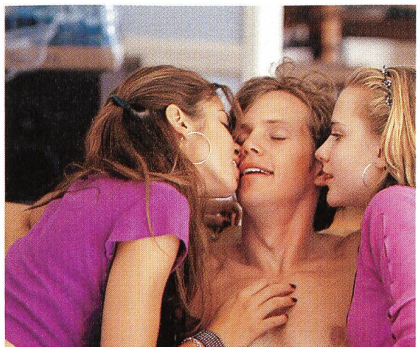
Es sind die altbekannten sozialpsychologischen Determinanten, die in Hardwickes Film als Erklärung für Tracys Absturz herhalten müssen: ein kaltherziger Vater, ein chaotisches Umfeld, eine Freundin mit schlechtem Einfluss und eine alleinerziehende Mutter, die ihrer Tochter so viel Raum zur Selbstentfaltung lässt, dass diese darin keinen Halt mehr findet. Dass das, was sich wie triviale Freizeitpsychologie liest, in THIRTEEN über weite Strecken ganz selbstverständlich aufgeht, mag mit der besonderen Entstehungsgeschichte des Films zusammenhängen. Das Drehbuch zu ihrem auf dem Sundance Filmfestival preisgekrönten Regiedebüt schrieb Hardwicke gemeinsam mit der damals vierzehnjährigen Tochter eines Exfreundes. *Nikki Reed* liess ihre eigenen Erfahrungen in das Skript, die Figur Tracys und den Drehalltag einfliessen und übernahm mit Evie ihre erste Filmrolle. Doch obwohl sie, dank ihres intensiv-natürlichen Spiels, der durchtriebenen Teenqueen einige individuelle Nuancen abringt, bleibt diese die Achillesferse des Films. Die oberflächliche CRUEL-INTENTIONS-Klischeehaftigkeit von Evies Intrigieren droht das authentische Gesamtkonzept zu kippen; immerhin ist Evie die Auslöserin für Tracys unheilvolle Metamorphose. Dank der ungleich differenzierteren Charakterisierungen von Tracy, Mel und ihres Mutter-Tochter-Konfliktes, dank brillant lebensechter Dialoge, grobkörniger Auflösung, grandioser schauspielerischer Darbietungen, eines optisch hautnahen Erzählens und des unverbrauchten Soundtracks gelingt es Hardwickes Film insgesamt jedoch, die CRUEL INTENTIONS aus ihrem hochglanzpolierten Image herauszuschälen und als Fluchtpunkte einer verzweifelt zerstörerischen pubertären Selbstsuche zu offenbaren. So gesehen erscheint es dann gar nicht mehr abwegig, dass zumindest für manche junge Mädchen dreizehn zu sein heutzutage tatsächlich etwas Ähnliches bedeutet wie für Tracy.

Stefan Volk

Stab
Regie: Catherine Hardwicke; Buch: Catherine Hardwicke, Nikki Reed; Kamera: Elliot Davis; Schnitt: Nancy Richardson; Production Design: Carol Strober; Kostüme: Cindy Evans; Musik: Mark Mothersbaugh

Darsteller (Rolle)
Evan Rachel Wood (Tracy), Nikki Reed (Evie Zamora), Holly Hunter (Melanie), Jeremy Sisto (Brady), Brady Corbet (Mason), Deborah Unger (Brook), Kip Pardue (Luke), Sarah Clarke (Birdie)

Produktion, Verleih
Antidote Films, Michael London Productions, Venice Surf Club, Working Title Films; Produzenten: Jeffrey Levy-Hinte, Michael London; ausführende Produzenten: Tim Bevan, Eric Fellner, Liza Chasin, Holly Hunter. USA, Grossbritannien 2003. 16mm; Dauer: 100 Min. Verleih: 20th Century Fox, Zürich, Frankfurt am Main

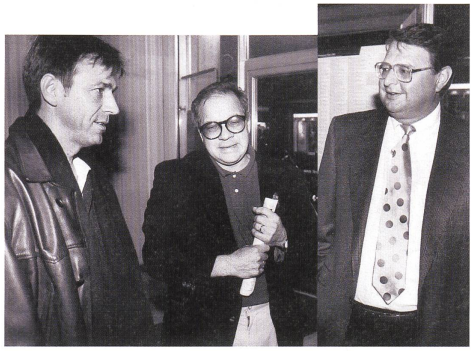


In den sechziger Jahren lautete die Devise unter Filmschaffenden in Deutschland: «Papas Kino ist tot». Die Franzosen waren mit der *Nouvelle vague* vorausgeeilt, und die Engländer hatten das *Free Cinema* erfunden. Beiträge wie «Une certaine tendance du cinéma français» (Cahiers du cinéma vom Januar 1954), in dem *François Truffaut* gegen die «tradition de la qualité» wetterte und im speziellen das erfolgreiche Drehbuchautoren-Team *Pierre Bost/Jean Aurenche* angriff, prägten die Auseinandersetzung. «Perfektion ist nicht ein Ziel», formulierten die zornigen jungen Männer um *Lindsay Anderson* in ihrem Manifest 1956 und «Das Bild spricht». *Alexandre Astruc* war mit seiner «Caméra-0Stylo» unterwegs, und in Holland operierte *Bert Haanstra* mit «der versteckten Kamera». "Jungfilmer" *Alexander Kluge* und seine Mitstreiter traten 1962 mit dem «Oberhausener Manifest» hervor, *cinéma copain* war «in», der «Schweizer Film» drängte an die Stelle des «Schweizerfilms» und fand an den Solothurner Filmtagen sein Forum.

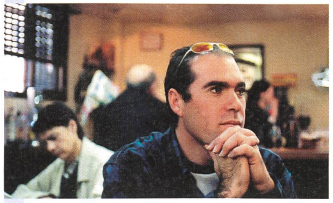
Die technische Entwicklung – lichtempfindlicheres Filmmaterial, kleinere leichtere Kameras und erste Tonbandgeräte – ermöglichten die Revolution, auf der Strasse statt im Studio zu filmen. Junge Leute, die sich nicht über Jahrzehnte hinweg vom Laufburschen in einer Studiohierarchie hochdienen wollten, konnten nun ihre eigene Kamera in die Hand nehmen und drehen.

Als der Autorenfilm in den achtziger Jahren in eine Krise geriet und immer neue Fernsehkanäle – die gleichzeitig auch noch die Sendezeiten bis zum Vierundzwanzig-Stunden-Vollprogramm ausdehnten – nach Programminhalten zwischen den Werbeblöcken, nach Stoffen, die möglichst viele

Stoffentwicklungsprogramme:
Entstehen so die erfolgreicheren Filme?



Der Skeptiker: *Peter Purtschert*



Zuschauer anziehen, verlangten, war für die nachrückende Generation von Filmemachern eine Neuorientierung gefragt. Wie in anderen europäischen Ländern kam es auch in der Schweiz zu einer neuen Wertschätzung arbeitsteiliger Filmproduktion und folglich des Drehbuchs – die nochmals einen kräftigen Schub erhielt, seit SF DRS im Jahr 2000 die Tradition von Spielfilm-Eigenproduktionen wieder aufgenommen hat und innerhalb des *Pacte de l'audiovisuel* beträchtlich mehr Geld nicht nur in die Kino-, sondern auch in die *Fernsehfilme* investiert.

Bereits seit Ende der achtziger Jahre gibt es Bemühungen, die Schreibkultur innerhalb der Schweizer Filmproduktion aufzuwerten, einen eigenständigen Drehbuchberuf zu fördern und einen Autorennachwuchs heranzubilden. In den ersten Drehbuchseminaren vermittelten bekannte Filmemacher wie der polnische Meisterregisseur *Krzysztof Kieslowski* oder *Frank Daniel*, Dekan der Prager Filmschule – der eigentlich erst über seine Tätigkeit in Amerika bekannt und gefragt wurde –, ihr Know-how. Es entstanden dann auch Stoffentwicklungsprogramme, eine Art Werkstatt des Drehbuchschreibens, die ein eigenes Filmskript in seinen verschiedenen Stadien begleiten. Das Vorbild gaben wohl wiederum die USA, wo nicht nur Kurse für kreatives Schreiben zum Unterrichtsangebot von Universitäten und Colleges gehören, sondern auch Workshops zum Schreiben von Drehbüchern äusserst populär sind.

Führend in Sachen Weiterbildung für die Filmbranche – also auch für den Bereich Drehbuch – in der Schweiz ist die 1990 gegründete *Stiftung Weiterbildung Film und Audiovision Focal*. Seit 1997 setzt Focal vermehrt auch auf praxisorientierte Kurse. Die enge Zusammenarbeit mit Partnern im Ausland soll auch helfen, den fehlenden Markt zu erschliessen, in dem die Skripts und Filmideen zirkulieren können.

Die neue Drehbuchkultur hat aber auch ihre Kritiker. Die deutlichen Worte, die Filmpublizist Martin Schaub 1996 in seinem Aufsatz «Die Utopie der Caméra-Stylo» äusserte, haben für viele heute noch ihre Gültigkeit: «Noch der kleinste Film klappert Szenen und Dialoge ab. Drehbücher werden erfüllt; die Gremien können zufrieden sein, es ist alles da, was versprochen, was geschrieben wurde. Nur manchmal ist es halt leblos. Das Forcieren des Drehbuchschreibens bringt unweigerlich eine Beschleunigung der Filme mit sich. Mir ist kein durch Europa tingelnder Drehbuch-Guru bekannt, der seine Studenten nicht auf die Funktionalität der Teile verpflichtete, auf eine mechanische Logik und Dramaturgie. "Wenn im ersten Akt ein Gewehr an der Wand hängt, dann muss es im letzten gebraucht werden", der Satz von Tschechow wird zum Credo, das nicht in Frage gestellt wird. Warum muss denn das Gewehr losgehen, warum darf es nicht Dekor bleiben?»

Ausgangsfrage dieser Recherche war: *Machen Stoffentwicklungsprogramme die Filme besser? Erhält der Schweizer Film durch die Aufwertung des Drehbuchs und die angestrebte Professionalisierung des Schreibens einen neuen Schub?*

Haben Sie je einen Drehbuch-Workshop besucht?

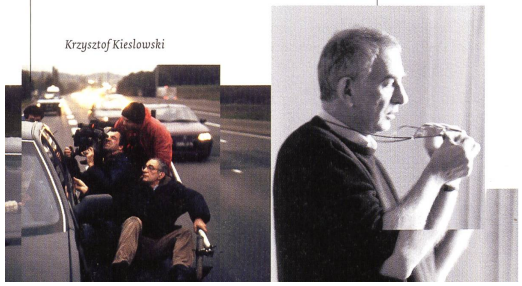
Ich war einmal beim amerikanischen Dozenten Frank Daniel und besuchte Focal-Veranstaltungen mit Paul Schrader oder Suso Cecchi d'Amico, der Autorin von Visconti und Bertolucci. Das waren jedoch keine Workshops, in die man einen Stoff mitbringen musste. Am Drehbuchforum Wien lernte ich zudem die russisch-amerikanische Theoretikerin Inga Karetnikova kennen, die über die Grundausbildung für das Schreiben für den Film referierte, jedoch nicht im Sinn von Rezepte Geben.

Was konkret wurde Ihnen da beigebracht, das Sie für Ihre Drehbücher anwenden können?

Die meisten der Lehren gehen zurück auf die Poetik von Aristoteles: Was ist ein dramaturgisches Prinzip, welche dramatischen Stoffe gibt es, was ist Handlungsorientierung? Diese Grundmodelle wiederholen sich bei Shakespeare oder Schiller, Lessing hat sie in seiner «Hamburgischen Dramaturgie» verfeinert. Daran knüpfen heutige Script Consultants wie Don Bohlinger an. Für einen amerikanischen Kursanbieter sind diese klassischen Theorien ein guter Steinbruch – sie werden im Hinblick auf die Frage «Was nützt uns davon?» gelesen.

Man hört bei Ihnen eine leise Skepsis heraus.

Die Programme betreffen ja drei Bereiche. Erstens die Branche, Produzenten und produzierenden Fernsehstationen; zweitens die Autoren; drittens die Kurs-Anbieter, die sagen: «Lernen Sie in drei Wochen ein Drehbuch zu schreiben.» Das ist ja schon in Ordnung. Nur hat es wenig mit den Bedürfnissen der Leute zu tun, die sich weiterbilden wollen, und noch weniger mit den Bedürfnissen der Branche, die Stoffe sucht. Hier werden Probleme delegiert, die innerhalb des Produktionsrahmens thematisiert werden müssten.



Krzysztof Kieslowski

Peter Purtschert (45) ist neben seiner Tätigkeit als Drehbuchautor auch Lehrbeauftragter an der Hochschule für Gestaltung und Kunst in Zürich. Er hat unter anderem das Drehbuch zu STILLE LIEBE (Regie Christoph Schaub) und HAPPINESS IS A WARM GUN (Regie Thomas Imbach) geschrieben. Das Drehbuch zum Tatort TIME OUT (Regie Bernhard Giger) entstand nach einer Vorlage von Stephan Witschi, und für die Reihe «Fernsehfilme SF DRS» 2004 hat er aktuell «Das Paar im Kahn» (Regie Marie-Louise Bless) nach Hansjörg Schneiders gleichnamigem Roman adaptiert.

Diskussionen, die das Drehbuch betreffen, müssen innerhalb des Teams Produktion-Autor-Regie ausgetragen werden. Wenn man das auslagert, bringt das wenig – manchmal kommen dann ja auch noch Förderinstanzen und Fernsehredaktionen hinzu, die auf die Bücher einwirken. Der Kurs macht sicher gute Vorarbeit und ist vergleichsweise billig, weil da gleichzeitig vier bis fünf Leute teilnehmen. Nur besteht die Gefahr, dass sich Produzenten und Redakteure zu wenig für das Buch interessieren und sich damit zufrieden geben, zu sagen: «Der war ja im Kurs.»

Bei «Step by Step» ist die Teilnahme des Produzenten jedoch Bedingung.

Das macht es auch nicht immer einfacher. Das wird dann eine Art Kumpel-Situation, wenn Autor und Produzent abends nach dem Kurs im Hotel hängen und sich super finden. Die ernsthafte Auseinandersetzung wird zugeschüttet. Die Konstellation muss aber konfliktuös sein. Zudem werden die Termine von der Kursleitung vorgegeben. Das ist ganz anders, als wenn man als Autor in seinem Drehbuch an einen Punkt gelangt, wo es nicht mehr weitergeht, und man sich mit dem Produzenten streitet. Natürlich ist das von Fall zu Fall verschieden. Man kann nicht sagen: Der Kurs ist gut oder schlecht. Den Kurs gibt es. Ausbildung muss sein. Sie ist wichtig.

Wie ging das denn früher ohne solche Programme?

Die Filmemacher haben sich immer weitergebildet. Schon im Neorealismo hängten Fellini oder Antonioni im Centro Sperimentale herum und konnten nichts machen, weil Krieg war. Sie schauten Filme an und dachten darüber nach. Godard schaute sich in der Zeit, in der er Filmkritiker war, massenweise Filme an und redete darüber. Das war eine extrem lebendige Form von Auseinandersetzung – und in diesem Sinne Weiterbildung.

Sie unterscheidet sich wohl schon allein darin von der heutigen Praxisaneignung, weil an die Kurse immer auch ein Erfolgsversprechen geknüpft ist.

Heute ist die Ausbildung akademisiert. Sie wurde aus dem Zusammenhang der Filmkultur gerissen. Früher fanden in Kinos, Filmclubs und an der Volkshochschule öffentliche Debatten statt. Das war auch schwierig, wenn sich da Ideologen, Laien und Möchtegerns austauschten. Aber es gab eine enge Verschränkung mit dem Publikum. Heute wird die Verantwortung an Lehrer delegiert, die bezahlt werden, die sich verkaufen müssen und alles am Erfolg messen. Ein zusätzliches Problem ist, dass jene, die in Finanzierungsgremien sitzen, dieselben Kurse auch besucht haben und auf die gleiche Art gekämmt sind. Das macht das Ganze spröde.

Sie schreiben in der Reihe «Fernsehfilme SF DRS» die Drehbuchadaption vom Krimi «Das Paar im Kahn» nach Hansjörg Schneider. Werden Sie dafür auch eine Beratung in Anspruch nehmen?

Ob und in welcher Art, das weiss ich noch nicht. Wir arbeiten ja auch noch mit einer Fernsehredaktion zusammen. Das finde ich ebenso interessant.

Waren Sie mit der Inszenierung Ihrer Bücher immer zufrieden? Zum Beispiel STILLE LIEBE, *das Sie für Christoph Schaub schrieben?*

Dieses Buch entwickelten wir zusammen. Im Rückblick gibt es selbstverständlich immer Punkte, mit denen man nicht zufrieden ist. Aber diese würde ich eigentlich bereits am Buch kritisieren. Wir hätten vielleicht die Liebesgeschichte noch mehr vertiefen müssen, mehr intime Szenen wie jene im Hotelzimmer erzählen und weniger das Drumherum. Einen Kurs besuchten wir damals nicht. Wir begannen die Recherchen mit einer Reise nach Holland in ein Zentrum, in dem literarische Texte übersetzt werden. Später trafen wir dann auf die Gebärdensprache. Bis zum fertigen Buch – insgesamt vier Jahre – gab es etwa zehn Fassungen. Die Hauptfigur war zuerst nur Köchin und wurde erst später zur Nonne, Figuren wurden umgebracht und wieder neu geboren. Am Anfang eines Skripts tendiert man dazu, drauflos zu phantasieren. Man erfindet aus Spass Figuren und Szenen, die einem dann beweisen müssen, dass sie im Film bleiben dürfen. Hier ist der Blick von aussen manchmal schon hilfreich.

Sie haben das Drehbuch für HAPPINESS IS A WARM GUN *von Thomas Imbach geschrieben – was ja schon fast erstaunt, weil dieser Film extrem improvisiert wirkt.*

Kein Film ist vollständig improvisiert, oder anders gesagt, um wirklich improvisieren zu können, braucht es solide Vorbereitungen. Für HAPPINESS IS A WARM GUN schrieben wir beinahe dreissig Versionen eines Scenarios. Es wurde nicht alles szenisch aufgelöst, zum Teil gab es Dialoge, zum Teil nicht. Wir hatten Sätze skizziert, die die Schauspieler nicht kannten. Beim Spielen kamen sie oft zu den gleichen Sätzen und hatten dann auch das Gefühl, sie in sich gefunden zu haben. Für uns war das eine Bestätigung unserer Ideen.

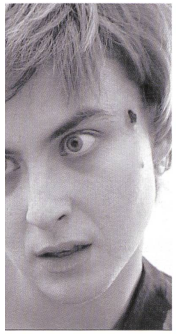
Letzte Frage: Führt die Drehbuchförderung letztendlich zum Erfolg?

Ein Problem in der Schweizer Filmproduktion für uns Autoren ist, dass die Drehbuchfinanzierung eingebrochen ist. Die Kursform ist eine einigermassen billige Form des Entwickelns, weil davon vier oder fünf Leute profitieren, von denen jeder seinen Anteil zahlt. Das ist nicht vergleichbar mit der Situation in grossen Produktionsländern, wo auch das Drehbuch eine Industrie ist. Dort holt man einen zweiten Autor, der bezahlt wird, um das Buch noch einmal durchzuackern, ein dritter schreibt es wieder in einen anderen Zu-

Don Bohlinger

Drehbuchjahre Kieslowski / Zebrowski Dreimal durchgeführt, 18 Drehbücher, davon 5 realisiert (3 Kino-, 2 Fernsehfilme) 1989 DER NEBELLÄUFER (1995) Buch: Jörg Helbling, Co-Autor: Beat Lottaz; Regie: Jörg Helbling; Produktion: J. Helbling, Imagoz; Edi Hubschmid, C-Films · GETEILTE NACHT (1998) Buch, Regie: Pius Morger; Produktion: Fama Film · 1990/91 WACHTMEISTER ZUMBÜHL (1993) Buch, Regie: Urs Odermatt; Produktion: Rudolf Santschi, Triluna Film · AUSGERECHNET ZOÉ (1994) Buch, Regie: Markus Imboden; Produktion: Ruth Waldburger, Vega Film · 1992/93 ZORNIGE KÜSSE (2000) Buch: Judith Kennel, Co-Autor: Markus Imhoof; Regie: Judith Kennel; Produktion: Rudolf Santschi, Triluna Film

Inga Karetnikowa



Schreiben ist Umschreiben
Denis Rabaglia

Das Nachwuchstalent
Micha Lewinsky

stand, und dann geht es wieder zum ursprünglichen Autor zurück. Das kurbelt die Entwicklung an.

Es gibt Situationen, in denen ein Stoff mehr verlangt als einen Kurs oder ein paar Diskussionen mit Produzent oder einer Redaktion. Diese Möglichkeiten haben wir nicht. Der Ansatz für die Herstellung eines Buches bis zum Drehbeginn ist zu niedrig. Ich denke, dass in der Schweiz mehr Stoffe verhungern, als man denkt. Andererseits glaube ich auch nicht, dass eine Drehbuchmisere daran schuld ist, dass sich in der Schweiz die Mehrzahl der Filme nicht durchsetzen kann. Wir haben halt Kenntnis von jedem produzierten Film, während wir etwa von vergleichbaren nationalen Produktionen wie etwa Schweden, Belgien oder die Niederlande nur das Herausragende einer Jahresproduktion zu sehen bekommen.

Sie gelten als erfolgreicher Workshop-Partizipant: Führen Stoffentwicklungsprogramme zu besseren Filmvorlagen?

Solche Programme haben in der realen Lebens- und Schreibsituation einen grossen Vorteil: Sie schaffen einen sicheren Ort zum Denken, zum sich Exponieren, zum Ausprobieren ohne den Druck der Autor-Produzent-Beziehung. Denn da gibt es immer gegenseitige Erwartungen. Diese werden im Workshop durch die andern Autoren und den Dramaturgen entlastet. Die Meinung des Produzenten ist hier nur eine von vielen. Workshops bringen Leute zusammen und etablieren ein gemeinsames Vokabular über Film. Sie sind ein Ort der Offenbarung. Ob sie zu besseren Filmen führen, ist ein anderer Punkt: manchmal ja, manchmal nein. Das hängt von vielen Faktoren ab: von den Teilnehmern, vom Format des Workshops und von den Gruppenleitern. Eines ist sicher: Je erfahrener die Teilnehmer sind, umso höher ist das Niveau.

In was für einem Programm waren Sie mit AZZURRO *und inwiefern hat es Ihr Drehbuch verbessert?*

Die ersten fünf Fassungen wurden innerhalb des Programms «Rendez-vous sceneggiatura» entwickelt. Dann brauchte es sieben weitere Fassungen mit der Unterstützung von zwei Co-Autoren. Der Workshop half, dem Projekt eine gute Richtung zu geben, aber er löste nicht alle aufgekommenen Probleme. Ich hatte zum Beispiel Mühe, mit Klischees von Italienern über die Schweiz und von Schweizern über Italien umzugehen. Das wurde im Kurs, in dem beide Nationalitäten vertreten waren, ganz unterschiedlich empfunden. Die Italiener konnten sich nicht vorstellen, dass in der Schweiz nicht alles reibungslos funktioniert, und die Schweizer dachten, die Italiener seien alle im Herzen grosszügig und emotional. Am Ende eines Tages wusste ich selbst nicht mehr, was Klischee und was wahr ist. An meinem Drehbuch arbeiteten der amerikanische Script Consultant James Nathan und später die legendären italienischen Drehbuchautoren Suso Cecchi d'Amico und Age – zwei völlig gegensätzliche, aber interessante Ansätze.

Worin liegen die Unterschiede?

Die Amerikaner versuchen zuerst, Struktur- und Charakterprobleme zu lösen, bevor sie das Thema angehen. Die Industrie interessiert sich nicht so sehr für das Thema. Die Geschichte soll zuerst als Geschichte funktionieren. Wenn man gleich zu Beginn auf das Thema fokussiert, macht das nur Probleme, denn dann geht es nur darum zu illustrieren. Das ist ein intellektueller Prozess und wird schnell langweilig. Es ist also besser, in einem analytischen Vorgang zuerst die Geschichte aufzuziehen, am Plot und den Charakteren zu arbeiten und erst dann über das Thema nachzudenken und eventuell das Material zu reduzieren. Die Europäer aber versuchen immer, gleich zu formulieren, was ein Film aussagen soll. Sie sind weniger an der Struktur interessiert. Daraus resultieren dann künstlerische Filme.

Besteht nicht die Gefahr, dass der Einfluss von Erzählkonzepten, die sich am amerikanischen Mainstream-Kino orientieren, in solchen Programmen zu gross ist?

Auf dieser Ansicht beruht das grösste Missverständnis. Es ist die griechische Kultur und das klassische Drama, welche die grundsätzlichen dramatischen Prinzipien etablierten, die sich das Mainstream-Kino zunutze gemacht hat. Diese Prinzipien wurden von der Hollywood-Industrie strukturiert und in eine Formel gebracht, um damit kommerziellen Erfolg zu haben. Für manche kommen diese Konzepte nun als grosse Überraschung zu uns zurück, und sie sehen in ihnen eine Art McDonaldisierung. Das ist völlig lächerlich. Hätten wir kontinuierlich wirkliches klassisches Drama an den europäischen Universitäten gelehrt und nicht nur postlinguistisches alternatives Erzählen, hätten wir gemerkt, dass klassische Erzählmuster Teil unseres Erbes sind.

AZZURRO *hat eine Struktur und verwendet archetypische Elemente, die an ein Märchen erinnern. Man erkennt leicht die konventionellen Baumuster, wie sie in jedem Handbuch zum Drehbuchschreiben vorkommen. Trotz Variation dieser Grundlagen: Entstehen so letztlich nicht Drehbücher beziehungsweise Filme, denen die Originalität abgeht?*

Hier müssen wir klar unterscheiden. Alle Geschichten, die in irgendeiner Weise wieder eine Ordnung in der Welt herstellen wollen, sind Märchen. In dieser Hinsicht gibt es kaum einen Unterschied zwischen INDIANA JONES und einem Film von Ingmar Bergman, es ist einzig eine Frage des Stils und von Codes. Dann gibt es Geschichten, die das Chaos der Welt offenbaren wollen. Diese Geschichten reflektieren eine künstlerische Antriebskraft, welche wohl im Prozess der meisten Workshops zerstört werden kann. Die wirkliche Gewalt eines Workshops und der Disziplin des klassischen Erzählens ist: Warum würden sich die Leute diesen Film ansehen? Einige Filmemacher haben Mühe mit dieser Frage, weil sie die Welt als chaotisch und sinnlos empfinden, während das Publikum noch immer nach Erlösung und Sinn sucht.

Kann diese Wendung hin zum publikumsorientierten Film der Schweizer Filmproduktion einen neuen Auftrieb geben? Im Sinne von: Je mehr Ideen gefördert und entwickelt werden, umso grösser die Chance auf einen erfolgreichen Film?

Seien wir ehrlich: Die Schweiz ist kein Land der grossen Geschichtenerzähler. Bei uns ist der Spielfilm so schwach, dass wir lieber alles andere versuchen, jene Dinge, die wir können. Man sieht auch den Schaden, den unsere Überlegenheit im Dokumentarfilm anrichtet. Im Dokumentarfilm sind Dinge vorgegeben, die der Regisseur dann formt. Im Spielfilm muss man alles erfinden. Oft wird deshalb versucht, die Arbeitsweise des Dokumentarfilms auf den Spielfilm zu übertragen. Häufig genügt das Material aber nicht, der Film artet in Improvisationen aus. Viele Filmemacher schreiben einfach nicht gerne. Sie sind zu wenig diszipliniert und haben nicht die Geduld, Geschichten unter der Oberfläche hervor zu scharren. Sie schreiben gerade mal so viel, um das Geld für den Film zu erhalten, weil sie so schnell wie möglich drehen wollen.

Intensive Stoffentwicklung ist eben auch eine Frage des Geldes. Was entgegnen Sie den Kritikern, die monieren, dass vom eh knapp bemessenen Filmkredit zuviel in die Drehbuchprogramme fliesst?

Damit habe ich kein Problem, solange unsere Produzenten nicht mehr Erfahrung haben, wie man mit kreativen Leuten umgeht, und solange sie die Bedürfnisse des Marktes nicht besser kennen. Diese Arbeit übernehmen auf eine Art die Workshops für sie.

Sie arbeiten auch als Script Consultant. Was sind die wichtigsten Regeln, die Sie einem Drehbuchautor mitgeben?

Meine Praxis hat sich im Laufe der Jahre leicht verändert. Mein Fokus liegt jetzt stärker auf den Emotionen, die ein Thema und der Autor in sich bergen. Denn ich weiss, wie hart es ist, einen Film zu machen, und so schaue ich, dass der Autor genug Ressourcen hat, zu kämpfen während des langen Weges. Leider haben die meisten diese Kraft nicht. Sie probieren zuviele Dinge aus, obwohl sie ernst genommen werden möchten. Ich glaube, jeder trägt alle Gründe in sich, warum er mit einem Film Erfolg hat oder eben scheitern muss. Ein Workshop ist ein Prozess, der filtert. Wenn ich einen Rat hätte, wäre das: Schreiben ist Umschreiben.

Sie waren 2002 in einem «Step by Step»-Programm. Haben Sie das noch nötig?

Seit etwa zehn Jahren trage ich einen Stoff mit mir herum, eine wahre Geschichte, die sich 1920 in London zutrug. Im Mittelpunkt steht ein chinesischer Magier, der unter mysteriösen Umständen auf der Bühne starb, während er einen Trick vorführte. Niemand konnte mir helfen, kein Produzent interessierte sich dafür, mich bei einem historischen Stoff, zu dem ich das Drehbuch in Englisch schreiben wollte, zu unterstützen. So landete ich bei «Step by Step». Mein Dramaturg Don Bohlinger machte seine Sache so gut, dass ich ihn engagierte, das Drehbuch umzuschreiben. Er wird nun mein Co-Autor.

Entstehen durch Drehbuch-Workshops die besseren Filme?

So einfach ist es nicht. Aber ich finde die Ausbildungsprogramme total wichtig. Sie helfen jungen Autoren, Leute kennenzulernen, Kontakte ins Ausland zu knüpfen und in ihrem Selbstverständnis als Schreibende stabiler zu werden. Das Wichtigste ist, dass man einen Dramaturgen findet, der kontinuierlich mit einem zusammenarbeitet. Das ist für die Qualität eines Buches eigentlich wichtiger als das Programm. Mit Sabine Pochhammer habe ich eine der besten Dramaturgen gefunden, die es im deutschsprachigen Raum gibt. Ich empfehle sie auch anderen Schweizer Autoren immer wieder. Programme habe ich seither nicht mehr besucht, aber bei jedem Buch lasse ich mich früher oder später von ihr beraten.

Ein Stoffentwicklungsprogramm ist ein Zusatzangebot, das ein Buch verbessern kann. Drehbuchwissen ist Allgemeinwissen. Das hat in den letzten Jahren vielleicht zu einer Normierung geführt. Es hat Filme zum Teil besser gemacht, andererseits ist es gefährlich, populäre Handbücher à la Syd Field zu lesen und das dann unverdaut zu benützen. Da ist eine gute Dramaturgin besser, die das vor Jahren vielleicht auch einmal gelesen hat, sich aber viel direkter mit dem Stoff beschäftigt und die Grundgesetze in Fleisch und Blut hat.

Was lernt man denn in solchen Beratungen?

Es geht nicht ums Lernen! Markus Imhoof ist in diesem Jahr bei «Step by Step», übrigens auch bei Pochhammer; und er, so erfahren wie er ist, muss ja nun wirklich nichts mehr lernen. Bei jedem neuen Projekt kann man aber wieder von neuem verzweifeln und vor Problemen stehen.

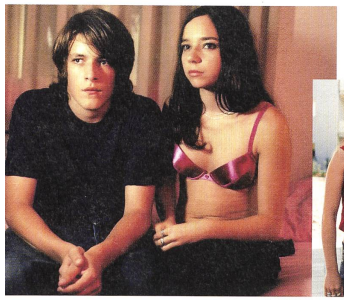
Haben die Seminare nicht zum Ziel, auch neue Einblicke ins Handwerk des Drehbuchschreibens zu vermitteln?

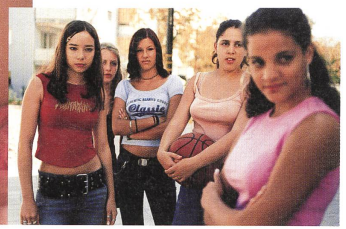
Denis Rabaglia (37) war einer der ersten, der 2000 mit dem Drama AZZURRO einen Film vorlegte, der zahlreiche Stoffentwicklungsprogramme hinter sich hatte und sehr erfolgreich im Kino und im Fernsehen lief. 2002 war er mit dem aktuellen Projekt «Yellow Blood» bei «Step by Step». Bekannt wurde der italienisch-stämmige Westschweizer mit der Komödie GROSSESSE NERVEUSE, die er sowohl schrieb wie inszenierte.

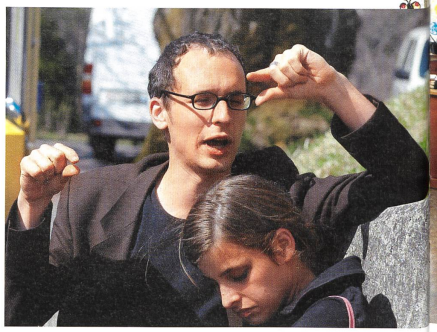
Rendez-vous sceneggiatura Co-Produktion von Focal mit Radio Televisione della Svizzera italiana RTSI für Italienisch sprechende Filmemacher. Einmal durchgeführt, mit je drei einwöchigen Sitzungen, sechs Drehbücher, davon zwei realisiert (beide fürs Kino) 1995/96 AZZURRO (2000) Buch: Denis Rabaglia, Co-Autoren: Luca de Benedittis, Antoine Jaccoud; Regie: Denis Rabaglia; Produktion: Edi Hubschmid, C-Films; Pierre-André Thiébaud, PCT; Chris Bölzli · LA COLLEZIONE INVISIBILE (2002) Buch, Regie, Produktion: Gianfranco Isernia

Suso Cecchi d'Amico im Gespräch mit Markus Imhoof

Micha Lewinsky (30) schrieb das Drehbuch zum WDR-Fernsehfilm WEIHNACHTEN (Regie Marc-Andreas Bochert), seinem ersten langen Spielfilm. Mit dem Stoff war er 2000 im «Step by Step»-Programm. Nachdem er und Produzent Bernard Lang in Boje Buck einen Co-Produzenten fanden, erhielten sie den Förderpreis von Filmboard Berlin-Brandenburg für das beste Drehbuch dieses Jahrgangs. Lewinsky ist auch Co-Autor von Anna Luifs LITTLE GIRL BLUE. Aus seiner Feder stammt der Film STERNENBERG (Regie Christoph Schaub), der nächstes Jahr in der Reihe «Fernsehfilme SF DRS» gezeigt wird und die Romantic Comedy «Liebes Leben» (Regie und Co-Autor Jann Preuss).







Nicht wirklich, denn das steht ja alles in etwa drei Büchern, die die meisten gelesen haben, darunter «Story» von Robert McKee oder «Script Writers Journey» von Christopher Vogler. Das sind Basics. Lehrreich sind die Rahmenprogramme, zum Beispiel Drehbuchanalysen, die ein Dramaturg abends noch zusätzlich macht. Diese Weiterbildungskurse haben im Gegensatz zur persönlichen Betreuung aber keinen direkten Einfluss auf das eigene Buch. Sabine arbeitet sehr figurenbezogen. Sie will einem nicht ihre Geschichten unterjubeln, wie das manche tun, und presst den Stoff auch nicht platt in eine Dreiaktstruktur. Sie hilft einem, zum Kern der eigenen Geschichte vorzustossen.

Demnach gibt es Berater, die eher nach Schema F arbeiten?

Ich kenne ja eigentlich nur Sabine, aber ich nehme an, dass etwa Don Bohlinger ein viel klassischerer Dramaturg ist. Das muss ja nicht schlecht sein. Bei einer fulminanten Romantic Comedy wäre er unter Umständen gut. Oder bei einem Thriller wie DAS EXPERIMENT von Oliver Hirschbiegel, an dem er selber mitgeschrieben hat. Weniger sehe ich ihn bei einer feinen, fragilen Geschichte mit einem ziellosen Helden.

WEIHNACHTEN *brachten Sie als Treatment zu «Step by Step». Gab es im Verlaufe des Seminars und bis zum fertigen Buch grosse Abweichungen?*

Ich hätte viel mehr verändert. Aber Sabine bremste mich und sagte, ich solle doch erst einmal das ausarbeiten, was da ist. Ich neige dazu, schnell etwas zu verwerfen, weil ich's plötzlich schlecht finde. So habe ich gelernt, das Vorhandene zu pflegen und zu büscheln. Ich ging relativ naiv an die Sache heran und machte mir zum Beispiel keine Gedanken darüber, was ein Ensemblefilm ist. Ein Film mit vielen Figuren, ja, aber ich dachte, ich erzähle ja eh alles in einem grossen Bogen. So kümmerte ich mich nicht um die einzelnen Stränge. Sabine zwang mich, über das Thema des Films nachzudenken, über den inneren Grund, den Kitt, der alles zusammenhält: Nähe und Distanz, Einsamkeit und Beziehungen. So konnte ich die Geschichte verfeinern. Sie erhielt eine Ausrichtung, weil jetzt die einzelnen Geschichten zusammengehören.

Dass gerade Fernsehfilme thematisch oft überladen sind, ist eine häufige Kritik. Ihre Erfahrung?

In der Schweiz erlebe ich eine grosse Freiheit beim Schreiben von TV-Movies. Ich wurde nie dazu verdonnert, etwas zu schreiben, das ich nicht will. Es ist vielleicht einfach eine Konvention, dass man Fernsehfilme zügiger beginnt, weil man beim Fernsehen schneller wegschaltet, einem Film im Kino hingegen mehr Zeit gibt, bis er ins Laufen kommt. Da kann man auch mal zwanzig Minuten auf den Anstoss warten und die Welt der Figuren kennenlernen, bis etwas passiert. Wenn im Fernsehfilm das Telefon klingelt, denkt der Zuschauer: «In der Stadt ist eine Atombombe explodiert.» Im Kinofilm ist es aber nur der Coiffeur, der anruft und den Termin verschiebt. Dann geht die Figur in die Waschküche, trifft noch jemanden und so weiter. Dieses Tempo kann Zuschauern im Kino einen Charakter und eine Welt näher bringen, beim Fernsehen zappt man weg.

Ihr neuster Film STERNENBERG *entstand im Rahmen der Reihe «Fernsehfilme SF DRS». Zu welchem Zeitpunkt haben Sie hier Ihre Consultant angerufen?*

In der Regel ist das sinnvoll vor Abgabe des Treatments, wenn man langsam wissen sollte, was für eine Geschichte man eigentlich erzählt. Die zweite Krise folgt bei mir in der Regel kurz vor Abgabe des Drehbuchs, wenn ich das Gefühl habe, jetzt weiss ich nicht mehr weiter, jetzt habe ich mich im Wald verloren. In diesem Moment ist man ziemlich schutzlos, und es ist ganz wichtig, dass man jemanden Guten findet, der einen nicht nur zerreisst, sondern einem konstruktiv weiterhilft.

Was ist in diesen Drehbuchberatungen wichtiger: Figuren oder Plot?

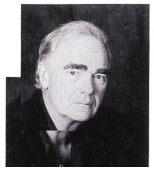
Das greift ineinander. Eigentlich entwickelt sich am Schluss alles aus der Figur heraus. Manchmal hat man ein Plotproblem und löst es, indem man etwas über die Figur herausfindet. Das haben wir jetzt bei «Liebes Leben» erlebt: Irgend etwas war mit dem zweiten Akt noch nicht in Ordnung, etwas stimmte nicht mit dem ersten Wendepunkt. Man überlegt und überlegt und merkt dann, dass die zweite Hauptfigur noch nicht richtig charakterisiert ist, dass man den Konflikt zwischen ihr und der ersten Hauptfigur noch nicht kennt. Und plötzlich gibt es durch eine genauere Figurenzeichnung den gesuchten Wendepunkt gratis dazu.

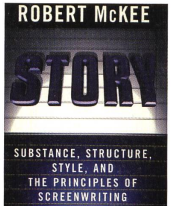
Wie schreiben Sie Dialoge? Sie werden als sehr echt und lebensnah gerühmt.

Im Grunde scheint mir das Schreiben von Dialogen gar nicht so schwierig, solange man eine Figur nicht dazu zwingt, etwas zu tun oder zu sagen, was sie nicht will. Zum Beispiel: Weil das für die Dramaturgie der Geschichte wichtig ist, soll eine Figur einen Streit mit dem Kellner beginnen. Damit will man etwas auslösen, das man später braucht. Wenn es aber keinen triftigen Grund für den Streit gibt, wird das der schrecklichste Dialog, den man sich denken kann. Da kann man sich noch so Mühe geben. Wenn man im Vorfeld aber zeigt, dass die Gereiztheit in der Figur angelegt ist, und der Kellner genau das macht, was der Figur sowieso auf die Nerven geht, dann fängt die Figur wie von selbst zu streiten an.

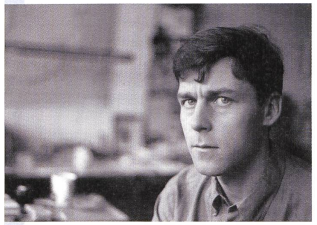
Sabine Pochhammer

Robert McKee





Der Grenzgänger
Peter Stamm



Können Sie die Kontrolle über ein Buch leicht abgeben, wenn es dann mal inszeniert wird und sich zwangsläufig verändert?

Wenn man ein Buch mit dem späteren Regisseur zusammenschreibt, dann übergibt man die Führung des Projekts automatisch. «Du bist der Chef», sage ich dann, das werden sie später auch beim Casting oder auf dem Set sein. Es ist auch eine Vertrauensfrage. Mehr Mühe loszulassen hatte ich bei WEIHNACHTEN, weil ich merkte, dass der Regisseur meinen Stoff nicht geliebt hat. Ich hatte einen ganz anderen Zugang zum Stoff als er. Egal. Ich dachte nach diesem ersten Film, das werde so bleiben, dass einem am Schluss etwas weggenommen und zerstört wird. Man baut liebevoll eine Puppenstube, und am Ende trampelt dann einer mit Gummistiefeln quer durch. Mit Anna Luifs und Christoph Schaubs Umsetzungen bin ich aber sehr zufrieden. Es ist sogar schön, wenn ein Regisseur eigene passende Bilder hinzuerfindet und die Figuren zum Leben erweckt.

Der Drehbuchautor fristet in der arbeitsteiligen Filmproduktion immer noch ein geringes Ansehen. Wie gehen Sie mit dem minderwertigen Status um?

Bei diesem Thema bin ich immer gleich auf Hundert! Viele Leute stecken noch voll in der Autorenfilmzeit und merken gar nicht, dass es eine Veränderung gegeben hat. Für sie ist immer noch der Regisseur der einzig relevante Urheber eines Films. Das mochte früher seine Berechtigung haben, als der Regisseur eben auch Autor war. Aber wenn ich heute ein Drehbuch geschrieben habe und es einer Regisseurin gebe, dann ist es eben auch ein Autoren-Regisseurinnen-Film. Wenn ich aber an ein Festival gehe, wo dieser Film läuft, muss ich froh sein, wenn ich eine Gratis-Akkreditierung erhalte, während der Regisseur eingeflogen und gehätschelt wird. Da werde ich einfach sauer. Ich finde wirklich, dass man von der «Ein Film von»-Haltung wegkommen müsste und in solchen Fällen den Namen von Autor und Regisseur nennen sollte.

Die Bemühungen gibt es ja.

Das stimmt. Wir haben eine Gruppe «Scénario» gegründet, eine Vereinigung von Schweizer Drehbuchautorinnen und -autoren. Wir verlangen, dass es in nächster Zukunft auch einen Schweizer Filmpreis «Bestes Drehbuch» gibt.

Jean Renoir hat einmal gesagt, Film könne kein Kunstwerk im klassischen Sinn sein, da viel zu viele Leute daran arbeiten und es nicht das Ergebnis einer persönlichen Sichtweise sei. Beim Drehbuch ist es noch krasser als beim Inszenieren, und auch im Workshop wird Ihnen ja in Ihre Arbeit dreingeredet. Haben Sie keine Probleme damit?

Der einzige Bereich, bei dem alle dreinreden, ist neben dem Casting das Drehbuch – grosses Jekami, danach kommt kein Fördergremium mehr aufs Set und sagt dem Beleuchter, wie er das Licht setzen soll.

Input ist wichtig. Das Feedback gehört dazu, und die Besonderheit von «Step by Step» ist, dass die Rückmeldung von verschiedenen Seiten kommt. Man muss das annehmen können und kommt ja eventuell auf Mängel, die man beheben kann.

Wird mit der frühen Einflussnahme vieler Stimmen auch auf die Vielzahl von Köpfen in den Fördergremien vorgearbeitet?

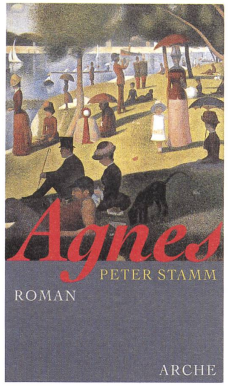
Wenn ich es nicht schaffe, drei Leute in meiner Gruppe zu überzeugen, dass das ein gutes Buch ist, wird es schwierig werden, ein ganzes Gremium zu überzeugen. Schwieriger wird es, wenn Leute mit Entscheidungsgewalt mitreden und bestimmen, etwa wenn jemand seine Förderung von einer weiteren Frauenfigur oder dreissig Prozent mehr Humor abhängig macht, von etwas also, das nicht im ursprünglichen Stoff liegt. Aber man muss sich immer vor Augen halten: Ein Drehbuch ist eine Absichtserklärung auf hundert Seiten und nichts Literarisches.

Wie erlebt einer, der normalerweise Literatur schreibt, eine Werkstatt des Schreibens? Peter Stamm wagte zur Abwechslung den intermedialen Spagat. Der Schriftsteller wollte seinen Debütroman «Agnes» in ein Drehbuch adaptieren und nahm im Jahr 2000 gemeinsam mit Produzent Samir von Dschoint Ventschr an einem «Step by Step»-Workshop teil. Für Samir war die Teilnahme Bedingung für eine Zusammenarbeit: «Ein Schriftsteller, der vom schönen Schreiben herkommt und ein Drehbuch schreiben will – das ist der grösste Horror eines Produzenten.» Wie ist es nun aber für den Schriftsteller, sein Werk während des Transformationsprozesses dem Einfluss vieler Meinungen auszusetzen?

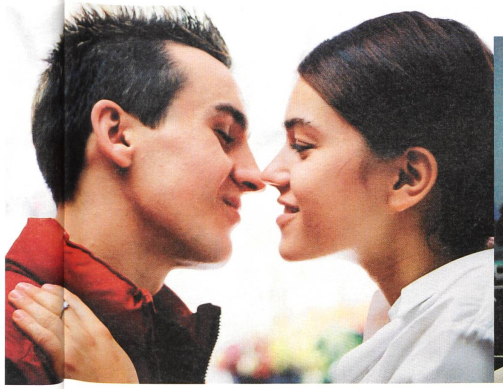
«Ich sagte mir: Das Buch gibt es schon, das kann mir keiner kaputt machen. Problematischer ist es, wenn man schon eine Geschichte im Kopf hat, die dann kritisiert wird und langsam zerfällt. Ich wollte aber auch nicht einfach den Roman umsetzen, sondern das Thema weiter bearbeiten. Anregungen nahm ich ernst, das waren ja Profis, und mir ging es darum, etwas zu lernen. Ich akzeptierte Anpassungen, soweit ich die Anregungen nachvollziehen konnte. Samir hat es zum Beispiel immer gestört, dass Agnes noch Jungfrau ist. Bei der letzten Version fand er sich damit ab. Im Film muss alles konkret sein. Alles wird ausgeschrieben. Die Leute haben ein Gesicht, bekommen einen Namen. Das finde ich schwierig.»

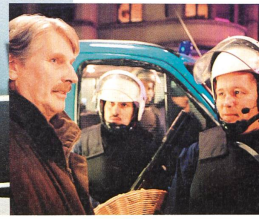
Dass er ein Stück weit auch die Kontrolle abgibt, war Stamm klar. Obwohl er manchmal dachte, «dass ich am liebsten eine Kamera nehmen und mit zwei Schauspielern den Film machen würde».

Der Schriftsteller **Peter Stamm** (40) debütierte 1998 mit dem Roman «Agnes». Es folgten der Erzählband «Blitzeis», der Roman «Ungefähre Landschaften» und dieses Jahr die Kurzgeschichtensammlung «In fremden Gärten». Er hat Hörspiele verfasst für Radio DRS, Radio Bremen, WDR und Südwestrundfunk, schreibt fürs Theater und ist auch journalistisch tätig.



Die Script Consultant
Josy Meier





Und manchmal, ja, da schlich sich schon ein Unbehagen ein, wenn er das Gefühl hatte, dass seine Geschichte zu gefällig würde. «Es ist schwierig herauszufinden, ob jemand vorhat, aus deinem Projekt einen kommerziellen Film zu machen. Aber geradeso überheblich ist es wohl zu meinen, einen Kunstfilm machen zu können, und dabei die Kunst nicht zu beherrschen. Es ist schwierig, die Balance zu finden zwischen Anpassung und eigenen Ideen.» Irgendwann leuchtete ihm ein, dass es Antagonisten braucht – das bis heute gültige Gesetz hat bereits Ben Hecht, Hollywood-Autor in den dreissiger Jahren, formuliert: «Das Geheimnis der Dramatiker ist sehr einfach: zwei Hunde und ein Knochen.» So erhält der Ich-Erzähler des Romans nicht nur einen Namen – Walter –, sondern auch einen Konkurrenten. Agnes ihrerseits muss mit einer Rivalin fertig werden. Die Geschichte wird, mit dem Würzstoff Eifersucht angereichert, emotionaler. Dazu gehört eine stark sexualisierte Ebene – «Ein bisschen Sex kann nicht schaden», hat die Drehbuchautorin Holly-Jane Rahlens einmal einen Aufsatz über das Filmschreiben übertitelt. Weiter wurde das geheimnisvolle Kunstwesen Agnes, die in der Buchvorlage vage und unbestimmt ist und kaum Freunde hat, sozialisiert und vitalisiert, gleichsam geerdet: Sie geht jetzt gerne an Baseballmatches.

Am meisten Mühe hatte Stamm zeitweise mit der Veränderung der Figuren. Vor allem Held Walter wandelte sich nun zu einem ambivalenten Charakter mit Zeichnung ins Schwarzweiss. Die brüchige Figur war auch ein Resultat der ständig gestellten Forderung, dass man von Anfang an spüren müsse, was die Figuren wollen, dass sie dies durch Taten ausdrücken sollen, um Konturen zu erhalten. Stamm: «Ich finde es viel einfacher, im Roman eine kohärente Figur zu schöpfen als im Drehbuch.» Während in der Prosa eine Figur auch durch Leerstellen charakterisiert wird, verlangt die Dramaturgie des Films psychologische Motiviertheit, die die Einfühlung ermöglicht. Der Schriftsteller wurde konfrontiert mit Fragen wie «Wem gehört die Szene?» Stamm: «Beim Schreiben an einem Roman würde ich mich zu Tode nerven, beim Drehbuch scheint mir die Frage angemessen.» Hin und wieder hatte er mit solcher Rhetorik Mühe, etwa wenn gefragt wurde, warum sich die Hauptfiguren verlieben: «Zwar passte ich mich an und versuchte, das zu motivieren, aber ich finde die Frage immer noch falsch. Im Leben ist es doch so, dass man eine Beziehung zu jemandem will, ohne dass man das Warum begründen kann: Es ist halt jetzt gerade diese Frau und keine andere. Im Kurs wollten sie unbedingt immer, dass Agnes etwas hat, das den Helden hörig macht.» So wurde eine komplexe Figur, negativ ausgedrückt, banalisiert. Auch die Nebenfiguren streifen Stereotypen, weil sie auf Funktionen reduziert werden. Allgemein tritt im Drehbuch die existenzielle Thematik zugunsten einer Struktur von Ursache und Wirkung zurück – Konzessionen an den Film, mit denen Peter Stamm aber leben kann.

Gibt es eine Beschäftigung für Drehbuchberaterinnen und -berater in der Schweiz?

Die Bedürfnislage in der Schweiz entspricht nicht ganz dem, worauf die Ausbildung in Deutschland abzielte. Sie basierte auf klaren Vorstellungen über die Arbeitsbedingungen eines Consultants und ging davon aus, dass man kurzfristig in ein Projekt einbezogen wird, es analysiert, Tipps gibt und wieder geht. Diese Erfahrung mache ich nicht. Meist reichen ein- oder zweimalige Interventionen nicht, und es artet schnell in ein Coaching aus. Das geht dann ins Geld. Auf jeden Fall ist die Nachfrage nicht sehr gross. Ich habe das Gefühl, dass das Consulting den Produzenten zu teuer ist. Oder dann beschäftigen sie Hausdramaturgen oder ziehen Autoren zu Rate, die sie kennen.

Das Buch zu DILEMMA *haben Sie zwar alleine geschrieben, entwickelt haben Sie den Stoff aber in der Drehbuchwerkstatt von SF DRS. Nun könnte man meinen, als Script Consultant bräuchte man keine fremde Beratung mehr. Dem ist nicht so?*

Der Blick von aussen, wenn man selbst in ein Projekt involviert ist, ist immer wichtig. Was ich vielleicht im Gegensatz zu unerfahrenen Autoren kann: Ich weiss, warum die Geschichte nicht funktioniert. Das heisst aber nicht, dass ich tolle neue Ideen habe, wie man es anders machen könnte. Da ist der Impuls von anderen Leuten nötig. Ich finde irgendeine Form von Coaching absolut sinnvoll. Man redet über den Stoff, öffnet noch einmal alles und überlegt sich neue Wege. Denn wenn man so ganz alleine arbeitet, ob erfahren oder nicht, weiss man oft nicht, ob der eingeschlagene Weg in eine Sackgasse führt.

Warum entschlossen Sie sich, DILEMMA *als Fernsehfilm zu entwickeln?*

An diesem Stoff arbeitete ich schon länger, überlegte mir, wie ich ihn erzählen könnte. Zum Beispiel war ich mir nie sicher, wer die Hauptfigur ist. Eigentlich wollte ich die Geschichte der Tochter erzählen: einer achtzehnjährigen Frau, die in einer schwierigen Situation ihren Freund umbringt, und wie sie damit umgeht. Da kam ich nicht mehr weiter, und so entschloss ich mich gemeinsam mit meiner Produzentin Valerie Fischer, den Stoff beim Fernsehen für den Drehbuch-Workshop einzureichen.

Was waren bei DILEMMA *konkret die Probleme, die in der Beratung geklärt werden konnten?*

Mir schwebte immer vor, neben der Geschichte des Mädchens auch eine Mediengeschichte zu erzählen, gerade weil aus dem Stoff ein Fernsehfilm werden sollte, mit einem Journalisten in der Hauptrolle. Das hätte einen Krimi gegeben. Beides reizte mich. Ich erkannte aber auch, dass die Geschichte der Mörderin ein harter Stoff war. Sie war eine Hauptfigur, mit der man sich nicht leicht identifizieren konnte. Lutz Konermann fragte eines Tages, warum ich nicht die Geschichte der Mutter, einer Polizeipräsidentin, erzähle. Tatsächlich hatte mich die Mutter immer interessiert, aber eine Politikerin als Hauptfigur – ich finde Politik äusserst unsinnlich, eine politische Funktionsträgerin erschien mir aus dramatischer Sicht wenig attraktiv. Doch er überzeugte mich.

Gleichzeitig wurde mit Ihrem Stoff eine Drehbuchaufstellung gemacht. Hat es ihm gut getan?

Ich stehe der Drehbuchaufstellung zwiespältig gegenüber. Das Stellen bestätigt einem eher in dem, was man beabsichtigt hat, als dass es neue Wege aufzeigt. Ein Beispiel? Beim Stellen von DILEMMA hat sich der Vater-Schauspieler plötzlich aufgelehnt und ausgerufen: «Ich will auch ernst genommen werden!» Gut, darauf habe ich seine Rolle ausgebaut. Aber sonst? Angelika Niermann macht das sicher professionell. Und doch finde ich, dass das ein Zweig des Consultings ist, den es nicht braucht. Da verdient nur noch jemand mehr hinzu. Weil das Geld eh knapp ist, fände ich es sinnvoller, in einen persönlichen Coach zu investieren.

Ihr Film thematisiert unser Verhältnis zu Ausländern und handelt von Fremdenfeindlichkeit wie manch anderer dieser ersten «Fernsehfilme SF DRS» auch. Ist das Zufall oder fördert das Fernsehen den politisch korrekten Eifer?

Die Ideen kommen von den Autoren. Ich weiss, dass es ein Lamento darüber gab, dass den Autoren nichts Neues mehr einfalle. Aber das Thema Ausländer, der Melting Pot, den wir in den Schweizer Städten haben, ist für mich, die ich halbe Spanierin bin, noch lange nicht ausgereizt. Es ist ein unerschöpfliches Gebiet für Geschichten, und bisher gibt es geglückte und weniger geglückte Versuche. Mich ärgert, dass die zuständigen Stellen rot sehen, sobald durch die Adern einer Figur italienisches Blut fliesst oder sich ein Bosnier wagt, eine Strasse zu überqueren. Kontraproduktiv sind die Geschichten, die diese Themen tranig erzählen.

Kann die Professionalisierung des Schreibens dem Schweizer Film aus der Krise helfen?

Schwer zu sagen. Aber ich finde es sehr sinnvoll, dass Focal vor zehn Jahren angefangen hat, diese Stoffentwicklungsprogramme anzubieten und das Drehbuchschreiben zu fördern. Das war eine Lücke in der Schweiz, die auch die Filmschulen bis jetzt nicht auszufüllen vermochten. Auch wenn das Gegenteil behauptet wird: Das Drehbuch wird dort noch immer stiefmütterlich behandelt. Ich höre oft von Filmstudenten, dass ihnen nach Abschluss der Filmschule noch immer das Rüstzeug fehle, ein Drehbuch zu schreiben. Natürlich hängt die Qualität eines Programms auch vom jeweiligen Berater ab. Der Makel der ersten «Step by Step»-Programme war auch, dass die Bücher nicht verfilmt wurden. Das Geld fehlte. In der Schweiz ist es gewöhnlich anders. Wenn hier einmal ein Projekt steht, wird es in der Regel durchgeboxt, vor allem wenn sich bereits ein Produzent beteiligt.

Davon möchte man nun ja gerade wegkommen. Martin Schmassmann vertritt die Haltung, dass die Stoffentwicklung schon in der Anfangsphase gefördert werden soll, weil durch den grösseren Output an Büchern, die dann nicht alle verfilmt werden müssen, häufiger ein erfolgreicher Film resultiert.

In der Schweiz dreht man aus zehn fertigen Drehbüchern zehn Filme und nicht nur einen, weil auch die neun andern in der Schreibphase finanziert wurden. Auf Biegen und Brechen müssen die Stoffe realisiert werden, auch wenn hundert Stunden Consulting ihn nicht auf Vordermann gebracht haben, er zu wenig originell und eigenständig ist. Da macht die Verfilmung dann wenig Sinn. Es fehlt einfach das Geld, das Schreiben zu finanzieren, um dann auswählen zu können.

Was halten Sie vom Vorwurf, dass aus solchen begleiteten Programmen Einheitsware hervorgeht?

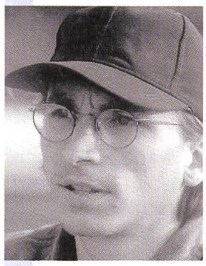
Dass die Seminare oft von amerikanischen Dramaturgen geleitet werden, heisst ja noch nicht, dass sie dir das Dreiaktmodell aufzwingen. Das ist eine Mär, die noch immer verbreitet ist, gerade unter jungen Autoren. Die Sünden der Anfänger sind, dass sie sagen: «Ich weiss, wie ich es machen muss, und es soll mir ja keiner dreinreden – weil diese Leute, die mir dreinreden, eh auf einer Schmalspur fahren.» Es gibt kaum einen guten Autor, der nicht auch die klassische Dramaturgie kennt und diese schon ausprobiert hat. Es ist kein Meister vom Himmel gefallen. Wenn ein Quentin Tarantino mit Zeitachsen spielt, den Ensemblefilm ausprobiert oder ein Verwirrspiel mit Genreversatzstücken macht, heisst das nichts anderes, als dass auch er die herkömmliche Filmdramaturgie studiert hat. Das macht ihn dann auch frei für einen unkonventionellen Film wie PULP FICTION – obwohl man auch darin klassische Erzählelemente findet. Ein guter Dramaturg unterstützt dich durchaus darin, einen originellen Stoff unkonventionell zu erzählen. Bei einem Klamaukfilm wie ACHTUNG, FERTIG, CHARLIE! hingegen muss man sich nichts ausdenken, da bietet sich die Dreiaktstruktur einfach an, und das führt zu einem unangestrengten, geradlinigen, soliden Film für ein junges Publikum.

Josy Meier (45), die Drehbücher schreibt und Regie führt (unter anderen DER KUNDE IST KÖNIG), hat sich 1999 im S.C.R.I.P.T-Programm zur Script Consultant weitergebildet. Mit ihrem Fernsehfilm DILEMMA (Regie Tobias Ineichen) war sie 2000 im Drehbuchseminar von SF DRS und Focal. Innerhalb derselben Reihe schreibt sie die Vorlage zum Film LILO UND FREDI (Regie und Co-Autorin Gitta Gsell), der 2004 ausgestrahlt wird.

Drehbuchaufstellung: Die Methode basiert auf der vom Psychoanalytiker Bert Hellinger vor zwanzig Jahren entwickelten systemischen Familienaufstellung: Der Autor stellt mit Stellvertretern räumlich nach, wie die einzelnen, von ihm entworfenen Film-Figuren zueinander stehen. Das Verfahren soll auf Schwachstellen in Idee, Exposé oder Drehbuch, in der Figurenpsychologie, im dramaturgischen Aufbau aufmerksam machen und zu neuen Lösungen führen. Wird innerhalb der Drehbuchwerkstatt SFDRS angeboten und von Angelika Niermann, ausgebildet in systemischer Familientherapie und Coach für Drehbuchentwicklung, durchgeführt.

Mal mit, mal ohne Drehbuch

Stefan Jäger



Gibt es Vorgaben, was das Ende betrifft? Schreibt die Norm eher einen positiven Schluss vor?

Das sind nicht Normen, sondern Erfahrungswerte. Sie besagen, dass das Publikum gerne einen Dreiakter hat, weil es ihn zu lesen versteht. Eine Mehrheit liebt das Happyend, den abgeschlossenen Film. Wird das grosse Publikum angestrebt, hält man sich daran. Wenn du ein grosses Publikum willst, gleichzeitig aber an deinem Stoff, der sehr eigen ist, festhältst, dann wagst du es trotzdem, ihn nach deinen Vorstellungen zu machen, weil du auch so an sein Universalgewicht glaubst. Schlussendlich will ja jeder einen Kassenschlager machen.

Was mich betrifft, so hatte ich für DILEMMA ein noch düstereres Ende vorgesehen. Das wurde dann umgeschrieben, aber nur darum, weil es nicht mehr ins Budget der 1,6 Millionen Franken passte, das für einen Fernsehfilm zur Verfügung steht, und die Zeit drängte.

Sie waren einer der ersten, der 1999 an der Ausschreibung der Reihe «Fernsehfilme SF DRS» teilnahm, mit der SF DRS an eine alte Tradition anknüpfte. Was für Erfahrungen machten Sie?

Aufgrund der fünf- bis zehnseitigen Exposés wurden die Projekte für die Weiterbearbeitung ausgewählt und ins Stoffentwicklungsprogramm genommen, das bei uns Lutz Konermann leitete. Dort war ich zusammen mit Sabine Boss (STUDERS ERSTER FALL), Güzin Kar (LIEBER BRAD), Jürg Brändli (SPITAL IN ANGST) und zwei anderen Autoren. Nun weiss man, dass von diesen Geschichten mindestens zwei in der nächsten Runde rausfallen werden. So entsteht eine Art Konkurrenzsituation, die man immer wieder beiseite schieben muss, um sich voll auf die anderen Stoffe einlassen zu können. Ich glaube, unserer Gruppe ist das damals gut gelungen, und es hat Spass gemacht, die anderen Stoffe zu entdecken. In der nächsten Runde diskutiert man dann die erste Fassung, und danach gibt es noch Einzelgespräche.

Hat sich dieses Stoffentwicklungsprogramm für Sie gelohnt?

Die Methode hat viele Vorteile. Wir – mein Co-Autor Oliver Keidel und ich – gingen in der ersten Phase in eine ganz falsche Richtung, und ohne Betreuung hätten wir das niemals kapiert. Lutz hat das einfach sehr klar gesehen, und auch die anderen haben gespürt, dass wir uns auf dem falschen Gleis bewegen. Wie auch beim «Step by Step»-Programm setzen sich die Gruppen immer aus Autoren zusammen, die sehr unterschiedlich arbeiten. Es gibt Einsteiger, die das erste Drehbuch schreiben, und solche, die das schon jahrelang machen. Dabei kann es natürlich immer wieder passieren, dass man über zwei verschiedene Bücher spricht. Aber es kann auch sein, dass ein junger Autor viel frischer und frecher in Frage stellt, was ein alter Hase gar nicht mehr sehen würde.

Man lernt da also nicht zu schreiben, sondern vielmehr die Handhabung des Stoffes, mit dem man sich gerade rumschlägt?

Genau. Natürlich ist es möglich, etwas Grundsätzliches mitzunehmen fürs spätere Handwerk. Man erfährt aber nicht, wie man generell ein Drehbuch komponiert.

Wie fliesst das Basiswissen der Dramaturgen und Consultants ein?

Dass ein Profi wie Lutz Konermann sich in der Drehbuchdramaturgie auskennt, ist klar. So ist es auch gut, wenn man selber diese spezifischen Formeln und Begriffe wie «Dreiakt-Struktur», «Midpoint» oder «Katalysator» kennt. Im Gespräch über Drehbücher wird immer wieder mit solchen Begriffen argumentiert. Das ist ein Verständigungsmodell. Es wird aber nie zum Dogma erhoben.

Fallen Sätze, wie sie Autoren von Syd Field bis Robert McKee in ihren Handbüchern formulieren: «Die Hauptfigur muss ein Ziel haben, um Identifikation zu erzeugen», «Der wahre Charakter offenbart sich in den Entscheidungen, die ein Mensch unter Druck fällt», «Widersprüche in seiner Person machen den Protagonisten lebendig», «Struktur ist Figur, Figur ist Struktur», «Vorsicht vor unfilmischen Elementen wie Voice over»?

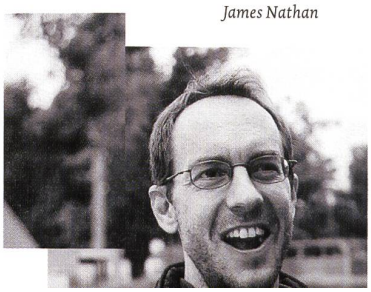
Das ist sehr unterschiedlich. Es kann eine Methode sein, aber im Normalfall präzisiert man nicht so stark. Die Studenten der Regieklasse, die ich in Ludwigsburg unterrichte, kommen ja auch mit eigenen Stoffen. Da versuche ich dann, gemeinsam mit ihnen herauszufinden, wo der Kern ihrer Geschichte liegt. Dabei betone ich, dass sie die Handbücher kennen müssen, um sie zu vergessen. Wenn man nach einem Handbuch schreibt, wird das Buch selten gut. James Nathan, der uns bei «Step by Step» begleitet hat, sagt zwar, dass ein Film aus acht Sequenzen besteht. Aber er beginnt nicht mit solchen Ratschlägen, sondern schaut erst einmal, was sich aus dem Stoff entwickelt.

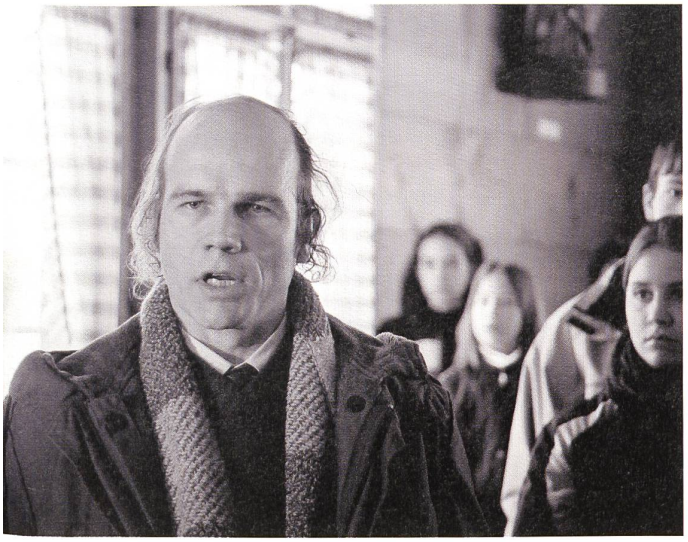
Führt ein Programm wie «Step by Step» automatisch zu besseren Filmvorlagen?

Es kann die Arbeit erleichtern, ganz sicher. Aber obwohl ich diese Zusammenarbeit sehr schätze, geniesse ich es zwischendurch, auch ein halbes Jahr lang für mich alleine im stillen Kämmerchen zu schreiben. Ein halbes Jahr, in dem ich die Geschichte niemandem erzähle, sprich: sie vor allen Einflüssen noch zu schützen versuche. So lerne ich, mein Drehbuch selber zu begreifen, und bin dann in den Diskussionen um den Stoff auch sicher genug, um die richtigen Vorschläge annehmen zu können, gleichzeitig aber auch die Essenz der Geschichte zu verteidigen. Die Gefahr bei allen Drehbuchentwicklungsprogrammen ist, dass man sich sehr schnell verleiten lässt, auf eine

Gäbe es beim Schweizer Fernsehen Listen mit Tabuthemen, wäre IM NAMEN DER GERECHTIGKEIT von **Stefan Jäger** (33) nie zustande gekommen. Neben Drogen, Asylbewerbern und Skinheads haben auch Filme mit Bergen, Schnee und Lawinen kaum eine Chance auf Realisierung. Gerade das gibt es in Jägers Drama, das 1999 im Stoffentwicklungsprogramm von SF DRS entwickelt wurde, zuhauf. SF DRS hätte eine fette Beute verpasst: mit 880 000 Zuschauern war der Film unter den Fernsehfilmen der Quotensieger. Von Jäger stammen der Spielfilm BIRTHDAY und der Dokumentarfilm CYRILL TRIFFT ... Mit dem Projekt «Flowers» war er 2002 im «Step by Step»-Programm.

James Nathan





gute Idee, die in der Gruppe entsteht, einzugehen. Das kann aber gleichzeitig auch bedeuten, dass man sein ursprüngliches Gefühl, mit dem man an die Geschichte herangegangen ist, vernachlässigt oder sogar verliert.

Wo sehen Sie die grössten Vorteile dieser Programme?

Bei der Möglichkeit, den Stoff immer wieder zu diskutieren und auf die Ideen anderer einzugehen – eben das, was gleichzeitig auch eine Gefahr ist. Wenn ich meinen Stoff aber kenne, werde ich entdecken, welchen "äusseren" Ideen ich sofort vertraue. Das heisst, man spart sich eine Menge Denkarbeit – das, was man im stillen Kämmerchen halt selber durchstehen muss. Die Frage ist also, ab welcher Phase es gut ist, mit dem Stoff herauszugehen. Ein junger Autor, der schon bei fünf Seiten Exposé zehn verschiedene Feedbacks bekommt, kann stark verunsichert werden. Sobald man mit einem Stoff hinaustritt, ist man schutzlos. Die Kunst besteht sicher darin, abzuwägen, wann ein Stoff reif für Einflüsse ist. Es kann auch sein, dass ein Stoff bereits im Kopf genug herangereift ist, ein anderer halt erst bei der dritten Fassung. Wann bin ich bereit, mich verletzlich zu machen? Ich glaube, die meisten Autoren erleben Feedback als eine Art persönliche Kritik. Ich bin da genauso und verfluche dann erstmal alle, um hinterher zu überlegen, wo sie Recht hatten.

Ich mag es, wenn Redakteure, Produzenten oder Dramaturgen nicht verhehlen, dass ihre Meinung aus dem Bauch herauskommt. Das sind oft wirklich die besten Punkte, die auf eine Schwäche im Buch hinweisen, die man – wenn man ehrlich ist – selber schon gespürt hat.

Für BIRTHDAY *erhielten Sie zwar einen Drehbuchpreis – dem Film lag aber nicht wirklich eine Vorlage zugrunde.*

Bei BIRTHDAY gab es dreissig Seiten Figurenbeschreibung und drei Seiten Handlung. Honoriert wurden Dinge wie die Schauspielführung und das ungewöhnliche Konzept an sich. Die Jury nannte das «Schreiben mit der Kamera». Natürlich haben auch die Schauspieler in der Improvisation laufend mitgeschrieben, und ohne ihre Leistung gäbe es diesen Film nicht.

Dieser Film wäre wohl undenkbar gewesen für ein Drehbuchprogramm.

Ja. Dann wäre es ein anderer Film geworden, und er wäre sicher nicht innerhalb von drei Monaten entstanden. Er wäre konventioneller geworden, die Rauheit hätte gefehlt. Vielleicht hätte er aber mehr Zuschauer gehabt.

Liegt in der arbeitsteiligen Filmproduktion die Zukunft?

Auch wenn ich mich als Regisseur verstehe, glaube ich, zumindest eine Ahnung vom Schreiben haben zu müssen. Wenn du am Set bist, mitten in den Dreharbeiten, und es müssen Szenen gestrichen oder geändert werden, kannst du nicht jederzeit den Autor dabei haben. Eine Gefahr in der Schweiz ist aber, dass Regisseure sich oft als allwissende Allrounder verstehen; sie schreiben, inszenieren und führen womöglich noch die Kamera, und wenn es sein muss übernehmen sie auch die Produktion. An der Filmakademie in Ludwigsburg, wo ich studiert habe, gab es von Anfang an das Konzept der "Gewaltentrennung". Ein Drehbuchautor hat nach vier Jahren Ausbildung kaum eine Ahnung von Kamera, dafür weiss er – hoffentlich –, ein gutes Buch zu schreiben und ein Word-Programm zu bedienen. Das gleiche gilt für den Regie-, Schnitt- oder Effektbereich. Ich wüsste nicht, dass dieses Konzept auch an Schweizer Filmschulen verbreitet ist. Das Fernsehen gibt jetzt Gegensteuer, indem es eben auch auf "Gewaltentrennung" setzt.

Wie stark redet das Fernsehen bei Themen oder Besetzung mit?

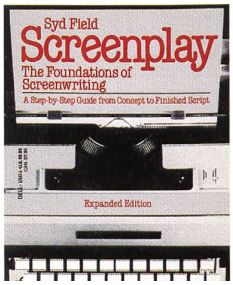
Bei IM NAMEN DER GERECHTIGKEIT kam der Vorschlag, die Frauenfiguren besser auszuarbeiten. Wir haben das versucht, doch letzten Endes ist es eine Geschichte, die in einem Schweizer Bergdorf spielt, wo die Männer das Sagen haben. Das ist mir durch diesen Input erst so richtig klar geworden und hat mir geholfen, in der Besetzung darauf zu achten, diesen Nebenfiguren ein eigenes Gesicht zu geben. (Danach haben wir uns aber gleich an die Arbeit an einem Drehbuch gesetzt, in dem nur Frauen mitspielen.)

Es wird immer wieder kritisiert, dass die Fernsehfilme zu viele Themen anschneiden, um möglichst viele Zuschauer anzusprechen, und dadurch überladen wirken. Empfinden Sie das auch so?

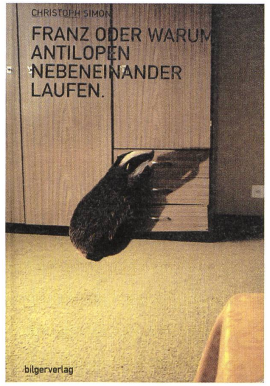
Wenn ein Autor sein Projekt zu früh in die Entwicklungsphase bringt, ist es schon möglich, dass er zu viele Themen mitnimmt. Dann sind es plötzlich drei statt einer Geschichte. Lutz Konermann hätte uns aber nie gesagt, nimm das und dies und jenes. Er wartet, bis man sein Thema selber entdeckt hat, und hilft dann, es auf den Punkt zu bringen. Die Geschichte wird umso klarer, je besser man sein Thema kennt. Im Exposéstadium kennt man es oftmals erst vage, man ahnt es eher, als dass man es schon benennen könnte. Ich denke, das ist auch gut so, denn es verhindert vielleicht eine zu starke und zu frühe Strukturierung des Stoffes.

An was für Filmprojekten arbeiten Sie gerade, und nehmen Sie ein Programm in Anspruch?

Ich wünschte mir, mehr Drehbücher angeboten zu bekommen, denn ich liebe die Arbeit als Regisseur, die Arbeit mit den Schauspielerinnen und Schauspielern, von denen wir in der Schweiz genug Profis und Talente haben. Aber leider habe ich in der Schweiz erst ein einziges



Die Dramatikerin
Sabine Harbeke



Drehbuch angeboten bekommen. Fortgeschritten ist das Frauenprojekt mit dem Titel «Melting» – basierend auf einer wahren Geschichte erzählen wir von drei Frauen, die unter einer Lawine verschüttet waren. Mit einem anderen Drehbuch, das Alfi Sinniger produziert, waren wir bei «Step by Step»: Es heisst «Flowers» und spielt 1968 in einem kleinen Schweizer Bergdorf – ausnahmsweise mal ohne Lawinen.

Als Autorin und Regisseurin im Film und Theater springe ich zwischen Medien und Aufgaben hin und her, was ich für die Arbeit bereichernd empfinde. Ich habe die Hochschule für Gestaltung und Kunst in Luzern besucht und anschliessend an der School of Visual Arts in New York Filmregie studiert, komme also vom Visuellen her, schreibe und denke sehr stark in Bildern. Meine Drehbücher beinhalten viele mögliche Bilder für die Kamera; ich beschreibe natürlich keine Einstellungen, sondern impliziere im Geschriebenen eine Perspektive. Wenn ich zum Beispiel bei einer Liebesszene detailliert über eine Tasse schreibe, wird klar, dass sie inhaltlich oder formal eine zentrale Rolle spielen wird und auch als visuelle Möglichkeit benutzt werden soll. Später, beim Inszenieren, konzentriere ich mich primär auf die Schauspieler, ohne solche ursprünglichen, bildlichen Visionen zu vergessen. Schauspielführung, sei es im Film oder im Theater, ist wohl eine meiner Stärken, und ich bin in diesem Bereich sicherlich von meiner Arbeit mit amerikanischen Schauspielern geprägt.

Weil ich meine Stoffe selbst inszeniere, fällt die Verständigung mit einem Regisseur weg. Das heisst aber nicht, dass ich mich bei der Umsetzung genau an meine schriftliche Vorlage halte. Da dissoziiert ein Text noch einmal. Wenn die Ausstatterin bei der genannten Liebesszene zum Beispiel den Vorschlag eines Kaktus bringt, über den wir visuell die Szene treffender erzählen können, dann baue ich ihn natürlich ein. Es passiert zwangsläufig, dass ich den eigenen Text noch einmal in der Realität des Drehens überprüfe, denn ich will die geschriebene Geschichte mit der Kamera noch einmal, und auch anders erzählen, da ich mich auf die Komponenten Schauspieler und Raum einlasse, diesen Dialog ausdrücklich suche.

Ich gehe beim Schreiben gerne ins Detail, das ist eher ungewohnt für viele, die Drehbücher professionell lesen. Das merkte ich auch bei «Step by Step», wo ich 2001 mit «Franz» war, einem Stoff nach dem Roman von Christoph Simon, für dessen Adaption mich die Produktionsfirma Maximage angefragt hatte. Weil ich die Dinge bis ins kleinste vor Augen habe, wenn ich schreibe, schreibe ich sehr atmosphärisch. Das ist durchaus eine Qualität, macht die Texte jedoch für gewisse Leute zu literarisch. Obwohl der Dramentext im Vergleich zum Drehbuch in der Rezeption höher gewertet wird, bin ich beim Schreiben eines Skripts nicht nachlässiger. Das macht das Drehbuchschreiben manchmal unökonomisch; doch ich liebe die Sprache, bin mir auch gewohnt, sie zu schleifen. Bei «Step by Step» habe ich gesehen, dass man nicht immer so sehr ins Detail denken und schreiben muss. Trotzdem finde ich nach wie vor, dass eine atmosphärische Dichte in jedem Stadium der Entwicklung eines Drehbuchs etwas bringt, dass man dadurch auch auf neue Ideen kommt. Obwohl manche Produzenten dann sagen: «Ist ja schön, dass du schon so detailliert denkst, aber ...». Mir war bei «Franz» zum Beispiel das emotionale Beziehungsgeflecht, die Atmosphäre der konkreten Umgebung der Figur und ihrer Tagträume, die unaussprechlichen Wünsche und schwer nachvollziehbaren Ängste am wichtigsten, wichtiger als der Plot. Ich schreibe meistens nicht primär plotbezogen, mich interessiert es vor allem, in die komplexen Schichten von Beziehungen einzudringen. Bei einem Krimi liegen die Prioritäten natürlich anders. Da muss man zwar auch wissen, wie eine Tiefgarage aussieht, die tragende Struktur des Films ist aber der Plot. Es ist schade, dass Drehbuchseminare oft auf Plot und Dreiaktstruktur ausgerichtet sind. Das ist, was sich eben doch die meisten gewohnt sind und für die, welche die Drehbücher lesen und beurteilen, die Produzenten und Fördergremien, einfacher einzuordnen und zu bewerten. Obwohl auch gesagt wird, du brauchst die Dreiaktstruktur nicht – hier ein Höhepunkt, da eine Krise –, ist es schwierig, ein Buch durchzusetzen, das nicht klassisch konstruiert ist. Leute zu finden, die genug risikofreudig und sensibel sind und dich in so einer Vision unterstützen, ohne ständig auf bekannte Strukturen zurückzugreifen, ist keine einfache Sache.

Auch bei «Step by Step» standen Aspekte wie Storyline und Struktur im Vordergrund. Unser Coach Don Bohlinger sagte zwar von Anfang an: «Franz is the most difficult one we ever had», da der Held sehr passiv ist. Franz wünscht, dass alles so bleibt, wie es ist – keine Filmdramatik, auf die man also gespannt sein könnte, was als nächstes passiert. Das Buch hat eine sehr feine Atmosphäre, spezielle Figuren und der Held ist ständig in Gedanken gefangen. Obwohl ich wirklich einiges gelernt habe, glaube ich jetzt, dass wir im Prozess der Adaption in die falsche Richtung geraten sind. Das war hart zu realisieren. Don wollte die Geschichte zwar nicht unbedingt in eine traditionelle Dreiaktstruktur pressen; und doch hat er, haben wir konventionellere Ansätze verfolgt, als das Buch benötigt und verdient hätte. Es wurde immer wieder gefragt: «Was will Franz eigentlich, was hat er für eine Geschichte?» Ich aber wollte gerade wenig Geschichte und viel Atmosphäre, viele Bilder zwischen Realität und Phantasie, um dem Lebensgefühl von Franz auf die Schliche zu kommen. Auch wurde vorgeschlagen, die Liebesgeschichte stärker zu pushen; der Held sollte etwas haben, das uns hoffen lässt, dass er die Angebetete bekommt. Ganz traditionell, was wir kennen: *boy wants girl*, und der Zuschauer ahnt, wie es zu einem Happyend kommen könnte. Weiter wurde gefragt: «Was braucht es, damit es für Franz noch etwas schwieriger wird? Vielleicht noch einen boy.» In dem Moment, in dem man sich auf so eine Richtung einlässt, möchte man sie ja auch wirklich überprüfen, und ich schrieb sehr ernsthaft ein halbes Jahr an diesem möglichen Ansatz, machte dann eine Pause und merkte: Das ist es nicht. So offen Don ist und so sehr ich ihn schätze – das Problem hat auch damit zu tun, dass er Amerikaner ist. Einerseits ist die Internationalität in dem Seminar wirklich inspirierend, gerade für Leute, die aus der kleinen Schweiz kommen; von der Vernetzung können wir nur profitieren. Anderseits ist ein Stoff wie «Franz», dessen Authentizität von der Sprache und der Atmosphäre des Schauplatzes herrührt, in diesem Fall Thun, bei einem Amerikaner dann doch nicht in den richtigen Händen. Über Dialoge, die ins Englische übersetzt werden, kann man grundsätzlich nicht mehr reden. Hinzu kommt, dass weder die Kursteilnehmer noch Don Bohlinger die Romanvorlage kannten, es fehlte also eine entscheidende Gesprächsbasis. Der Autor Christoph Simon, mit dem ich das Treatment entwickelt habe, ist aber nicht darum nach dem ersten Kurs ausgestiegen. Er realisierte, dass ein Drehbuch zu schreiben etwas ganz anderes ist, als einen Roman zu schreiben, und wollte keinen zweiten Beruf lernen. Jetzt, nachdem «Franz» in einer knapp einjährigen Denkruhepause war, werden wir das Drehbuch auf unsere ursprüngliche Faszination hin überprüfen und wieder aufgreifen. Trotzdem ist es schon sehr ernüchternd, wenn nach zwei Jahren Schreiben plötzlich Stillstand ist.

Grundsätzlich finde ich die Auseinandersetzung in Drehbuch-Workshops wichtig, sowohl der Austausch zwischen Autoren und Produzenten, als auch zu lernen, das Buch einem öffentlichen Prozess auszusetzen, ist bei unserer Arbeit essentiell. Schon viel zu lange hält sich das romantisch verklärte Bild des Autors, der allein im stillen Kämmerlein sitzt und schreibt. In der Schweiz kann man von der Tradition in andern Ländern, wo es auch Drehbuch-Lesungen gibt, sicher noch lernen.

Bei meinen Stückaufträgen für das Theater bin ich in der Arbeit unabhängiger, da die künstlerische Leitung, wenn sie zu einem von mir vorgeschlagenen Konzept mal «ja» gesagt hat, mir mit dem Stück- und Regieauftrag grünes Licht für einen eigenständigen Prozess gibt. Natürlich suche ich mir spezifisch einige Menschen aus, um Rückmeldungen über Text oder visuelle Konzeptionen zu erhalten. Aber das Abhängigkeitsverhältnis von Fördergremien und Produzenten und Co-Produzenten fällt weg; das ist entscheidend ein anderes und produktiveres Arbeitsgefühl. Wenn zu viele Leute mitreden, kommt das der eigenen Vision meist nicht zugute. Zuviel Eigenes geht verloren. So wünsche ich mir, fernab von allen und allem, jemanden zu finden, der meine Vision von einem Film ähnlich radikal unterstützt. Doch ist Film meist mit soviel Geld verbunden, dass niemand sagt: «Okay, ich vertrau deiner Vision und gebe dir die zwei Millionen, jetzt mach mal.» Darum gibt es so viele Schutzmechanismen, darum gibt es aber auch so viele mittelmässige Filme. Viel zu wenige wagen, etwas Extremes, in welcher Form auch immer, zu machen.

Sie arbeiten seit längerem als Drehbuchautorin. Wieviele Workshops haben Sie besucht?

Einige. Zuerst in Paris, wo ich meine Filmausbildung absolvierte und abends an der Sorbonne in Drehbuchkurse ging. Da lernte ich, wie man ein Drehbuch schreibt. Aus diesem Kurs ging eine Drehbuchgruppe hervor. Wir trafen uns regelmässig und lasen uns unsere Bücher vor. Wir tauschten uns aus, stellten einander Fragen, berieten und motivierten uns. Ich schätzte diese Art von gegenseitiger Kritik und Offenheit. Eine ähnliche Lesegruppe habe ich in der Romandie gegründet. Man erhält hier das Wichtigste: Rückmeldung. Diese Gruppe ist für mich eine gute Alternative zu den Seminaren von Focal.

Mit L'ÉTÉ DE CHLOÉ waren Sie im Workshop «Nous les Suisses». Was war das Wichtigste, das Sie dort gelernt haben?

Dialoge zu schreiben. Ich brauchte zuerst immer sehr lange, um eine Szene zu exponieren, bis ich zum Kerndialog kam. Es gibt die Regel, dass man eine Szene so spät wie möglich beginnt und so früh als möglich beendet, so dass man nicht all das sagen kann, was man eigentlich sagen will. Wenn der wichtige Dialog nun schon am Anfang einer Szene plaziert wird, schreitet die Handlung zügiger voran. Danach können die Figuren plaudern.

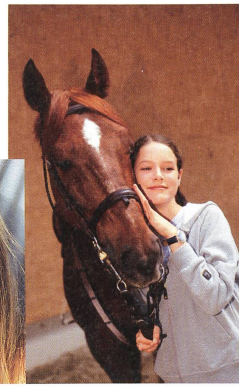
Welche Erfahrungen machten Sie bei «Step by Step», wo Sie dieses Jahr mit dem Stoff «Coca of the Caravans» waren, und worin besteht der Unterschied zu «Nous les Suisses»?

«Step by Step» ist nicht für Anfänger. Man reicht das Treatment ein, wird beraten – zu Hause muss man jedoch wieder alleine weiterschreiben. Für einen Basiskurs ist das Niveau zu hoch. Mein Dramaturg Don Bohlinger ist Amerikaner, «Nous les Suisses» leitet der Franzose Jacques Akchoti. Man könnte jetzt meinen, das bedeute zwei verschiedene Ansätze. Dem ist nicht so. Primär sind beide Programme Begleitkurse. Du bist nicht alleine, Probleme werden schneller gelöst. Was man dir rät, kannst du annehmen oder ignorieren. Am Schluss sitzt du wieder alleine vor dem

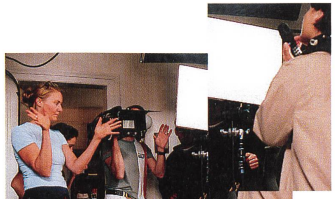
Sabine Harbeke (38) arbeitet als Regisseurin und Autorin für Film und Theater. Mit dem Kurzfilm JUNE war sie 1999/2000 im Focal-Seminar «Ways of Seeing Actors» bei Wojciech Marczewski. 2001 nahm sie mit dem Spielfilmprojekt «Franz» am «Step-by-Step»-Programm teil. Harbeke schreibt und inszeniert regelmässig für das Theater Neumarkt in Zürich (unter anderen «schnee im april», «der himmel ist weiss», «lustgarten»). Seit 1998 ist sie Mitglied der «process unit for writers and directors» am Actors Studio in New York.

Ways of Seeing Actors with Wojciech Marczewski Zweimal durchgeführt, 19 Drehbücher, davon vier realisiert (ein Kinofilm, ein Fernsehfilm, zwei Kurzfilme) 1999/2000 NEUFUNDLAND (2003) Buch: Georg Maas, Co-Autor: Christoph Tölle; Regie: Georg Maas; Produktion: Dieter Zeppenfeldt, Zinnober Filmproduktion · LOVE BOOGIE (2001) Buch: Lena Koppel, Co-Autor: Mårten Skogman; Regie: Lena Koppel; Produktion: Roland Skogfeldt · JUNE (1998) Buch und Regie: Sabine Harbeke; Produktion: Star 21 Productions · 2003 LA MOTO DE MA MÈRE (2003) Buch, Regie: Séverine Cornamusaz; Co-Autorin: Florence Grivel; Produktion: Aline Brechbühl, Fingerprint Films

Liebe zum Erzählen
Jacqueline Surchat



Wojciech Marczewski



Jacqueline Surchat (37), Drehbuchautorin und Regisseurin, hat ihre Tragikomödie L'ÉTÉ DE CHLOÉ 1998/99 im Workshop «Nous les Suisses» des Westschweizer Fernsehens TSR entwickelt. Mit dem neuen Projekt «Coca of the Caravans» war sie dieses Jahr bei «Step by Step». Surchat, die zudem den Begutachtungsausschuss der eidgenössischen Filmkommission präsidiert, wird oft auch für Script Consulting angefragt – ein freundschaftlicher Dienst, den sie unentgeltlich macht, wie sie betont.

Computer und musst alleine entscheiden. Drehbuchschreiben heisst Entscheidungen treffen. Und gerade bei unerfahrenen Autoren ist die Angst vor dem Scheitern am Anfang gross.

Bieten diese Programme demnach auch eine Art psychologische Unterstützung?

Die Rückmeldung ist ganz wichtig. Einerseits hat man zwar Angst, dass einem die Einfälle kaputt gemacht werden. Andererseits kommt es vor, dass man bis zum Hals in einer Geschichte steckt und darin ertrinkt und nicht mehr weiss, ob man die richtigen Entscheide trifft. «Step by Step» oder «Nous les Suisses» helfen einem, indem sie Fragen stellen und wieder eine Distanz zur eigenen Geschichte herstellen, die man leicht verliert. Es wird einem aber nie diktiert, was man schreiben muss. Die Stärken einer Geschichte werden unterstützt, keinesfalls hat man formatierte Bücher zum Ziel.

Trotzdem vertritt jeder Berater seinen eigenen Ansatz. Wie sieht der von Don Bohlinger aus?

Für ihn stehen die Charaktere im Zentrum. Er betont: Struktur ist Mittel zum Zweck. Man soll das Werkzeug beherrschen – das allein garantiert aber noch lange nicht, dass man auch schreiben kann. Man redet vielleicht über die Dreiaktstruktur. Man kann diese Struktur seiner Geschichte als Raster unterlegen, oder man lässt es sein. Mit zunehmender Erfahrung fliessen solche Strukturhilfen nicht mehr bewusst mit ein.

Würden Sie demnach sagen, Drehbuchschreiben ist nicht lernbar?

Persönlich finde ich schon, dass man Talent mitbringen muss, und auch die Leidenschaft. Ich liebe Geschichten, schreibe sie, lasse sie mir erzählen, sehe sie mir im Kino an, lese auch viele Romane. Darum mache ich Spielfilme. Man braucht ein Gefühl für Geschichten. Oder für Charakter oder Dialog – irgend eine Stärke braucht es, auf die man bauen kann, sonst nützt auch ein Drehbuchseminar nichts. Ein Schreiner, der keine geschickten Hände hat, kann auch keine Möbel zimmern. Bringt er die Fähigkeit für das Arbeiten mit Holz aber mit, kann er dazulernen und sich verbessern.

Das spricht für die Trennung von Drehbuch und Regie.

Das sind zwei verschiedene Berufe. Nicht, dass man nicht beides machen kann. Aber auch wenn ich ein Projekt selbst inszeniere, bin ich während des Schreibens in erster Linie Drehbuchautorin, später ausschliesslich Regisseurin. Meistens schreibe ich mit einer Co-Autorin zusammen. Film ist Zusammenarbeit. Während des Drehbuchschreibens geht man manchmal zwar eigene Wege, sollte die aber immer wieder unterbrechen durch Seminare, um Luft zu bekommen und andere Ansichten zu hören. Film ist Auseinandersetzung – das war immer so. Die Funktion des Dialogpartners kann auch ein Produzent übernehmen, das Fernsehen oder der Bund. Das Drehbuch profitiert auf jeden Fall von der Konfrontation mit der Aussenwelt. Der Drehbuchautor muss einfach stark genug sein, abzuwägen, welche Vorschläge er annehmen will und welche seiner Geschichte nicht bekömmlich sind. Denn er kennt seine Geschichte am besten. Kritik anzunehmen, hat auch mit Erfahrung zu tun.

Können Sie der oft gehörten Kritik, dass Filme, die durch die Drehbuchschule gingen, eine Tendenz zu Übermotiviertheit hätten, etwas abgewinnen?

Am Anfang werden einem jungen Autor vielleicht einige Grundregeln mitgegeben. Wenn man die eins zu eins befolgt, wird das Skript aber nicht gut. Es braucht immer auch die Erfahrung des Schreibens. Jeder entwirft seine Welt, hat seine Themen und bringt seine Handschrift mit. Beim ersten Drehbuch glaubt noch jeder, ein Meisterwerk geschrieben zu haben. Oft funktioniert gerade bei den Debüts vieles nicht. Die Programme helfen einem, den Stoff zu organisieren. Erste Bücher kranken daran, dass ein Autor alles hineinpacken will, bei der Autobiografie angefangen. Was mich betrifft, so liebe ich das Happyend – aber das hat nichts mit den Drehbuchprogrammen zu tun, sondern mit meinem persönlichen Geschmack. Offene Enden sind heute auch in Hollywood möglich. Natürlich liebt das Hollywoodkino vor allem Happyends, weil auch das Publikum die liebt. Aber so Schwarzweiss wie viele es sehen, ist es nicht.

Sie waren kürzlich an einer Screenwriting Convention in den USA. Was haben Sie erlebt?

Es gab Diskussionsveranstaltungen mit berühmten Drehbuchautoren, William Goldman oder Andrew Kevin Walker, dem Autor von SEVEN. Zudem wurden Workshops organisiert, etwa zur griechischen Mythologie. Eines aber wurde wieder und wieder geraten: Schreib über deine Welt; über jene Dinge, die dich beschäftigen. Du musst den Markt kennen, nicht aber für ihn schreiben. Wenn du über etwas schreibst, das dich nicht interessiert, kann es nicht gelingen. Ich glaube, der Unterschied zwischen dem Schreiben in den USA und dem in Europa ist gar nicht so gross.

In einem Bericht im Branchenblatt Variety Anfang Jahr beklagen sich US-Skriptautoren über ihren nach wie vor minderwertigen Status. Trotz steigendem Salär erhält die Berufsgruppe kaum Anerkennung, ist innerhalb des Studiosystems machtlos, der Autoritätsverlust über ihre Arbeit total. Da haben es unsere Drehbuchautoren ja noch besser?

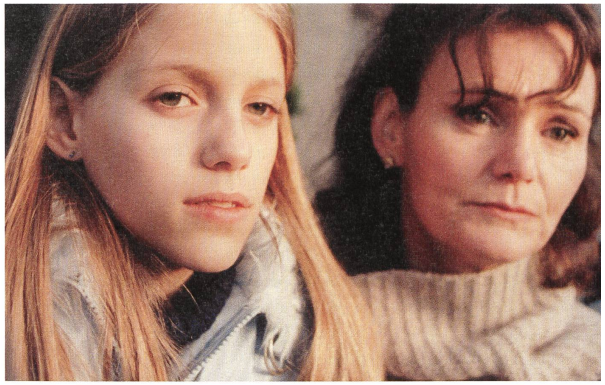
Das ist wahr. An diesem Kongress hat sich jeder, wie berühmt er auch ist, darüber beklagt, dass ihm im Verlaufe seiner Karriere irgendwann mal ein Stoff weggenommen oder umgeschrieben wurde. Der Autor fristet in den USA in der Beziehung zum Regisseur oder Produzent noch stärker ein Schattendasein. Es tut sich jedoch etwas. So kämpft die Gewerkschaft WGA um die automatische Gewinnbeteiligung beim Erfolg eines Films.

Das hat man in der Schweiz mit der erfolgsabhängigen Filmförderung Succès Cinema bereits erreicht, wo seit Anfang Jahr jetzt auch der Drehbuchautor berücksichtigt wird. Weisen nicht die verschiedenen Bemühungen darauf hin, dass der Berufsstand aufgewertet wird?

Ja. Und ich hoffe, dass die Anerkennung weiter wachsen wird und man uns ebenso viel Respekt entgegenbringt wie den Regisseuren. Das müsste sich dann auch auf den Verdienst auswirken.

Nous les suisses mit Jaques Akchoti: in Zusammenarbeit mit der Télévision suisse romande TSR. Vier Mal durchgeführt mit 28 Drehbüchern, davon wurden sechs realisiert (fünf fürs Fernsehen) 1996/97 CHARMANTS VOISINS (1999) Buch: Pierre Hans, Co-Autor: Jean Stein; Regie: Claudio Tonetti; Produktion: Pierre-Alain Meier, Thelma Film 1998/99 L'ÉTÉ DE CHLOÉ (2002) Buch: Jacqueline Surchat; Regie: Haikki Arekallio; Produktion: CAB Productions LES PETITES COULEURS (2002) Buch: Sarah Gabay; Regie: Patricia Platter; Produktion: Patricia Plattner, Light Night Production 1999/2000 L'HÉRITIER (2002) Buch: Christian Karcher, Laurence Mermoud; Regie: Christian Karcher; Produktion: André Martin, Caravan Prod. LE HASARD FAIT BIEN LES CHOSES (2002) Buch: Julie Gilbert, Co-Autor: Philippe Leden; Regie: Lorenzo Gabriel; Produktion: JMH Productions, Flach Film 2000/01 KADOGO – L'ENFANT SOLDAT (2003) Buch: Hervé Delmare; Regie: Nicolas Wadimoff; Produktion: André Martin, Caravan Prod.

Kein Happyend
Luki Frieden



Eigentlich wollte Luki Frieden seinen ersten Langspielfilm NOVEMBER im Rahmen der Reihe «Fernsehfilme SF DRS» realisieren. Die Redaktion lehnte den Stoff jedoch ab beziehungsweise verlangte eine Richtung, die dem Drehbuchautor und Regisseur nicht passte. «In ihrer Vorstellung sollte das Lottospielen im Vordergrund stehen. Es sollte ein Film werden über Geld, Schulden, Betreibungsbeamte; über Karibikflüge und Reisen nach dem grossen Gewinn. Für mich ist der Lottosechser zwar der Auslöser der Geschichte, noch mehr interessierten mich aber die Menschen in dieser Situation: ihre Träume, Konflikte, die Sprachlosigkeit, nachdem sie doch eigentlich alles machen könnten, was sie wollen.» So unglücklich darüber, dass es beim Fernsehen nicht geklappt hat, ist Frieden heute nicht, weil er in seinem Drama wohl zuviele Konzessionen hätte machen müssen. «Da kommt ein psychologischer Aspekt zum Tragen: Ein Film, so düster er auch ist, muss eine gute Botschaft haben und die Zuschauer mit einem guten Gefühl in die neue Woche entlassen.»

«Tausende Einwände» gegen den tragischen Schluss von NOVEMBER gab es dann auch bei «Step by Step» 2000, wo Luki Frieden den Stoff gemeinsam mit Produzentin Theres Scherer präsentierte. «Darf man dieses Ende zeigen?», wurde gefragt. Ja, befand Frieden, dem zumindest die Idee, dass der Vater am Schluss mit einem Sturmgewehr im Quartier Amok läuft, ausgeredet wurde. «Step by Step» sei hilfreich, aber auch «zermürbend. In der Gruppe geht man aufeinander los, man schont sich nicht, baut einander wieder auf, lobt sich und sucht gemeinsam nach Wegen. Man ist nicht alleine. Alle haben die gleichen Probleme». Auch bestätigt Frieden, was die meisten sagen: «Man muss Vorschläge verwerfen können, wenn sie in eine Richtung zeigen, die man nicht will. In einer Diskussionsgruppe sind verschiedene Geschmäcker, verschiedene Lebensläufe. Jeder hat einen anderen Film vor Augen. Ein Drehbuch ist etwas sehr Vages, es fehlen die Bilder, Stimmungen kann man sich nur vorstellen. Je nachdem, was für Filmvorlieben einer hat, kann einen das in eine völlig falsche Richtung locken.»

Gab es eine Situation, in der er diesbezüglich in ein Dilemma kam? «Bei meinem Stoff stellte sich immer wieder die Frage, wer die Hauptfigur ist. Die Mutter? Die Tochter? Die einen fanden diese, die andern jene. Schwierig wird es dann, wenn man merkt, dass eine Nebenfigur eigentlich die spannendste Figur ist. Dann muss man eine neue Geschichte schreiben.» Für Frieden stand lange die Mutter im Mittelpunkt; heute, im realisierten Film, ist es die elfjährige Tochter Yvonne. «Es ist eine passive Hauptrolle. Die Tochter agiert nicht, sondern reagiert auf das, was in der Familie passiert. Die aktiven Rollen haben Vater und Mutter. Dass sie die heimliche Heldin ist, merkt der Zuschauer daran, dass sie in der ersten und letzten Szene vorkommt.»

Dass sich der Regisseur für keine Hauptfigur entscheiden konnte und die konträren Stimmen im Workshop diesen Entscheid zusätzlich erschwerten, wirkte sich auch auf den Film aus. Bei manchen Figuren weiss man nicht so recht, was für eine Funktion sie haben. Etwa die ältere Freundin von Yvonne – wurde sie ihm aufgeschwatzt? «Ich wollte ihr zuerst eine ausführlichere Biografie geben, sie in Szenen in ihrer Familie zeigen, um sie innerhalb der Handlung zu etablieren. Das habe ich wieder gestrichen. Sie sollte ein Bindeglied zwischen Yvonne und deren älterem Freund Iceman sein, eine Art Vorbild auch. Ich mag Filme, in denen Figuren vorkommen, die keine klare dramaturgische Aufgabe erfüllen müssen. Die einfach da sein dürfen. In David Lynchs MULHOLLAND DRIVE tauchen ja auch ständig Figuren auf, die plötzlich wieder verschwinden und am Ende wieder da sind. Es gibt Drehbücher, die sind überberechnend strukturiert. Jede Figur muss eine Rolle haben, alles muss aufgelöst sein.»

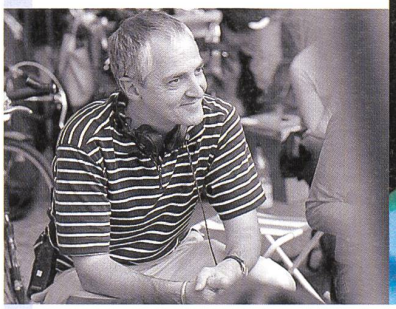
Darf man in einem solchen Seminar denn Lehren über Aufbau und Struktur ignorieren? «Vergessen nicht», antwortet Luki Frieden, aber sich bewusst sein, dass sie nur zu einem gewissen Grad funktionieren. «Jedes Drehbuch ist ein Chaos an Dramaturgien. Du kennst die Struktur, aber fürchtest immer wieder, dass du zu sehr in einer Struktur denkst und nicht mehr die Geschichte erzählen kannst, die dich interessiert: Hier muss ich einen Wendepunkt haben, jetzt sollte der frühere Konflikt wieder aufgenommen werden. Das finde ich nach wie vor das Schwierigste. Dann gibt es Regisseure wie Quentin Tarantino, die damit brechen und trotzdem Filme machen, die wunderbar fliessen.» Für seine Geschichte hantierte Frieden schon auch mit dramaturgischer Begrifflichkeit. So nennt er die Szene, in der die Mutter den Lottoschein ausfüllt, den «point of attac», weil jetzt die Geschichte beginnt. Der «erste Wendepunkt» ist der Lottogewinn: Jetzt gibt es kein Zurück mehr.

Luki Frieden (30) legte mit NOVEMBER seinen ersten langen Spielfilm vor. Mit dem Stoff war er 2000 gemeinsam mit Produzentin Theres Scherer-Kollbrunner bei «Step by Step».

Step by Step mit Don Bohlinger, James Nathan, Sabine Pochhammer, Alfred Behrens Co-Produktion von Focal, Master School Drehbuch Berlin, Drehbuchforum Wien, vier Mal durchgeführt, 14 Drehbücher, davon drei realisiert (ein Kinofilm, zwei Fernsehfilme) 1998 MEIN ERSTES WUNDER (2003) Buch, Regie: Anne Wild; Produktion: Jost Hering Filmproduktion 2000 NOVEMBER (2003) Buch, Regie: Luki Frieden; Produk-tion: Theres Scherer-Kollbrunner, Carac Film · WEIHNACHTEN (2002) Buch: Micha Lewinsky; Regie: Marc-Andreas Bochert; Produktion: Langfilm, Boje Buck

SPITAL IN ANGST

Der Fernsehspiel-Dramaturg
Lutz Konermann



Nun erzählt auch NOVEMBER eine Geschichte, die ihre Authentizität aus dem lokalen Charakter bezieht – war der amerikanische Dramaturg James Nathan, der Friedens Film betreute, in der Einfühlung in die spezifische Mentalität genug flexibel? «Meine Geschichte hat universellen Charakter. Lotto wird auf der ganzen Welt gespielt. Den Mittelstand gibt es auch in den USA. Dass jemand Geld gewinnt und dass das dann Träume und Hoffnungen auslöst, passiert sowohl in China wie in Afrika. Nur hin und wieder musste ich erklären, dass in der Schweiz ein Millionär nicht alle Dinge machen kann, die in den USA möglich sind.»

NOVEMBER machte übrigens auch eine Karriere von Titeln durch; von «Schneeprinzessin» bis «Swiss Lotto». Bei «Step by Step» hiess der Film noch «Königskuchen». «Ein schlimmer Titel. Dann hätte die Geschichte am 6. Januar geendet und alle wären am Tisch um einen Königskuchen gesessen. Der Vater wäre dann König geworden – anderes Ende, andere Entwicklung des Drehbuchs, andere Geschichte.»

Nach «Step by Step» war für den Autor das Umschreiben des Buches noch lange nicht fertig. Offiziell gab es nach den drei im Workshop erarbeiteten Versionen acht weitere, «inoffiziell fünfzehn». Dazwischen liess er die Dramaturgin Jasmin Hoch eine Analyse machen: «Wir redeten einen Nachmittag lang, und dann konnte ich fertigschreiben.» Friedens Fazit: Bei allen Programmen und Hilfen, die es gibt – das Schreiben kann man nicht abgeben.

Sie pochen auf die strikte Trennung von Drehbuch und Regie. Warum?

Ich habe die Filmhochschule München absolviert, war von der Ausbildung aber enttäuscht, weil man dort zwischen den Lehrbereichen Regie und Drehbuch nicht unterschied. Dies ist ein Grund, weshalb ich 1991 bei der Gründung der Filmakademie in Ludwigsburg mithalf. In München wurde von allen Filmemachern erwartet, dass sie eine Doppelbegabung haben, also sowohl Drehbuch schreiben wie Regie führen können. Sonst hatten sie im Filmbusiness nichts verloren. Das war schon Mitte der achtziger Jahre eine völlig überholte Einstellung und hat auf zynische Weise 80 bis 90 Prozent von talentierten Leuten entmutigt. An dieser Voraussetzung mussten die meisten ja scheitern. Es gab nur wenige Beispiele von genialen Filmschaffenden, zu ihnen gehört etwa Fassbinder. Wenders, Schlöndorff, von Trotta – das waren in erster Linie Regietalente.

Sie persönlich machen ausschliesslich Regie: Schreiben Sie nicht gerne, können Sie es nicht?

Ich bin kein Autorenfilmer. Ich habe kein dringendes Bedürfnis, meine eigene Geschichte zu erzählen. Ich verstehe mich als Interpret von Geschichten anderer. So wie Solisten Interpreten sind von Musikstücken anderer, und Komponisten nicht zwingend die besten Interpreten sind. In Ludwigsburg, wo nun die klassischen Fachbereiche getrennt sind, unterrichte ich im Diplomstudiengang Szenischer Film; das ist in gewisser Weise die Kommunikation zwischen den Berufsbereichen. In der Stoffentwicklungsphase sitzen Drehbuchstudenten mit Regiestudenten, diese mit Produktionsstudenten, die ihre Projekte betreuen, zusammen; irgendwann werden die Kamerastudenten dazu kommen, und so bilden sich Teams heraus. Wichtig ist, dass jeder zumindest eine Ahnung vom andern Bereich hat.

Ein Autorenfilmer, der in Personalunion arbeitet, sähe dadurch wohl seine «eigene Handschrift» verwischt. Geht der persönliche Ausdruck durch die Aufgabenteilung verloren?

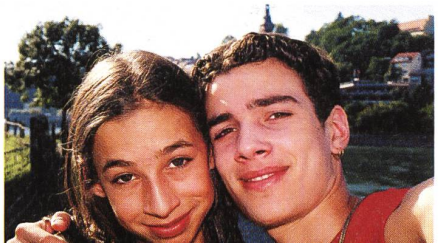
Das finde ich dumm. Diese Haltung stammt aus der Epoche Ende sechziger Jahre, als in Deutschland die Filmschulen gegründet wurden. Nur hat die Generation, die vertreten hat, dass Film Autorenfilm sein soll, ihr Publikum kaum je erreicht. Die Frage, ob es jemanden interessiert, was einer zu erzählen hat, war noch gar kein Thema. Das gab den Filmschaffenden eine gewisse Freiheit, und es hat der Filmgeschichte den einen oder anderen grossen Titel beschert – der mit der Frage nach dem Publikum nie produziert worden wäre. Auf der anderen Seite haben viele schlechte Filme von unerfahrenen Regisseuren, die auf der Basis von unausgegorenen Drehbüchern entstanden sind, das Publikum vergrault. So kam für uns, eine neue Generation von Filmemachern, die Frage auf, ob der nationale Film denn in irgend einer Form relevant sei für das Publikum. Auf dem zweiten Bildungsweg mussten wir uns dann ein Wissen aneignen darüber, was Dramaturgie ist, wie ein Drehbuch aufgebaut ist und wie eine Geschichte funktioniert.

Ist heute auch die Motivation für einen jungen Filmschaffenden eine ganz andere als in den sechziger Jahren?

Einem jungen Filmemacher geht es heute nicht mehr in erster Linie darum, aufzurühren oder ein politisches Bewusstsein zu schaffen und sich so selbst zu verwirklichen. Sondern er hat in erster Linie Freude am Erzählen und das klare Ziel, sich zu professionalisieren und in der Branche, die davon lebt, dass Filme produziert und gesehen, also auch verkauft werden, sein Auskommen zu finden. Das ist eine völlig andere Sehweise. Sie setzt aber auch voraus, dass man in der Diskussion über Filmstoffe ein bestimmtes Vokabular beherrscht, um argumentieren zu können. Das erfüllen die Stoffentwicklungsprogramme.

Lutz Konermann (45) hat bis Ende 2002 die Stoffentwicklungsprogramme im Rahmen von «Fernsehfilme SF DRS» betreut. Der Dramaturg und Regisseur lehrt an der Filmakademie in Ludwigsburg und sitzt im Focal-Ausschuss für Weiterbildungsangebote. Er eröffnete 2001 die Fernsehfilm-Reihe mit LIEBER BRAD (Drehbuch Güzin Kar).

LIEBER BRAD



Der Entscheidungsträger
Martin Schmassmann

Wo müssen Sie als Dramaturg der Fernsehfilme die Hauptarbeit leisten?

Die Grundfragen wiederholen sich trotz ganz unterschiedlicher Stoffe von Projekt zu Projekt, egal in welchem Genre: Die Exposition dauert zu lange, das Thema ist nicht erkennbar, die Wahl des Protagonisten ist problematisch, Fragen der Erzählperspektive, des Spannungsbogens und so weiter. Indem man diese Dinge in der Gruppe bespricht, wird es möglich, immer weiter auszuholen und gewisse Basics zu vermitteln. Das passiert alles verbal. Handbücher, ein Problem bei McKee auf Seite sowieso nachzulesen, empfehle ich nie. Ich machte selbst die Erfahrung damit, und das hat mich völlig handlungsunfähig gemacht.

Gibt es Platz für Unkonventionelles innerhalb einer Standarddramaturgie?

Ein Film, der funktioniert, verfügt über die immer gleichen Grundstrukturen, egal ob das ein Arthouse-Film ist oder eine Prime-Time-Produktion. Er kann mit ihnen spielen, sie umgehen, auf den Kopf stellen und die Erwartungshaltung des Publikums unterlaufen – dafür muss man sie aber zuerst einfach mal wahrnehmen. Es braucht sogar in einem Programm hin und wieder die Fehlfarbe, einen Stoff, der aus der Reihe tanzt und schwer zu kodifizieren ist. Da ist dann auch der Dramaturg gefordert, damit er den Stoff nicht einfach in etwas Konventionelles konvertiert, sondern dessen Eigenheit herausarbeitet und seine innere Dynamik freilegt.

Welche Fehler werden von jungen Autoren am häufigsten gemacht?

Dass sie zuwenig Distanz zu den eigenen Protagonisten haben. Sie wählen Figuren, die ihnen so nahe sind, dass sie nicht mehr einschätzen können, wie viel man über sie noch erzählen muss, damit das Publikum sie begreift und erkennt, was für Probleme sie haben, was sie sich wünschen, woran sie scheitern, welche Erfahrung sie dringend brauchen. Junge Autoren sind häufig autobiografisch inspiriert bei ihren Stoffen und ihren Helden. Dann ist es an mir, darauf hinzuweisen, dass diese Figur noch diese oder jene Erfahrung machen müsste.

Man hört von Autoren, dass vom Fernsehen oft versucht wird, das Geschlecht des Helden umzupolen. Sind Frauenfiguren dem Zielpublikum näher?

Das habe ich im konkreten Fall von SPITAL IN ANGST gemacht. Die Geschichte von Jürg Brändli spielte in einer reinen Männerwelt von Ärzten, Terroristen und Polizisten. Die wenigen Frauen, die vorkamen, waren hysterisch oder völlig überfordert. So wurde der Arzt eine Ärztin. Das brachte Farbe und eine andere Spannung in die Figurenkonstellation. Da es sich um einen Genrefilm, einen Thriller handelte und es kein ihn persönlich betreffender Stoff war, etwa die Geschichte seines Vaters, hatte der Autor auch kein Problem, dies anzupassen. Ein Zielpublikum hatten wir in diesem Fall jedoch nicht vor Augen.

Wie steht es um das Konkurrenzverhältnis von Kino und Fernsehen? Schadet es einem Autor, im TV-Format zu schreiben?

Das glaube ich überhaupt nicht. Beispiel Jürg Brändli: Er galt bei uns als Nachwuchsautor und hat jetzt einen Kinofilm geschrieben, «Groundings», über den Niedergang der Swissair, den C-Films nächstes Jahr verfilmen wird.

Falls es bald einen Schweizer Filmpreis für Drehbuchautoren geben wird: Da würden dann wohl ebenfalls Autoren, die fürs Fernsehen schreiben, in die Ränge kommen – was innerhalb der Filmbranche wiederum Irritation auslösen dürfte?

Wenn der Schweizer Filmpreis heute nur dem Kinofilm zustehen würde, gäbe es keinen Darstellerpreis mehr, weil sämtliche Preise in den letzten Jahren an Fernsehschauspielerinnen vergeben wurden. Rhetorische Frage: Wird der Schweizer Filmmarkt je so gross sein, dass man Kino vom Fernsehen trennen kann? Denn würde man das strikte tun, wären diverse Leute, bei den Technikern angefangen, arbeitslos. Letztlich findet da ja auch ein Erfahrungsaustausch statt.

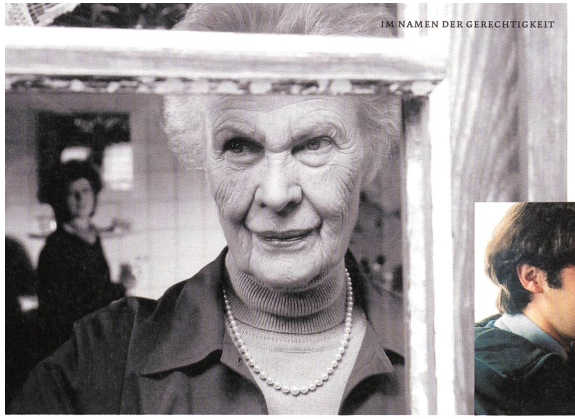
Im Konzept der Drehbuchförderung für Fernsehfilme wird die Trennung von Regie und Drehbuch gross geschrieben. Was tun Sie, wenn nun jemand mit einem Projekt an Sie gelangt, bei dem er unbedingt sowohl das Buch schreiben wie es dann auch inszenieren will?

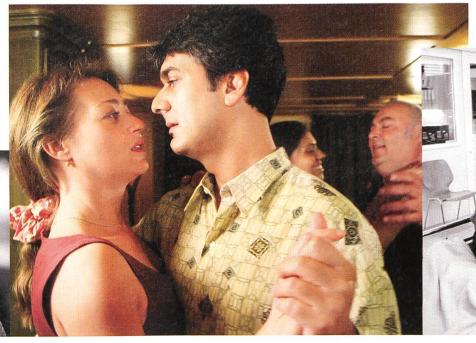
Zwingen kann man niemanden. Auch wenn die Doppeltätigkeit für uns nicht ausgeschlossen ist, streben wir trotzdem die Aufgabenteilung an. Ich bin einfach der Ansicht, dass es sich hier um zwei ganz verschiedene Tätigkeiten handelt, die andere Erfahrungen voraussetzen. Es ist nicht einsichtig, warum ein guter Regisseur auch ein guter Autor sein soll oder umgekehrt. Ein weiterer Grund liegt darin, dass es in der Schweiz sehr viele gute Regisseure gibt, die auf gute Bücher warten, selbst aber keine Lust haben, eines zu schreiben, weil sie sich als Regisseure verstehen. Ihnen will man ein Angebot schaffen.

Ist es Ihnen gelungen, in den vergangenen Jahren einen Autorennachwuchs heranzubilden?

Aus unserer Sicht gibt es noch zu wenige eigenständige Autoren. Das liegt daran, dass viele Autoren bald einmal ins Regiefach wechseln wollen und dann als Drehbuchschreibende für andere Regisseure verloren sind. Das passiert in der Regel viel zu früh. Wenn ich einige Namen nennen müsste, die erfolgreich sind und ausschliesslich schreiben, dann kommen mir Christa Capaul in den Sinn, die schon lange als Autorin

Martin Schmassmann (59) ist Leiter der Redaktion Fernsehfilm des Schweizer Fernsehens und hat bei der Drehbuchentwicklung der von SF DRS produzierten Filme das letzte Wort.





arbeitet, sowohl für Serien, Fernseh- und Kinofilme, oder Micha Lewinsky, ein ganz wichtiger Name.

Er könnte sich bereits auch vorstellen, einmal selbst Regie zu führen ...

Das ist meine Angst, dass er bald damit kommt! Angst – ich meine damit nicht, dass er das nicht kann, aber wenn er es tut, wird er sich seine Bücher selbst schreiben und steht als Autor nicht mehr für andere Regisseure zur Verfügung. Damit würde er letztlich für uns als Autor wegfallen, und das fände ich schade.

Der Wunsch, selbst zu inszenieren, hängt wohl auch mit dem geringen Renommee des Drehbuchautors zusammen.

Uns geht es ja gerade auch darum, diesen Beruf aufzuwerten und deutlich zu machen, wie wichtig ein gutes Drehbuch ist und wie viel Praxis und Erfahrung es dafür braucht. Aber nach wie vor heisst es eben «Ein Film von» mit dem Namen des Regisseurs. Das ist in Hollywood nicht anders. Dass ein Autor bald einmal ins Regiefach wechseln will, hängt sicher mit der geringen Wertschätzung zusammen – nicht innerhalb der Branche, da kennt man die Leute, hingegen nimmt das Publikum einen Drehbuchautor kaum wahr. Weniger, würde ich behaupten, hat die Unattraktivität des Berufs mit dem Einkommen zu tun. Jemand, der gut ist und regelmässig schreibt, verdient nicht schlecht.

Undankbar ist der Job vielleicht auch, weil der Drehbuchautor am Anfang des langen Produktionsweges steht, bei dem sich ein Film, bis er fertig ist, immer mehr von seiner Ausgangsidee entfernt, weil viele Leute mitreden.

Das ist klar. Aber das gilt letztlich für alle Arbeiten beim Film. Film ist Teamarbeit. Dem Regisseur nimmt wieder der Kameramann – der übrigens in der Öffentlichkeit genauso im Schatten steht – einen Teil der Arbeit ab, dann sind da die Schauspieler, die ihren Teil beitragen. Ich behaupte trotzdem: Ohne gutes Buch macht kein Regisseur einen guten Film.

Wie können Sie abschätzen, ob ein junger unbekannter Autor seinen Stoff nicht auch kongenial verfilmen kann?

Wie gesagt, dass jemand beides beherrscht, schliesse ich nicht aus. Nur: Je bekannter und länger ein Regisseur im Geschäft ist, umso weniger will er selbst Drehbücher schreiben, denn Schreiben ist ein langer Prozess. Einen Regisseur drängt es zu inszenieren, und er muss darin ja auch Erfahrungen sammeln. Dasselbe gilt für einen Drehbuchautor, auch bei ihm geht es darum, erfahrener im Schreiben zu werden. Wenn sie plötzlich ins Regiefach wechseln, können sie nur noch alle drei Jahre ein Buch schreiben, und das ist einfach zu wenig.

Kino ist Kunst, Fernsehen Gebrauchsware: Diese Haltung stört Sie, weil das Schreiben für beide Verbreitungswege mit gleichen Ansprüchen verbunden sei. Viel Raum für das Experiment gibt es beim Fernsehfilm aber kaum.

Nein, den gibt es nicht und soll es nicht geben. Wenn man für ein breites Publikum Filme machen will, verträgt sich das nicht mit Experimentieren. Das heisst noch lange nicht, dass die Filme in einer normierten Sprache erzählt werden oder dass dann Wissen über das Handwerk zusammengetragen wird, das sich an der Frage, was erfolgreich ist, orientiert. In den Stoffentwicklungsprogrammen geht es um die Vermittlung von grundlegend wichtigen Instrumenten von Dramaturgen, die man kennen, aber nicht unbedingt anwenden muss. Deutschland hat eher die Tendenz, Erfolgsrezepte anzuwenden, aber genau das wollen wir nicht. Und ich glaube, wir haben bisher qualitativ unterschiedliche Filme gehabt, die durchaus eigenständig sind und bei denen man die Handschrift eines Regisseurs oder Autors erkennt. In Sachen Genre zum Beispiel ist bei uns alles möglich, so lange es die Hauptkriterien erfüllt: Es muss Schweizerdeutsch gesprochen werden, die Geschichte soll hier angesiedelt sein, für ein breites Publikum gemacht sein und ein bestimmtes Budget einhalten.

Luki Friedens Drehbuch zu NOVEMBER, *der jetzt im Kino gestartet ist, wurde von Ihnen abgelehnt. Warum?*

Soweit ich mich erinnere, bezog sich der Haupteinwand darauf, dass ich nicht wirklich weiss, was für eine Geschichte er erzählen will. Das Problem sehe ich im fertigen Film bestätigt. Er kann sich nicht für eine Figur entscheiden, die Figuren entwickeln sich zu wenig. Das Mädchen steht jetzt im Zentrum, geht mit der Zeit aber auch unter. Ein weiterer Aspekt mag auch die düstere Geschichte gewesen sein. Und der Titel: Wer mag schon eine Geschichte sehen, die NOVEMBER heisst?

Wie gehen Sie bei der Titelgebung vor? Können Autoren und Regisseure mitreden?

Das ist eine Sache für sich. Seit Neuestem haben wir vertraglich festgelegt, dass die letzte Entscheidung bei uns liegt. Es gab Situationen, in denen man sich absolut nicht einig war. Jemand muss dann bestimmen. Wir hatten viele Titeldiskussionen, noch nie aber erzwangen wir den Namen eines Films. Wenn jemand gegen unseren Vorschlag ist, muss er einfach einen besseren haben. Aber es ist sicher nicht einfach, einen genialen Titel zu finden.

Stichwort Protagonistinnen: In SPITAL IN ANGST *wurde die Hauptfigur im Stoffentwicklungsprogramm eine Sie, in* DILEMMA *nahm man einer männlichen Figur die Hauptrolle weg und auch in* IM NAMEN DER GERECHTIGKEIT *wollte man mehr Frauen.*

Was in den Stoffentwicklungsprogrammen im Detail passiert, darüber bin ich nicht informiert. Erst seit einem Jahr ist dort nun auch jemand von der Redaktion mit dabei. Es gibt aber keine Vorgaben von unserer Seite, dass man gerne Frauen um die vierzig ins Zentrum stellen würde oder unbedingt Kinder, die beim Publikum immer gut ankommen, in einer Geschichte haben möchte. Eine gewisse Stossrichtung gibt es manchmal automatisch. So hatten wir letztes Jahr sehr viele Geschichten mit Asylbewerbern. Wenn heute ein Autor mit dieser Idee kommt, greifen wir höchstens ein und sagen, dass wir im Moment keine solchen Geschichten wollen – weil wir merken, dass die Zuschauer diesem Thema ausweichen. Dasselbe bei einer Häufung von Männergeschichten: da würden wir die Hälfte des Publikums ausschliessen.

Bei MORITZ *musste die Schauspielerin, die die Mutter spielt, durch eine jüngere ersetzt werden.*

Das sind Diskussionen über das Casting, durchaus ein Punkt, bei dem es auch zu Auseinandersetzungen kommt. Man findet sich aber meistens.

Welche Erfahrungen machen Sie mit dem Stoffentwicklungsprogramm, das unabhängig von Ihnen stattfindet?

Es entstehen dort gute Bücher – auch wenn letztlich nicht alles produziert wird. Eine Schwierigkeit des Systems ist allerdings, dass nach der Arbeit des Dramaturgen, der wesentliche Inputs gibt, der Stoff unter die Aufsicht der Redaktion wechselt. Zwar ist uns die Gruppenarbeit im Programm mit ihren spezifischen Methoden, wie zum Beispiel dem Drehbuchstellen, viel wert. Wir könnten das in der individuellen redaktionellen Betreuung nie leisten. Aber natürlich hat dieser Wechsel der Zuständigkeit nach der ersten Drehbuchfassung auch Nachteile, weil die Meinungen der zuständigen Personen nie identisch sind. Die Autoren müssen sich wieder auf eine neue Betreuung einstellen. Dann kommt es vor, dass wir bei einem entwickelten Projekt finden, dass es in die falsche Richtung läuft, und nicht weiter daran arbeiten wollen.

Das wären dann jene Projekte, die versanden?

Nein, nicht unbedingt. Projekte, die wir stoppen, werden oft anderswo weiterverfolgt. Es kann ein Kinofilm daraus entstehen, oder ein abgelehntes Buch wird von einem deutschen Sender produziert – umgeschrieben zwar.

Sie haben die Methode des Drehbuchstellens angesprochen. Was halten Sie davon?

Man sollte dieses Instrument häufiger einsetzen. Diese Art, ein Drehbuch zu analysieren, hat grosse Vorteile. Wenn wir einem Autor sagen, diese Figur sei nicht richtig positioniert, man wisse nicht, wohin sie gehöre, so wird diese Behauptung beim Stellen objektiviert. Durch die Aktion der Schauspieler merkt der Autor schneller als im Gespräch, dass etwas nicht stimmt. Natürlich gilt für diese Methode wie für alles andere auch, dass es nicht das Erfolgsrezept gibt. Es kommt in der Praxis vor, dass man nach der siebten Fassung zur ersten zurückkehrt. Man kann ein Buch auch zu Tode überarbeiten – eine heikle Aussage gegenüber Autoren. Generell führt das Überarbeiten zu Verbesserungen – eine Garantie für ein gutes Drehbuch ist es nicht.

Gibt es auch die eitlen Autoren, die ihr Drehbuch als unveränderliches Werk betrachten?

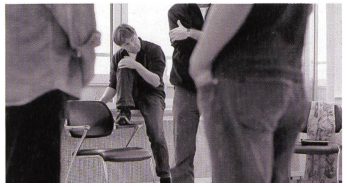
Die gibt es schon, man könnte da viele Geschichten erzählen. Etwa wenn ein Autor den Schluss einer Geschichte besonders stimmungsvoll beschreibt, ein Regisseur das aber weiss Gott nie in Szene setzen könnte. Meist sind die Autoren – vor allem die jüngeren, die etablierten haben mehr Mühe – sehr offen für Kritik und Inputs und können locker mit Änderungswünschen umgehen.

Wie ist Ihr Verhältnis zu den Filmschulen? Werfen Sie da schon ein Auge auf den Nachwuchs?

Wir beteiligen uns an Abschlussfilmen. Da lernt man die Regisseure kennen, und bereits ergeben sich Beziehungen. Dabei behalten wir jene in den Augen, bei denen wir uns vorstellen könnten, dass sie in ein paar Jahren einen Fernsehfilm machen. Thomas Hess beispielsweise, der für uns ALLES WIRD GUT geschrieben und inszeniert hat, lernten wir durch die Koproduktion seines Kurzfilms kennen, als er noch in der Ausbildung war. Was den Autorenbereich betrifft, kann man in den Schulen keine Entdeckungen machen, weil sich da halt immer noch fast alles auf die Regie konzentriert.

Die Gespräche wurden von Birgit Schmid geführt, aufgezeichnet und bearbeitet

Fernsehfilme SF DRS mit Lutz Konermann, Jasmine Hoch
Co-Produktion von Focal mit SF DRS und Teleproduktionsfonds; dreimal durchgeführt, 9 Drehbücher in der 2. Runde, davon 7 realisiert 2000 LIEBER BRAD (2001) Buch: Güzin Kar; Regie: Lutz Konermann; Produktion: Bernard Lang, Langfilm • STUDERS ERSTER FALL (2001) Buch, Regie: Sabine Boss; Produktion: Dschoint Ventschr • SPITAL IN ANGST (2001) Buch: Jürg Brändli; Regie: Michael Steiner; Produktion: Andi Huber, Kontraproduktion • IM NAMEN DER GERECHTIGKEIT (2002) Buch: Stefan Jäger, Co-Autor: Oliver Keidel; Regie: Stefan Jäger; Produktion: Lukas Hobi, Zodiac Pictures • 2001 DILEMMA (2002) Buch: Josy Meier; Produktion: Regie: Tobias Ineichen: Produktion: Valerie Fischer, Silvia Filmproduktion • 2001 ROMEO UND JULIA IN DER STADT (2002) Buch, Regie: Daniel von Aarburg; Produktion: Dschoint Ventschr • 2002 ALLES WIRD GUT (2003) Buch, Regie: Thomas Hess; Produktion: Kontraproduktion



Meet Joe Black

Exemplare (9) – die wir nicht missen mögen

«Es gibt rund sechshundert Filmfestivals auf der Welt. Das heisst, es gibt sie überall und zu allen Jahreszeiten. Gewiss, es werden dort tatsächlich Filme gezeigt, aber was haben alle Filmfestivals wirklich gemeinsam? Jurys.»

«Und Sie glauben tatsächlich, dass sich hier irgendjemand für Filme interessiert?» Die Frage kam überraschend, und zunächst war keine Quelle auszumachen. Dann rückte ein unangenehmer Typ im dunklen Rollkragenpulli und einer pechschwarzen Lederjacke auf der kleine Caféterrasse an einem unbedeutenden Meer immer näher an mich heran und erklärte sich. Gewissermassen hatte er meine Gedanken erraten, denn auf diesem Festival mit seiner Retrospektive über «Spione und Kino im Kalten Krieg» hatte ich mir genau diese Frage tatsächlich schon einige Male selbst gestellt. Gewiss, es gab dort alles, was zu einem richtigen Filmfestival dazu gehörte: Filmpremieren, Empfänge, Podiumsdiskussionen und natürlich auch internationale Jurys, die durch die Gegend stolzierten. Aber irgendwie wirkte alles wie ein potemkinsches Dorf. «Ich gebe zu, es ist hier leichter zu entdecken als anderswo», fuhr der geheimnisvolle Fremde fort und setzte sich neben mich. Ich rückte den dicken Stapel mit den Festivaldrucksachen auf dem kleinen Tisch vor mir unwillkürlich ein wenig beiseite. «Was denn?» fragte ich nun mehr erschrocken als interessiert. «Na, dass alles nur Staffage ist.» Ich stand auf und wollte gehen. Aber er bedeutete mir nur, dass er die Rechnung übernehme, legte einen Geldschein auf den Tisch, klemmte sich scheinbar hilfsbereit meine Unterlagen unter den Arm, und so machten wir einen langen gemeinsamen Spaziergang am Meer. «Es gibt rund sechshundert Filmfestivals auf der Welt. Das heisst, es gibt sie überall und zu allen Jahreszeiten. Gewiss, es werden dort tatsächlich Filme gezeigt, aber was haben alle Filmfestivals wirklich gemeinsam?» Er wartete nicht allzu lange und ungeduldig, bis er selbst antwortete: «Jurys. Nicht eine – drei bis vier internationale Jurys mit jeweils fünf Juroren. Diese, grob gerechnet sagen wir mal in jedem Jahr rund 10 000 Juroren werden "auf Händen getragen", oft sogar von den örtlichen Politikern als eine Art Kulturdelegation hofiert und können sich selbst in diktatorisch regierten Ländern einigermassen frei bewegen. Wenn das kein Potential ist?» malte er mir mit einmal die grösste potentielle Spionageorganisation der Welt an die Wand. Eine gewisse Paranoia ergriff mich, und ich stellte mir so etwas wie SMERSH, die geheimnisvolle Verbrecherorganisation aus den James-Bond-Filmen vor. Meinen Einwand, dass die meisten Jurys ja doch voll gepackt seien mit prominenten Schauspielern, wies er mit dem Argument beiseite, auch die seien ja wohl käuflich oder im Zweifel mindestens gelangweilt und, selbst wenn man einen gewissen Anteil Ahnungsloser einrechne, sei ein Agentennetz von 3000 bis 5000 doch immer noch einzigartig in der Welt. Nun klingelte sein Telefon. Er holte ein kleines schmuddeliges, in Leder gebundenes Büchlein hervor und sprudelte Nummern, Namen und e-Mail-Adressen gleich im Dutzend hervor, wusste auch leicht zu berichten, wo auf der Welt denn wer sich gerade befand: Schauspieler, Produzenten, Kameraleute, sogar Filmkritiker und Verbandsfunktionäre. Auch der jeweilige Gesundheitszustand, Krankenstand, Schwangerschaften und freudige Niederkünfte waren ihm exakt bekannt. «Kurz vor Festivalbeginn», erläuterte er stolz zwischen zwei Gesprächen, «sind sie alle verzweifelt. Irgendeine Absage gibt es immer, meist sogar in Serie. Das ist meine Stunde. Da kann ich jeden unterbringen. Einfach so.» Er schnipste mit den Fingern, misstrauisch beobachtet von einigen anderen Männern in schwarzen Lederjacken. Später sah ich ihn dann monströs viele e-Mails schreiben, stundenlang. Wie der Herr eines Spinnennetzes. Er gab offensichtlich Anweisungen an seine irdischen Heerscharen und bemerkte mich nicht einmal mehr. Ein leichter Geruch von Schwefel war in der Luft. Hatte er gehinkt? «Joe ist immer im Dienst», bemerkte eine Stimme neben mir. «Keiner weiss, wie er das schafft, aber ohne ihn wären wir völlig aufgeschmissen.» Die Pressechefin des Festivals war neben mir aufgetaucht. «Wenn man mit einer Jury nicht mehr weiter weiss – Joe anrufen oder ihm ne Mail schicken. Er scheint über ein Ortungssystem zu verfügen, das rund um die Welt reicht. Wenn man Joe Black an Bord hat, ist das ganze Jury-Problem Geschichte. Seine Klienten sind hundert Prozent zuverlässig und wenn nicht – Sie sehen, eine e-Mail genügt und Joe bringt sie alle zur Raison. Er soll drastische Strafen verhängen – hart, aber gerecht. Nur so kann er die Sache unter Kontrolle behalten. Und er will nicht mal Geld von uns. Vielleicht ist er einfach nur ein Liebhaber von Filmfestivals – unter uns gesagt, vielleicht der Einzige.» Als hätte er gehört, dass wir über ihn gesprochen hatten, blickte er gerade hoch, lächelte die Pressechefin freundlich an und winkte sie mit der Hand zu sich heran und zwinkerte mir gleichzeitig mit einem Auge zu. Von diesem Tag an habe ich auf jedem Festival nach Joe Ausschau gehalten. Ich habe ihn nie mehr gesehen. Aber immerzu schien irgendjemand mit ihm zu telefonieren. Sogar Grüsse wurden mir gelegentlich ausgerichtet. Von Jurymitgliedern halte ich mich seither fern, schliesslich weiss man ja nie, was die tatsächlich im Schilde führen. Eines Tages werde ich wohl doch noch herausfinden, was der geheime Sinn von Filmfestivals ist. Aber dazu werde ich wohl auf den Anruf von Joe Black warten müssen. Ach, ich vergass zu erwähnen, meine Nummer hat er jetzt auch.

Josef Schnelle

«DIE ENTDECKUNG DES JAHRES!»
(TELERAMA)

NÓI ALBINÓI

XENIX FILM
www.xenixfilm.ch

AB 8. JANUAR IM KINO

Musik

CINEMA
SCHÜREN

CINEMA greift Aspekte des schweizerischen und internationalen Kinos unter historischen, soziologischen, politischen und allgemein kulturellen Aspekten auf. Im Kritischen Index des Schweizer Films kommentieren Filmkritiker rund vierzig Schweizer Spiel- und Dokumentarfilme des laufenden Jahres.

CINEMA 49: MUSIK
208 S., Klappbroschur
€ 24,-/SFr 34,-
Im Abo: € 19,-/SFr 28,-
ISBN 3-89472-600-8

CINEMA 49 geht mit seinem Schwerpunktthema „Musik" der breit gefächerten Schnittstelle der beiden Künste nach, die weit mehr berührt als die unterstützende Wirkung von orchestral eingespielter Filmmusik. Dies wird unter anderem an der Marketingoffensive im Bereich des Soundtracks deutlich. Zudem sind musikalische Strukturen nicht nur auf der Tonspur zu verorten, sondern sie nehmen auch auf die Bilder in verschiedener Weise wichtigen Einfluss. CINEMA beschränkt sich nicht nur auf den Film, sondern wagt einen Seitenblick auf die Clubkultur, wo in den letzten Jahren heftig mit dem Zusammenspiel von Musik und Bild experimentiert wurde.

www.schueren-verlag.de SCHÜREN

„Unfassbar schön – unbedingt angucken!" AMICA
„Einer der schönsten Filme des Jahres!" ELLE
„Eine wunderbare Komödie!" DIE TAGESZEITUNG
„Zum Brüllen komisch!" FAZ
„Eine hinreissende Komödie!" TIP

BILL MURRAY
SCARLETT JOHANSSON

Lost In Translation

FILMFESTIVAL VENICE 2003
BEST PERFORMANCE
SCARLETT JOHANSSON

AB 8. JANUAR IM KINO
www.lost-in-translation.com www.pathefilms.ch
FOCUS FEATURES
PATHÉ!

FOCAL

"Nomadische
Weiterbildung

sucht das fruchtbare Land,
grast es ab.

Zieht weiter, ohne fixes Ziel,
aber aufmerksam,
Ausschau haltend."

Walt R. Vian

design.konzept: www.reifzenellig.ch

FOCAL

Stiftung
Weiterbildung
Film
und Audiovision

info@focal.ch, www.focal.ch