

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 46 (2004)
Heft: 253

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: 31.12.2025

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



3.04

Filmbulletin Kino in Augenhöhe



> **Theo Angelopoulos**
> **Russische Welle**

Landschaften landunter: Theo Angelopoulos

Rückkehr zu den Wurzeln: Russische «Neue Welle»

VOSVRASCHTCHENIE von Andrej Zvyagintsev

Die Filme von Fred Kelemen

STERNENBERG von Christoph Schaub

THE FIVE OBSTRUCTIONS von Lars von Trier, Jørgen Leth

SILENT WATERS von Sabiha Sumar

HISTOIRE DE MARIE ET JULIEN von Jacques Rivette

OTESÁNEK von Jan Švankmajer

www.filmbulletin.ch

SCHÜTZEN gets the blues



filmfestspiele venedig
Special Directors Award



stockholm int. filmfest
Bester Film
Bestes Debüt
Bestes Drehbuch
Bester Darsteller



gijon int. filmfest
Bester Film
Beste Regie
Bestes Szenenbild

«Eine wundersame Groteske voller Melancholie und Herzlichkeit.»

Radio 24

«...so etwas wie die deutsche Version von 'About Schmidt', mit Horst Krause anstelle des leinwandfüllenden Jack Nicholson – About Schultze...»

Die Welt

«Ein leidenschaftliches Plädoyer für das Leben vor dem Tod.»

Süddeutsche Zeitung

«...eine Art Kaurismäki aus Sachsen-Anhalt: lakonisch, mit leisem Humor und einem geradezu überwältigend stillen Happy End.»

Berliner Tagesspiegel



DOLBY
DIGITAL
IN BESTIMMTE KINOS

www.schultzegetstheblues.de

LOOK NOW!

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

Insatzerverwaltung
 Filmbulletin

Gestaltung, Layout und Realisation
 design_konzept
 Rolf Zöllig sgd egc
 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 und Ausrüsten:
 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

Verstand:
 Brülsauer 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, Peter W. Jansen, Pierre Lachat, Doris Senn, Gerhard Midding, Herbert Spaich, Erwin Schaar, Stefan Volk, Andrej Plachow, Josef Schnelle

Fotos
 Wir bedanken uns bei:
 trigon-film, Wettingen;
 Buena Vista International,
 Cinémathèque suisse
 Dokumentationsstelle
 Zürich, Filmcoopi,
 Frenetic Films, Look Now!,
 Monopole Pathé Films,
 Filmclub Xenix, Xenix
 Filmdistribution, Zürich;
 Erika Richter, Fotoarchiv
 Filmuseum, Berlin; Artur-
 Brauner-Archiv Deutsches
 Filmuseum, Pegasos
 Filmverleih, Frankfurt am
 Main; Inter cinema, Moskau;
 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@
 schuern-verlag.de
 www.schuern-verlag.de

Kontaktverbindungen
 Postamt Zürich:
 PC-Konto 80-49249-3
 Bank: Zürcher Kantonalbank
 Filiale Winterthur
 Konto Nr.: 3532-8,58 84 29,8

Abonnements
 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 KANTON ZÜRICH

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.

© 2004 Filmbulletin
 ISSN 0257-7852

Filmbulletin 46. Jahrgang
 Der Filmberater 64. Jahrgang
 ZOOM 56. Jahrgang

In eigener Sache

Kurz belichtet



Festivals

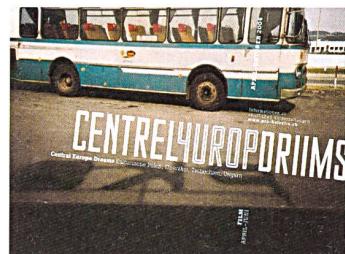
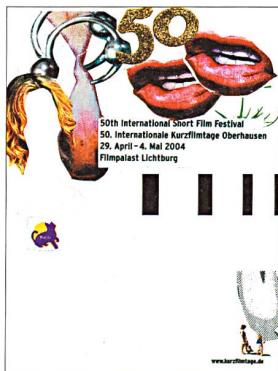
Nyon

MIT NAMIBIA CROSSING – SPIRITS & LIMITS, dem neusten Film von Peter Liechti – Dokument einer Reise von Musikern aus Afrika, Russland und der Schweiz quer durch Namibia – wird die zehnte Ausgabe von *Visions du réel* in Nyon (19. bis 25. April) eröffnet. Das Festival hat sich zum Ziel gesetzt, «die Welt zu zeigen wie sie ist». Mit 120 Filmen aus 32 Ländern erschliesst es in sieben Sektionen ein vielfältiges Panorama der unterschiedlichsten Blicke auf diese Welt.

In der «Compétition internationale» werden etwa ALIAS KURBAN SAID, ein Porträt eines geheimnisvollen Schriftstellers von Jos de Putter, DIE SPIELWÜTIGEN von Andres Veiel, QUE SERA? von Dieter Fahrer, PUBLIC LIGHTING von Mike Hoolboom oder DIESES JAHR IN CZERNOWITZ von Volker Koepf zu sehen sein. Für «Regards neufs», den internationalen Wettbewerb für Erstlingswerke, sind etwa DIEU SAIT QUOI von Fabienne Abramovich, Schweiz, L'IMMORTALITÉ EN FIN DE COMPTE von Ferland Pascale, Kanada, TIERRA DE AGUA von Carlos Klein, Chile, DAS WIRST DU NIE VERSTEHEN von Anja Salomonowitz, Österreich, oder THE RYTHM IN WULU VILLAGE von Chung-Hsiung Wang, Taiwan, angemeldet.

In zwei «Séances spéciales» wird das Dokumentarfilmschaffen aus Chile und aus Südafrika vorgestellt. Ein weiterer Schwerpunkt gilt dem Jubiläum «50 Jahre Télévision Suisse Romande» mit Filmen wie LA GRANDE DIXENCE (1960) von Claude Goretta, LA DERNIÈRE CAMPAGNE DE ROBERT KENNEDY (1968) von Jean-Jacques Lagrange, LA VIE COMME ÇA (1970) von Alain Tanner, L'ÉOLIENNE (1975) von Michel Soutter, LA CLASSE DE 1925 (1976) von Yvan Dalain oder etwa ROMANDS D'AMOUR (1984) von Jean-Louis

Walt R. Vian



Roy. WALL STREET – A WONDERING TRIP von Andreas Hoessli, **LES ORIGINES DU SIDA** von Peter Chappel und Catherine Peis, **DIE HELFER UND DIE FRAUEN** von Karin Jurschik oder **WAY BACK HOME** des Inders Supriyo Sen präsentieren sich in der Sektion «Investigations».

Das Festival hat seit jeher die Begegnungen zwischen Filmemachern, Fachleuten und Publikum gefördert: Neben dem täglichen «Forum», wo die Filme des Wettbewerbs in Anwesenheit der Filmemacher diskutiert werden, sind eine Reihe von Gesprächen am runden Tisch vorgesehen, die sich etwa mit der Digitalisierung von Film, aber auch Kinoprojektion, mit Südafrika und Chile, aber auch – unter dem Label «Centrelyeuropdriums» – mit dem Umwandlungsprozess der zentraleuropäischen Länder befassen.

In den zwei «Ateliers» sprechen die beiden Filmemacher *Lech Kowalski (DOA – A RIGHT OF PASSAGE, ROCK SOUP, BORN TO LOSE oder ON HITLER'S HIGHWAY)* und *Alain Cavalier (CE RÉPONDEUR NE PREND PAS DE MESSAGE, PORTRAITS, THÉRÈSE oder VIES)* über ihre Arbeitsmethoden und ihre Vision von Kino und Welt. Alain Cavalier schneidet seit Jahren Fotografien aus Tageszeitungen aus und versieht diese Bilder von Krieg, Terrorismus, aber auch Kunst und Film mit Kommentaren. Die Galerie Focale zeigt während der Dauer des Festivals diese Collagen, ergänzt durch das Porträt von Jean-Pierre Lemosin: *ALAIN CAVALIER, 7 CHAPITRES, 5 JOURS, 2 PIÈCES-CUISINE*. *Visions du réel, Internationales Filmfestival Nyon, Postfach 593, 1260 Nyon, www.visionsdureel.ch*

goEast

Zum vierten Mal findet in Wiesbaden vom 21. bis 27. April das Festival des mittel- und osteuropäischen Films *goEast*

statt. Das umfassende Programm mit Wettbewerb, Hochschulprogramm und Specials – etwa eine Ausstellung mit Polaroids von Andrej Tarkowskij – stellt rund 100 Filme aus 16 Ländern vor. Ein Symposium stellt sich dem Thema «Identitäten in Nachwendezeiten» am Beispiel der aktuellen Kinematografien von Ungarn, Tschechien, der Slowakei und Slowenien.

goEast, Festival des mittel- und osteuropäischen Films, Deutsches Film Institut DIF, Schaumainkai 41, D-60596 Frankfurt am Main, www.filmfestival-goEast.de

Oberhausen

Die Internationalen Kurzfilmtage Oberhausen können dieses Jahr vom 29. April bis 4. Mai ihr fünfzigjähriges Bestehen feiern. 1954 als «Kulturfilmfalte» (mit Filmen über die Wunder der Bienenwelt oder die Kathedrale von Chartres) ins Leben gerufen, ist das Festival zum grössten Forum für alle Spielarten der kurzen Form herangewachsen. Berechtigter Anlass zurückzuschauen mit einem speziellen Filmprogramm «Eine etwas andere Geschichte», einer Buchpublikation «kurz und klein», einem Themenabend «Kurz und skandalös» auf Arte (28. 4.) oder dem Special «40 Jahre kirchliche Preisträger», aber auch vorwärtszuschauen mit einem Spezialprogramm «Prospektive: Die nächsten 50 Jahre?».

Mit rund siebzig Werken ist der internationale, mit dreissig der deutschen Wettbewerb dotiert, Preise gibt es auch im Kinder- und Jugendfilmwettbewerb und für die besten Musikvideos. In zwei Specials wird das Schaffen des Japaners Yamada Isao und der Britin Jayne Parker vorgestellt.

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

Videoex

Vom 21. bis 30. Mai präsentiert *Videoex* auf dem Kasernenareal in Zürich zum sechsten Mal aktuelle Experimentalfilm- und Videoarbeiten inklusive Liveacts und Installationen. Der internationale und Schweizer Wettbewerb bieten eine Überblick über das aktuelle Schaffen. Der diesjährige Themenpunkt heisst «Images of Surveillance – From Observation to Voyeurism». In diesem Zusammenhang werden Werke von Harun Farocki, Isa Hesse Rabinovich und D-Fuse Motion Grafics aus London gezeigt.

Videoex, Kanonengasse 20, 8004 Zürich, www.videoex.ch

Das andere Kino

Centrelyeuropdriums

Von April bis Oktober ist die Schweiz Schauplatz mittelosteuropäischer Kultur. Mit Filmen, Lesungen, Ausstellungen, Theaterproduktionen und Gesprächsrunden stellt die Schweizer Kulturstiftung Pro Helvetia mit weiteren Partnern künstlerisches Schaffen aus Polen, Tschechien, Ungarn und der Slowakei vor. Die Eröffnungsveranstaltung «Wo liegt Mitteleuropa?» findet am 22. April an der ETH Zürich mit einer prominent besetzten Diskussionsrunde statt.

Das Filmprogramm mit zwanzig neuen Spiel-, Dokumentar- und Animationsfilmen bietet eine ausserordentliche Möglichkeit, einen Einblick in Wirklichkeit, Wünsche und Träume der Menschen in den neuen Mitgliedsländern der EU zu gewinnen und einen Eindruck vom aktuellen Filmschaffen dieser Länder. Aus Tschechien stammt etwa OTESÁNEK, eine phantastische Umsetzung eines tschechischen Märchenstoffes durch den surrealistischen Altmeister Jan Svankmajer. Ebenfalls zu den auch hierzulande bekannten

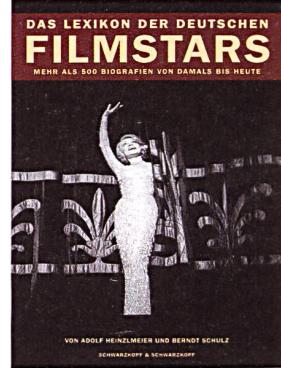
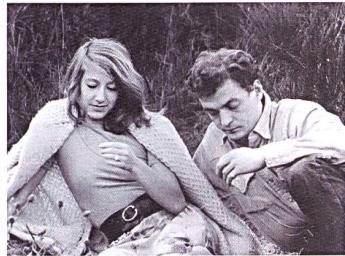
Autoren gehören Béla Tarr – hier mit WERCKMEISTER HARMONIAK, einer bildgewaltigen Parabel apokalyptischen Zuschnitts, vertreten – oder Peter Gothar, der in PASZPORT trostlose soziale Zustände in einer verlorenen Ecke von Europa schildert. Mit der frechen Komödie TESO von Zsombor Dýga und der bildstarken Passion EDI von Piotr Trzaskalski sind auch Debüts jüngerer Filmschaffender zu sehen. Zwei Programmteile mit Kurzdokumentarfilmen und ein Block mit sechs Animationsfilmen zeugen von der Vitalität des zentraleuropäischen Filmschaffens.

Der Filmzyklus *Centrelyeuropdriums* wird in Zürich (Xenix, 22. 4.–5.5.), Bern (Kino im Kunstmuseum, 1.–22.5.), Basel (Stadt Kino und Neues Kino, 6.–30.5.), Biel (Filmpodium, 14. 5.–14.6.) und Lausanne (Zinéma, Juni) und in Auszügen im Rahmen von Vision du réel, Nyon gezeigt.

Weitere Informationen unter den Spielstellen und unter www.pro-helvetia.ch

Kurzfilmnacht

Die lange Nacht der kurzen Filme ist wieder unterwegs. Seit anfang April tourt die von Swiss Films organisierte Kurzfilmnacht durch die Deutschschweiz. Gezeigt werden Kurzfilme der letzten drei Jahre, zusammengestellt in drei Programmblocken: «Best of Kurzfilmtage Winterthur» versammelt Publikumslieblinge und Preisträger des wichtigsten schweizerischen Kurzfilmtages; «Shit Happens» ist ein Kurzfilm-Comedy-Block, während für UTOPIA – NOBODY IS PERFECT IN THE PERFECT COUNTRY, eine Kurzfilmkomilation aus Norwegen, sich die Regisseure von den norwegischen Parteien und ihrer Propaganda zu satirischen Kabinettsstückchen inspirieren liessen.



Ein Gastro- und Barbetrieb begleitet das Programm, das noch in Basel (kult.kino camera, 17.4.), Luzern (statt.kino 24.4.), Olten (Palace, 30.4.), Wettlingen (Kino Orient, 1.5.), Schaffhausen (Kiwi-Scala, 7.5.), St. Gallen (Palace, 14.5.) und Bern (Cinématheque, 23.5.) zu geniessen sein wird.
www.shortfilm.ch/kurzfilmnacht

Hommage

Maurice Pialat

Vom 1. bis 11. Mai zeigt das Österreichische Filmmuseum in Wien das Gesamtwerk von Maurice Pialat, einem der grossen Einzelgänger des französischen Kinos. Kompromisslosigkeit, die Suche nach einem «Kino absoluter Spontaneität und Körperlichkeit auf Kosten von Komposition und Psychologie» zeichnen das schmale Werk von zehn Spielfilmen von L'ENFANCE NUE über LOULOU, seinem Durchbruch, bis zu VAN GOGH und LE GARÇU, quasi eine Rückkehr zur Rohheit seiner Anfänge, aus.
 Österreichisches Filmmuseum, Augustinerstrasse 1, A-1010 Wien
www.filmmuseum.at

Georges Schwizgebel

Am 22. April wird der Genfer Animationskünstler Georges Schwizgebel in Zürich anzutreffen sein. In der Lebewohlfabrik zeigt und kommentiert er sein Œuvre. «Je fais de la peinture animée, par opposition au dessin animé», betonte Schwizgebel einmal. Animationsperlen wie etwa LE VOL D'ICARE, LA JEUNE FILLE ET LES NUAGES, 78 TOURS, LE RAVISSEMENT DE FRANK N. STEIN zeugen von Schwizgebels Sinn für Farben, Rhythmus und Bewegung.
 Lebewohlfabrik, Fröhlichstrasse 23, 8006 Zürich, www.lebewohlfabrik.ch

Stanley Kubrick

In einer gemeinsam organisierten Ausstellung ermöglichen das Deutsche Filmmuseum Frankfurt und das benachbarte Deutsche Architekturmuseum einen Blick in den immensen Nachlass von Stanley Kubrick (bis 4. Juli). Während acht Monaten durfte Bernd Eichhorn, Archivar des Filmmuseums, das Erbe von Kubrick durchforsten. Nun ist ein repräsentativer Ausschnitt aus der Sammlung labyrinthartig über die beiden Häuser verteilt. Fotos, Briefe, Originalrequisiten, Kostüme, Drehbücher und Produktionsunterlagen, Recherche-materialien (die Bibliothek zum «Napoleon»-Projekt soll rund 500 Bände umfassen) und Kameraobjektive zeugen von der Arbeitsweise des Regisseurs; begehbarer Installationen verweisen auf die Atmosphäre der Filme. Selbstverständlich zeigt das Filmmuseum begleitend zur Ausstellung bis Juli sämtliche verfügbaren Kubrick-Filme (zum Teil in neuen Kopien).
 Deutsches Filmmuseum Frankfurt am Main, Schaumainkai 41, D-60596 Frankfurt am Main, www.stanleykubrick.de

Fred Kelemen

Mit «Film ist Höhlenmalerei» ist ein äusserst ausführliches und höchst informatives Gespräch von Erika Richter mit Fred Kelemen in «a propos: Film 2002» abgedruckt. Das Gespräch (aus drei längeren Gesprächen aus den Jahren 2001 und 2002 montiert) geht auf Arbeitsweisen und -techniken, Visionen von Kino und Welt, aber auch Kelemens Theatererfahrungen und seine Lehrtätigkeit ein.

Weitere Schwerpunkte dieses Jahrbuchs der DEFA-Stiftung sind etwa das jüdische Thema im DEFA-Film, Science-Fiction bei der DEFA oder Werk und Person von Lothar Warneke.

a propos: Film 2002. Das Jahrbuch der DEFA-Stiftung. Berlin, Bertz-Verlag, 2002

Veranstaltungen

Theo Angelopoulos

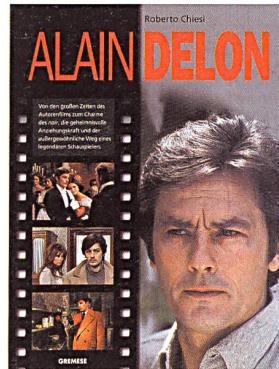
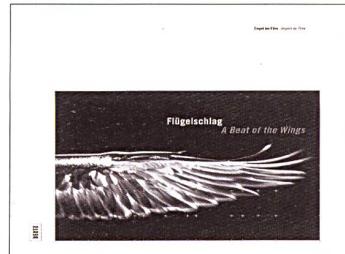
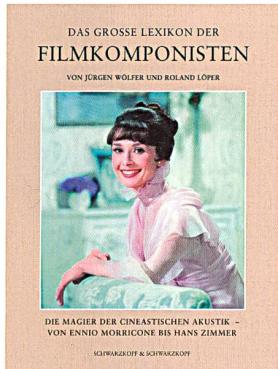
Zur Schweizer Filmpremiere von ELENI: DIE ERDE WEINT am Freitag, 30. April im Wettlinger Kino Orient wird der Besuch von Theo Angelopoulos erwartet. Rechtzeitig reservieren bei: Kino Orient, Landstrasse 2, 5430 Wettlingen, Tel. 056 430 12 30 (Mo bis Fr von 10 bis 16 Uhr)

Infame Bilder

Unterschiedliche Medientechnologien der Überwachung sind heute gang und gäbe und bestimmen zusehends auch den privaten Raum. Überwachung prägt unsere Alltagskultur von «Big Brother» bis zur «Versteckten Kamera». Mit einer Retrospektive (13.-26. Mai) und dem Symposium «Infame Bilder - Im Kino der Kontrollgesellschaft» (14.-16. Mai) widmet das Österreichische Filmmuseum in Zusammenarbeit mit Synema - Gesellschaft für Film und Medien den Formen visueller Kontrolle und «Vermessung» eine Schau von mehr als dreissig Filmen: mit Klassikern wie DR. MABUSE von Fritz Lang, REAR WINDOW von Alfred Hitchcock, Paranothrillern wie BLOW OUT von Brian De Palma, experimentellen Filmen wie Atom Egoyans FAMILY VIEWING und Dokumentationen von Harun Farocki oder Michael Klier.
 Österreichisches Filmmuseum, Augustinerstrasse 1, A-1010 Wien
www.filmmuseum.at

Bücher zum Lesen Baustellen

Das hat schon etwas Verführerisches: alle deutschen Filmstars, «von damals bis heute» (wie es der Untertitel verheisst), in einem einzigen Band vereint, von Henny Porten und Asta Nielsen bis Daniel Brühl und Robert Stadlober gewissermassen. «Unser Lexikon ist inzwischen zum Standardwerk geworden»: mit diesem Satz beginnen denn auch die Verfasser Adolf Heinzlmeier und Berndt Schulz ihr Vorwort zur Neuausgabe, die nach dreieinhalb Jahren, um vierzig Neueinträge erweitert, erschien. Standardwerk mag in Bezug auf die Zeitspanne und die Aktualität gelten, auch der Silberne Löwe für Katja Riemann beim Filmfestival von Venedig im Herbst 2003 ist schon verzeichnet. Allerdings wird ihr bei dieser Gelegenheit auch gleich noch die Goldene Palme verliehen – die allerdings gibt es nicht in Venedig, sondern in Cannes (und bis jetzt auch noch nicht für Katja Riemann). «Ihr Leben war abenteuerlicher als ihre Filmrollen» heisst es über den Ufa-Star Lida Baarova, das scheinen die Verfasser wohl generell von Schauspielern anzunehmen, jedenfalls sind die Biografien ausführlicher als die Filmografien. Immerhin nützlich für alle, die wissen wollen, wer wann mit wem liiert war. Dass Dolly Haas allerdings in erster Ehe mit dem Regisseur Hans (später: John) Brahm verheiratet war, erfahren wir hier nicht, obwohl der gemeinsame Film BROKEN BLOSSOMS durchaus Erwähnung findet. Die Rollencharakterisierungen sind in ihrer verknappten Art manchmal durchaus gelungen, wirken oft durch Allgemeinplätze aber wie aus dem Baukasten zusammengesetzt. Ganz selten wird einmal auf einzelne Rollen eingegangen, während die bibliografischen Angaben eher Zufallstreffer sind (einerseits bei Wilhelm Bendow ein Verweis auf ein Porträt im Ausstellungskatalog «Eldorado», andererseits



die Auslassung der «Exil»-Publikationen zu Haas, Bergner, Bois).

Die schiere Anzahl der Eintragungen imponiert auch bei einem anderen Lexikon aus dem selben Verlag: «Das grosse Lexikon der Filmkomponisten» versteht sich als «Bestandsaufnahme», die neben traditionellen Filmkomponisten etwa auch Musical-Komponisten mit einbezieht, deren Werke für die Leinwand adaptiert wurden, oder Künstler aus den Bereichen Rock, Pop und Jazz, die mehr oder weniger regelmässig (oder auch nur gelegentlich) für das Kino arbeiten. Gerade im Bereich der Rockmusik sind die fehlenden Kenntnisse der Autoren leider eklatant. Wird im Vorwort noch behauptet, nur die Filmarbeit der Komponisten zu berücksichtigen, so finden sich bei Neil Young zwar Informationen zu seiner Karriere als Rockmusiker, aber keine Charakterisierung seines Soundtracks zu Jim Jarmuschs *DEAD MAN* (der in der Filmmografie zudem noch mit Youngs eigenem Film *JOURNEY THROUGH THE PAST* vermeintlich wird). Auch Youngs Regiearbeit (unter dem Pseudonym *Bernard Shakey*) bei dem Konzertfilm *RUST NEVER SLEEPS* findet keine Erwähnung. Bei Leonard Cohen werden zwar zwei Filme verzeichnet, in denen auch Songs von ihm zu hören sind, nicht aber Robert Altmans *MCCABE & MRS. MILLER*, der entscheidend durch Cohens Lieder geprägt ist. Charakterisierungen der spezifischen Stile der einzelnen Komponisten bilden die Ausnahme. Bei einigen Einträgen (zum Beispiel Richard Hartley) ist die Chronologie vollkommen durcheinander geraten. Auch in den Angaben, zu welchen Filmen es Soundtracks gibt, kann ich keine Systematik erkennen. Aber vielleicht finden künftige Forscher ja auf dieser Baustelle Anregungen zum Weitermachen.

Als Begleitpublikation zu einer gerade zu Ende gegangenen Ausstellung im Filmmuseum Berlin (die dann ab 24. November im Deutschen Filmmuseum in Frankfurt zu sehen sein wird) liegt eine Publikation vor, die sich dem Thema «Engel im Film» widmet. Der einleitende Text stammt (wie könnte es bei diesem Ort anders sein) von Wim Wenders, der darin eine hübsche Anekdote zum besten gibt: wie es war, als er für *DER HIMMEL ÜBER BERLIN* im Ostteil der Stadt drehen wollte. Er stellt aber auch die interessante These auf, «Engel sind subversiver als Teufel, Satansbraten und Höllengespenster. Die machen nur Angst, und Angst kann man abschütteln.» Parallelen zur Engelsdarstellung in Film und bildender Kunst finden sich nicht nur im Text der beiden Herausgeberinnen Kristina Jaspers und Nicole Rother, sondern etwa auch bei Norbert Grob (der die Differenzen der Engelsdarstellung im Kino Hollywoods und Europas akzentuiert) und Frieder Butzmann (der dem Begriff «Engelstimme» auf den Grund geht), weitere Texte bieten Kontextualisierungen unterschiedlichster Art. Die verschiedenen Rollen der Engel (als Krieger, Beschützer, Boten, Gefallene ...) werden durch zahlreiche Abbildungen illustriert; eine 61 Titel umfassende Auswahlfilmografie führt Arbeiten aus den Jahren 1921 (Chaplins *THE KID*) bis 2001 (Jeroen Krabbés *DIE ENTDECKUNG DES HIMMELS*) auf, darunter natürlich alle Klassiker, wie Cocteaus *ORPHÉE*, Capras *IT'S A WONDERFUL LIFE*, Powell/Pressburgers *A MATTER OF LIFE AND DEATH* und Pasolinis *TEOREMA*, ebenso wie die Cary-Grant-Filme *TOPPER* und *THE BISHOP'S WIFE*. Das Problem der Publikation sind für mich die Abbildungen (die meisten davon immerhin aus den Filmkopien herausfotografiert). Sie erscheinen vergleichsweise klein und sind zudem mit einem Raster silberfar-

bener Kreuze gepresst, die die grösseren Bilder in der Horizontalen überlappen. Vielleicht soll das silbrige Glänzen den Bildern etwas Überirdisches verleihen – ich empfinde dieses Verfahren als hochgradig (zer)störend.

Der «eiskalte Engel» Jeff Costello alias Alain Delon aus Jean-Pierre Melvilles gleichnamigem Film (im Original *LE SAMOURAI*) kommt in der Engel-Publikation nicht vor (das wäre vielleicht mal ein Thema für ein Nachfolgeprojekt: «Engelgleiche Wesen im Kino»), aber ihm ist in der Reihe «Berühmte Schauspieler» des Gremese Verlages ein eigener Band gewidmet, dessen deutsche Ausgabe bei weitem nicht so katastrophal ausgefallen ist wie einige frühere Bände der Reihe. Man kann sich zwar fragen, was (Louis) «Malle» und ein «Spion» beziehungsweise ein «Agent» in *LE SAMOURAI* verloren haben (alles Seite 39), raten, was gemeint ist, wenn der Regisseur Marc Allégret zu einem «Genossen» von André Gide ernannt wird (Seite 7), und vermuten, dass mit «Houston» (Seite 40) John Huston gemeint ist, aber das Buch des Chefredakteurs von «Carte di Cinema» gefällt durch seine präzisen Charakterisierungen der Filme und ihrer Regisseure – dazu passt auch der umfassende Datenteil, der sowohl Delons Schallplattenaufnahmen als auch seine Werbespots verzeichnet. Die Stärke des Buches ist sein lesbarer Stil, der nah dran ist an den einzelnen Filmen (mit guten Szenenbeschreibungen) – zu kurz kommandabeileiderzusammenfassende Betrachtungen. Roberto Chiesi arbeitet sich Film für Film durch Delons Œuvre, von seinen ersten Auftritten in zwei Nebenrollen (eher unbedeutender Filme) über die Arbeiten mit Clément, Visconti und Melville bis zum dreiteiligen Fernsehfilm *FABIO MONTALE* (2001). Offene Worte sind dem Autor nicht

fremd, wenn er belanglose und misslungene Filme als solche charakterisiert, dann allerdings nüchtern und ohne jede Hämme. Das gilt nicht nur für Recht längst vergessene Werke, sondern etwa auch für den verblasenen *LE JOUR ET LA NUIT*, mit dem der Philosoph Bernard-Henri Lévy 1997 sein Spielfilmdebüt gab. Chiesi beschreibt Delons enttäuschende Erfahrungen in Hollywood Mitte der sechziger Jahre, geht auch kurz auf seine Theaterarbeiten ein, ebenso wie auf Privates (die Affäre um seinen ehemaligen Leibwächter Markovic) und betont immer wieder die Wagnisse, die Delon mit bestimmten Rollen eingegangen ist. Insofern mag man sich dem Autor anschliessen, der am Ende der Hoffnung Ausdruck gibt, dass der angekündigte Rückzug Delons von der Leinwand kein finaler ist.

Frank Arnold

Adolf Heinzlmeier, Berndt Schulz: *Das Lexikon der deutschen Filmstars*. Berlin, Schwarzkopf & Schwarzkopf Verlag, 2003. 608 S., Fr. 25.90 € 14.90

Jürgen Wölfer, Roland Löper: *Das grosse Lexikon der Filmkomponisten*. Berlin, Schwarzkopf & Schwarzkopf Verlag, 2003. 584 S., Fr. 42.30, € 29.90

Kristina Jaspers, Nicole Rother (Hg.): *Flügelschlag. Engel im Film/A Beat of the Wings. Angels in Film*. Berlin, Bertz Verlag, 2003. 96 S. Fr. 30.80, € 16.90 (zweisprachig: deutsch/englisch)

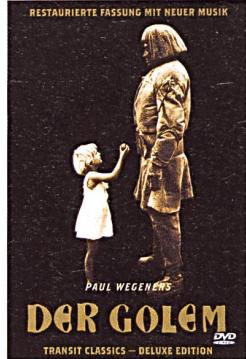
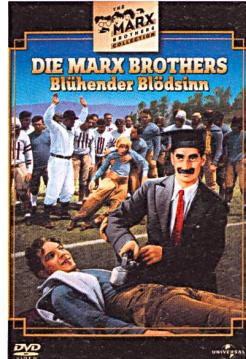
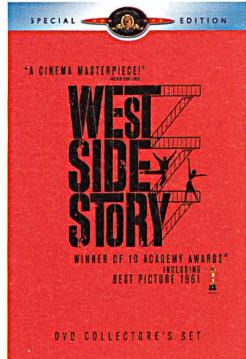
Roberto Chiesi: *Alain Delon. Rom*. Gremese, 2003 (deutscher Vertrieb: Schüren). 127 S., Fr. 29.40, € 16.80

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

SRG SSR idée suisse



DVD

**West Side Story**

Anlässlich der «New Hollywood»-Retrospektive in Berlin hat ein offenbar unausrottbares Vorurteil wieder die Runde gemacht: Die Hollywood-Produktion anfangs der sechziger Jahre sei künstlerisch völlig uninteressant, ein jämerliches Desaster gewesen. *WEST SIDE STORY* hat 1961 Premiere gefeiert – und bis heute kein bisschen Staub angesetzt: Es fängt beim zeitlos modernen Filmplakat an, setzt sich über Thema, Musik und Choreographie nahtlos fort und wird durch die filmische Umsetzung bestätigt. Vom Vorspann, den Saul Bass geliefert hat, über die elektrisierende Eröffnungssequenz in den Straßen New Yorks bis zu den fantastischen Studiobauten Boris Levens und innovativen Choreographien wie «Cool» ist alles aus einem Guss und zeitlos begeisternd geblieben. Und noch immer können sich Jugendliche in dieser Geschichte wieder finden, was man vierzig Jahre nach ihrer Entstehung nicht von vielen Jugenddramen behaupten kann.

Die DVD-Sammlerausgabe lässt dem Film jene liebevolle Pflege zukommen, die er verdient: Eine Bonus-CD wartet mit einer ausführlichen Dokumentation auf, in der die damaligen, jetzt ergrauten, Jungdarsteller zu Wort kommen. Neben zahllosen Produktionsbildern fasziniert zudem ein animierter Trailer, dessen grafisches Design der gängigen Vorschau, wie man sie heute serviert kriegt, immer noch weit voraus ist – ein kleines Meisterwerk für sich. Und neben dem Filmmaterial kann man sich stundenlang mit dem Fanbuch beschäftigen, mit dem vollständigen Drehbuch und einem Reprint des originalen Programmhefts.

WEST SIDE STORY USA 1961. Region 2; Bildformat: 2.35:1; Sound: 5.1; Sprachen: D, E; Untertitel: D für Hörgeschädigte; Extras: Original Pausenmusik, Dokumentarfilm, 3 Kurzdokumentationen, Fotogalerie, 4 Trailer, Fanbuch (englisch). Vertrieb: MGM Home Entertainment/Impuls Home Entertainment

Marx Brothers Collection

Die Reihe mit Marx-Brothers-Komödien wurde glücklicherweise nicht mit ihren geläufigsten Filmen eröffnet. Zum mindesten *HORSE FEATHERS*, wo der Collegebetrieb aufs Korn genommen wird, und *ANIMAL CRACKERS*, wo die bessere Gesellschaft Federn lassen muss, kriegt man hierzulande selten zu sehen, obwohl die Marx Brothers ausgerechnet in diesen beiden Komödien auf dem Höhepunkt ihres Zwerchfells erschütternden Könnens sind. *DUCK SOUP* dagegen, die Satire auf Politik-Clowns und Kriegstreiber, gehört seit jeher zum ehernen Bestand für all jene, die dieser Art von Marxismus verfallen sind, er ist vielleicht der beste ihrer Filme, falls man ein solches Urteil überhaupt wagen darf. Die Ausstattung der Kollektion ist minimal, aber man wird immerhin mit der ununtertitelten Originalfassung bedient – alles andere wäre nichts weniger als eine Todsünde gewesen.

ANIMAL CRACKERS USA 1930, **HORSE FEATHERS** USA 1932, **DUCK SOUP** USA 1933. Region 2; Bildformat: 4:3; Sound: DD 2.0 (Mono). Sprachen: D, E. Untertitel: D. Vertrieb: Universal Pictures

Der Golem

Die Sage von Rabbi Löw, der im jüdischen Ghetto von Prag einen künstlichen Menschen aus Lehm, den Golem, zum Leben erweckt, wurde von Paul Wegener zu einem der Klassiker des deutschen Expressionismus verfilmt. Er hat damit bereits 1920 James Whales *FRANKENSTEIN* in vieler vorweggenommen und das Horror-Genre nachhaltig beeinflusst. Dass sein Film weder Schwarzweiss noch stumm war, zeigt die restaurierte Fassung eindrücklich: Sie ist viragiert, die Szenen sind also entsprechend ihrer Stimmung und ihrer Lichtdramaturgie eingefärbt, und sie ist vertont, wobei die verschollene Originalmusik durch eine kongeniale

Neukomposition von Aljoscha Zimmermann ersetzt wurde. Der Essay «Das Königreich der Geister», eine kurze Einführung in den expressionistischen deutschen Film von R. Dixon Smith, rundet diese Edition ab. Ein weiteres Schmuckstück in der sich allmählich verdichtenden Anthologie deutscher Stummfilmklassiker.

DER GOLEM WIE ER IN DIE WELT KAM D 1920. Region: o.A.; Bildformat: 1:1,33; Sound: DD 2.0; Sprachen: D, E; Extras: Dokumentation «Das Königreich der Geister – Paul Wegeners DER GOLEM und die expressionistische Tradition», Bildergalerie mit Fotos, Illustrationen und Werbematerial. Vertrieb: Transit Classics/Impuls Home Entertainment

Der kleine Horrorladen

Aus Roger Cormans Kult-Billigstreifen *LITTLE SHOP OF HORRORS* haben Howard Ashman und Alan Menken in den achtziger Jahren ein Kult-Gruselkino gemacht, und dieses hat Frank Oz 1986 für die Leinwand adaptiert – eine erfrischend schräge Gruselkomödie mit hinreissenden Songs. Neben Rick Moranis in der Hauptrolle treten in kleinen Rollen James Belushi, John Candy, Bill Murray und der hinreissend neurotische Steve Martin als sadistischer Zahndrempel auf. Die DVD wartet trotz günstigem Verkaufspreis mit vielen Extras auf.

LITTLE SHOP OF HORRORS USA 1986. Region: 2; Bildformat: 1.85:1; Sound: DD 5.1 (Englisch), Mono (Deutsch); Sprachen: D, E; Untertitel: D, D für Hörgeschädigte; Extras: Outtakes, Making of, Kommentar von Frank Oz. Vertrieb: Warner Home Video

Eigentlich wollten wir nicht lange bleiben

Zwölf italienische Emigranten – Paare und Einzelpersonen – setzen sich nacheinander aufs selbe Sofa und erzählen davon, wie sie in die Schweiz gekommen sind, wie sie hier ihr Leben

meistern und was ihnen Italien bedeutet. Schlicht gestaltet, lebt die Dokumentation ganz von der Ausstrahlung und den Erzählungen ihrer Protagonisten: Schuhmacher, Portier, Fabrikarbeiterin, Lehrerin, Koch, Coiffeur, Serviertrösterin, Haushälterin, Priester, Hausfrau oder Direktor – sie alle tragen ihren Teil zu einem spannenden, humorvollen und anrührenden Puzzle über Emigration und Heimat bei. Ein Dokument der Oral History, das glücklicherweise fragmentarisch und damit authentisch bleibt.

SI PENSAVA DI RESTARE POCO – 12 STORIE D'EMIGRAZIONE CH 2003. 72 Minuten. Regie: Francesca Cangemi, Daniel von Aarburg. Sprachen: I, D. Untertitel: D, I, F. Vertrieb: Limmatverlag/Frenetic. ISBN 3-85791-455-9

Thomas Binotto

Utopia Blues

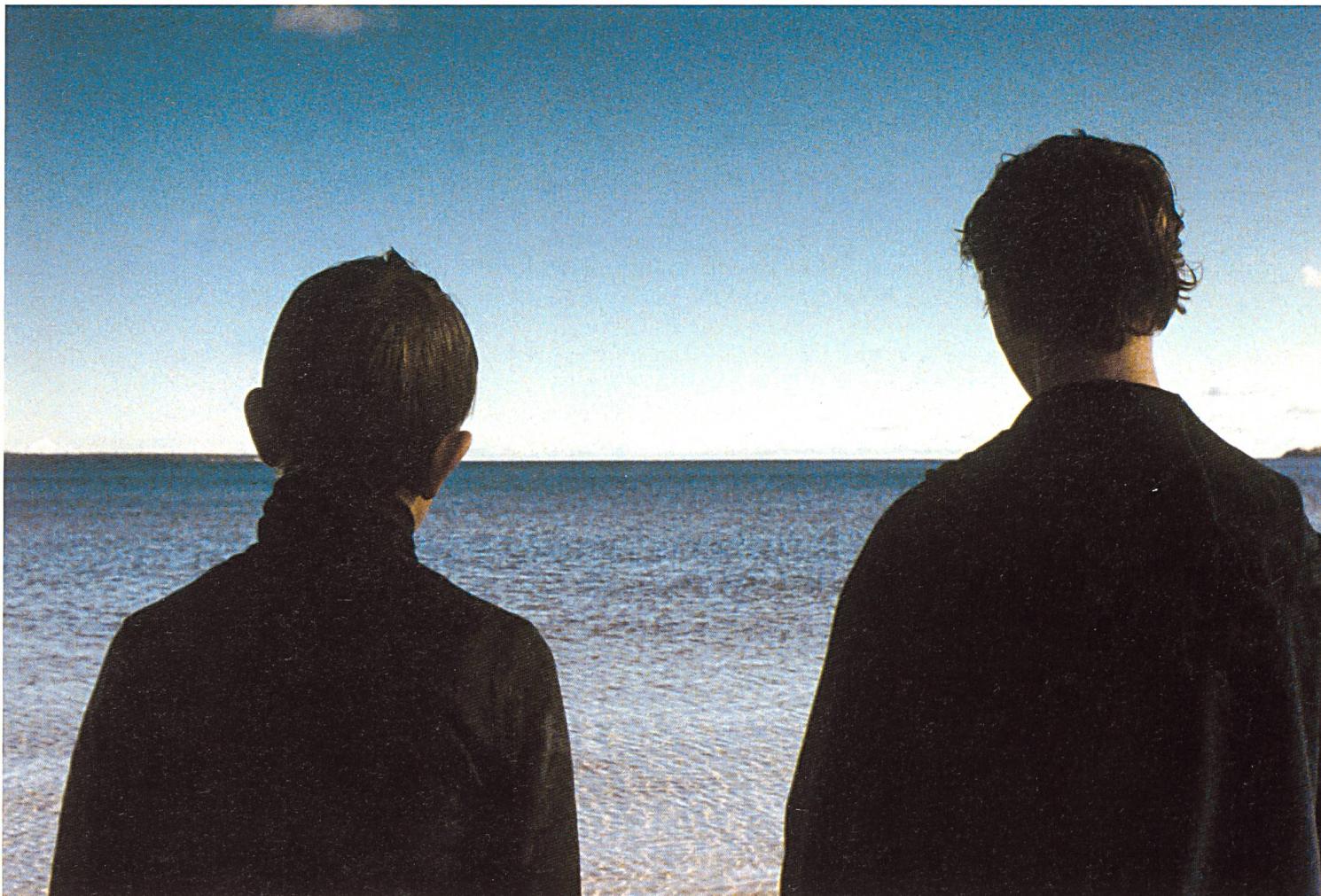
Rafael Hauser, ein Jugendlicher an der Schwelle zum Erwachsenwerden, will Musiker werden. Unangepasst und voll überschüssiger Energie geht er seiner Umwelt kräftig auf die Nerven – und je mehr er in die Enge getrieben wird, desto grösser wird sein Verlangen, aus der Enge auszubrechen, um seine Utopie und seine Träume zu verwirklichen.

Nebst dem Film von Stefan Haupt bietet die DVD ein knapp fünfzehn minütiges Making of, welches kurze Statements mit fast allen Darstellern und dem Regisseur enthält, aber auch das Geheimnis lüftet, wie es Michael Finger als Rafi gelang, das Kornfeld in Bewegung zu setzen, als ihm der Einfall kam, das Kornfeld wie ein Orchster zu dirigieren.

UTOPIA BLUES Schweiz 2001. Regie: Stefan Haupt, Darsteller: Michael Finger, Babett Arens, Tino Ulrich, Muriel Wenger, Ettore Cella, Bruno Cathomas. Farbe, Dialekt; Dauer: 97 Min. Vertrieb: Warner Home Video

Beziehungen zwischen Vätern und Söhnen

DIE RÜCKKEHR / VOSVRASCHTCHENIE von Andrej Zvyagintsev



Es ist eine schöne, optisch berauschende Reise durch die Weite der nord-russischen Ebene für den Zuschauer.

Die Legende vom verlorenen Vater. Oder: Isaak opfert Abraham. Oder Road Movie mit dem heimgekehrten Stalin. Oder Mantegnas Jesus revivivus. Oder die Väter sterben doch vor den Söhnen. Oder Tarkowskij exhumiert. Oder der Mafioso als Tugendbold. Oder Erziehung tut not. Oder. Oder.

Soviel ist über Andrej Zvyagintsevs Debütfilm seit der ersten Erscheinung auf einer westeuropäischen Leinwand, seit dem Golden Löwen am Lido, geschrieben, gerätselt, spekuliert worden, dass man schon anfängt, dem Film zu misstrauen. Konnotationen mit der Bibel sind notiert worden: die Brüder Andrej und Iwan sehen in einem Buch die Opferung Isaaks durch Abraham, als der stets namenlos bleibende Vater nach zehn Jahren Abwesenheit heimkehrt; wenn er schläft, liegt er da wie der vom Kreuz geholte Jesus – aber so liegt auch schon Giuliano Salvatore da und Ettore, der Sohn von Mamma Roma. Wen also zitiert Zvyagintsev, wenn überhaupt – und wieso ist das wichtig?

In jedem strengen Vater in den neuen russischen Filmen wird man geradezu zwangsläufig die nostalgische Idiotie Stalin sehen dürfen, in jedem halbwegen sympathischen Mafioso einen Bruder der BRAT-Filme von Alexej Balabanow, in jedem enigmatischen Landschaftspanorama mit tönendem Wasser eine Hommage an Andrej Tarkowskij. *VOSVRASCHTCHENIE* ist das alles und ist doch ein Film für sich, wenn auch zusätzlich belastet durch die Position, die ihm von der internationalen Kritik schon zugewiesen worden ist: Flaggschiff zu sein für eine ganze Flotte jüngster russischer Filme neuester Bauart. Da hält niemand mehr sehnsüchtige Ausschau nach Hollywood, und da will niemand mehr ins Nachtleben der Perestroika eintauchen, in den fragwürdigen Glamour der „neuen“ Russen, der Reichen und der Huren, oder in die Wodkawagen des ekstatischen Nihilismus, wofür die Filme von Pawel Lungin stehen mögen. Ob Chlebnikow und Popogrebski oder Bobrowa, Sidorow oder Sadilina: sie sind eine neue Generation, Nachfahren schon Soku-



Mit seiner Rückkehr, nach zehn Jahren, macht der Vater die Familie nicht komplett, er füllt keine Stelle aus, die vorher als leer empfunden worden wäre.

rows und Muratowas, der Überlebenden der Perestroika-Filme, mit denen sie kaum noch etwas verbindet. In ihren Filmen hat sich die Bitterkeit angesichts des Untergangs des sowjetischen Imperiums in einen geradezu stoischen Realismus verwandelt, das politische Flagellantentum in Distanz und Ironie.

Iwan und Andrej kennen ihren Vater nur von einer Fotografie. Vermisst haben sie ihn niemals; ihre Kindheit ist von der Mutter behütet. Mit seiner Rückkehr, nach zehn Jahren, macht der Vater die Familie nicht komplett, er füllt keine Stelle aus, die vorher als leer empfunden worden wäre. Da die Rückkehr nichts zu heilen hat, zerstört sie, was bisher hatte als heil gelten und gelebt werden können. Wie alle Kinder, die sich in den Verhältnissen ihres Lebens geborgen fühlen, auf Veränderungen nahezu allergisch reagieren, lehnen auch Iwan und Andrej den Störenfried zunächst ab, und Iwan, als der Jüngere der Mutter noch besonders nahe, wird bis zum Tod des Vaters bei dieser Haltung bleiben. Wie die Frau die offenbar unerwartete Heimkehr ihres Mannes erfährt, das ist dem Film kein Thema, er wäre denn ein anderer Film. Er konzentriert den Blick vollkommen auf das Verhältnis zwischen Vater und Söhnen, die der Heimkehrer mitnimmt auf eine Fahrt in den Norden und auf eine einsame Insel, wo er eine Blechkiste ausgräbt.

Es ist eine schöne, optisch berauschende Reise durch die Weite der nordrussischen Ebene für den Zuschauer, es ist eine harte, von einem strengen Vater geradezu terroristisch kommandierte Reise, die eher einer Deportation in den Gulag gleicht. Während der ältere Andrej den Vater trotz, ja wegen seiner Härte zu bewundern beginnt, als wolle er sich an ihm ein Beispiel holen, muss Iwan unter der Knute des Vaters leiden; einmal wird er sogar einfach stehen gelassen. Wenn der Vater am Ende tot ist und das

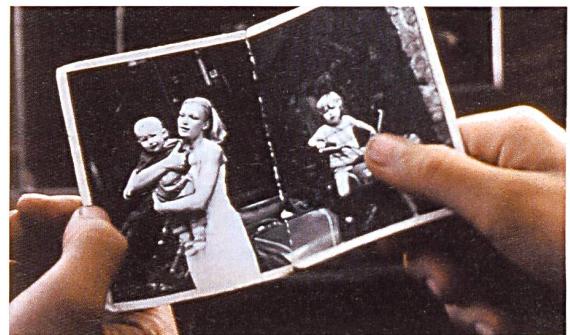
Boot mit der Leiche hinaustreibt aufs Meer, ist eine Art von filmischem Erziehungsroman zuende gegangen: die Söhne sind (ein Stück) erwachsen geworden.

All das ist offensichtlich. Niemals aber wird klar, wo der Vater die letzten zehn Jahre verbracht hat -: womit, da jede realistische Erklärung verweigert wird, die hemmungslose Interpretationsfreiheit und die Mythisierung ihren Anfang nehmen. Sie setzen sich fort, wenn niemals ausdrücklich wird, warum der Vater – als könne er nach zehn Jahren keine weitere Woche auf sie verzichten – die Söhne mitnimmt auf die Reise, denn er braucht sie unterwegs nicht, so wenig wie jemals der Inhalt der Blechkiste offen gelegt wird. Ein Geheimnis, das dermassen als Geheimnis konstruiert wird, ist so wenig ein Geheimnis, wie man sich in einem Labyrinth verirren kann, dessen Bauplan man zur Hand hat. Das wahre Enigma dieses Films liegt jenseits der Bezirke, in denen das Bezeichnende für das Bezeichnete steht – oder für seine „Bedeutung“. Es ist die niemals erschöpfend beantwortbare Frage nach den unterirdischen Beziehungen zwischen Vätern und Söhnen. Und es ist das Rätsel der Schönheit eines Films, der für alle, vom Regisseur über den Produzenten bis zu den Darstellern, ein Anfang war.

Peter W. Jansen

VOSVRASCHTCHENIE (DIE RÜCKKEHR, THE RETURN)

Regie: Andrej Zvyagintsev; Buch: Wladimir Moisejenko, Alexander Nowotozkij; Kamera: Michail Kritschman; Schnitt: Wladimir Moguljewskij; Ausstattung: Schana Pachomowa, Galja Ponomarjewa, Anna Bartuli; Musik: Andrej Dergatschew; Ton: Andrej Chudjakow. Darsteller (Rolle): Wladimir Garin (Andrej), Iwan Dobronrawow (Iwan), Konstantin Lawronjenko (Vater), Natalija Wdowina (Mutter). Produktion: Ren Film; Produzent: Dmitrij Anatoljewitsch Lesnjewski. Russland 2003. Farbe, Dauer: 110 Min. CH-Verleih: Frenetic Films, Zürich; D-Verleih: Movienet, München



Tochter findet Vater

STERNENBERG von Christoph Schaub, Drehbuch Micha Lewinsky



Konflikte gibt es eigentlich keine, nur ab und an ein bisschen Aufregung, vor allem der Gemüter, etwa wenn plötzlich ein wildfremder Mann in der Wohnung sitzt.

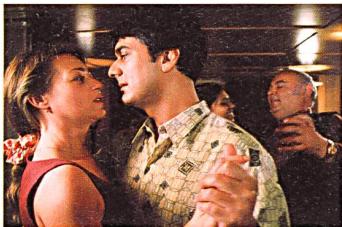
In Sternenberg ist die Welt noch in Ordnung. Und mit STERNENBERG ist die Welt wieder in Ordnung, denn mit STERNENBERG ist der Schweizer Film definitiv auf den Schweizerfilm gekommen. «Schweizer Film» war einst synonym für den «jungen», den «neuen Schweizer Film» und wurde als Gegenpol verstanden zum «alten Schweizerfilm», der abgewirtschaftet hatte, heute aber in *prime time* wieder – und erst noch als «schweizer film» annonciert – ausgestrahlt wird.

Dagegen ist an sich nichts einzuwenden, es deutet nur an, wie sich Zeitgefühl und Wahrnehmung verschoben haben, ohne dass sich grundlegend etwas geändert hätte. Die Generation der Achtundsechziger, in Aufbruchsstimmung damals, gerade dabei, die Welt und damit auch den Film neu zu erfinden, übersah oder unterschätzte die handwerklichen Fertigkeiten eines Kurt Früh etwa sehr wohl, die jungen Filminteressierten sahen ihn damals eben primär als Repräsentant einer alten Welt. Die Ab-

lehnung galt aber kaum dem Handwerklichen an sich als vielmehr der Bravheit und Biederkeit, die sich in den Schweizerfilmen spiegelte.

Fast alles, was sich da in STERNENBERG in Sternenberg zuträgt, könnte auch die Gemüter in der Oberstadtgasse in OBERSTADTGASS bewegt haben. Konflikte gibt es eigentlich keine, nur ab und an ein bisschen Aufregung, vor allem der Gemüter, etwa wenn plötzlich ein wildfremder Mann in der Wohnung sitzt, oder das Gerücht, dass die Schule des Dorfes geschlossen werden soll, sich zu Gewissheit verdichtet.

Was zu Zeiten von OBERSTADTGASS noch nicht denkbar gewesen wäre: die Dorfeschullehrerin hat ein Verhältnis mit dem Schulinspektor – was nicht nur die Zuschauer, sondern sogar die Kinder ihrer Klasse mitkriegen. Schulinspektor Freudiger verspricht seiner Geliebten, sich für den Erhalt der Schule einzusetzen, seinem Chef, Schulpräsident und Kantonsratskandidat Jauch, rät er allerdings dringend, die geplante Sparmassnahme



Der Zuschauer, die Zuschauerin ahnt sehr schnell, dass der Heimkehrer der Vater der Lehrerin ist. Und das ist kein Zufall, sondern Absicht. Absicht des Drehbuchautors, der seine Hinweise pflanzt und sprüsen lässt, bis sich die Vermutung zur Gewissheit verdichtet.

konsequent durchzusetzen. Da hätten wir ihn also, unseren Schleimer und Wendehals, den Bösewicht unserer Geschichte, der gutbürgerliche Dimensionen keineswegs sprengt. Auch unser Kantonsratskandidat lässt sich leicht der Realität zuordnen und über Politiker darf ja – durchaus politisch korrekt – einiges öffentlich gesagt und mehr noch unausgesprochen vermutet werden. Verträgliche Sozialkritik, welche die verdiente Sonntagabendunterhaltung nicht weiter stört. Aber schon in OBERSTADT-GASS war die miese Figur ja ein eingebildeter Prokurst, der den braven Briefträger Jucker umso rechtschaffener erstrahlen liess.

Dass die Schule aus Spargründen geschlossen werden soll, das darf doch nicht wahr sein. Franz Engi, der nach dreissig Jahren im Ausland ins Dorf seiner Kindheit zurückgekehrt ist, greift ein. Franz, der mit dem Gemeindepräsidenten noch die Schulbank gedrückt hat, überzeugt die Gemeindeversammlung, ihn als Schüler in die Klasse aufzunehmen, damit die geforderte Mindestzahl von Primarschülern erhalten bleibt und die Schule nicht wie vorgesehen geschlossen werden kann, schliesslich habe er in der Kindheit wenig Zeit gehabt, in die Schule zu gehen, und dürfe nun sein «Recht auf Bildung» noch geltend machen.

Und so, wie es beschlossen wurde, geschieht es auch. Schüler Franz meldet sich bei seiner Untermieterin, der Lehrerin, zur Stelle. Freudiger macht dies wenig Freude, aber er findet schon einen Dreh. Dann sind die Verteidiger der Schule wieder am Zug. Politiker wollen ja vor allem eines: gewählt werden – das ist ihr schwächster Punkt. Demnach müssen jetzt die Presse, die Medien mobilisiert werden. Die Kinder organisieren eine Pressekonferenz, und der Kleine, der fragt: «Soll ich auch den CNN einladen?», hat die Lacher auf sicher.

Wo ein Helikopter so offenkundig auffällig in den Bildhintergrund gerückt wird und soviel vom Himmel wie vom Fliegen gesprochen wird, da muss das Fluggerät doch auch zum Einsatz kommen. Dennoch ist es dann ein die Gemüter – wohl der meisten Zuschauer und Zuschauerinnen – bewegender Moment, als die kleine Sarah an der Pressekonferenz erscheint. Noch aber liegt Sarah im Spital und macht sich Sorgen. Ihrer Krankheit und ihren längeren Spitalaufenthalten, glaubt sie, sei es zuzuschreiben, dass die Schule geschlossen wird. Klar doch, dass Eva, ihre Lehrerin, die sie besucht, und auch der Spitalarzt Babu, der sie betreut, ihr gut zureden und sie vom Gedanken ans Sterben abzulenken versuchen.

Der Besuch der Lehrerin bei ihrer kränklichen Schülerin hat uns – nebenbei – auch die Distanz zwischen Dorf und Spital verdeutlicht. Die Pressekonferenz verdeutlicht – ebenfalls nebenbei – Eva nun, dass Freudiger ebenso wenig die Absicht hat, sich von seiner Frau scheiden zu

lassen, wie er sie jemals hatte, sich für den hoch und heilig versprochenen Erhalt der Schule einzusetzen; aber auch, dass der tamilische Arzt Babu ein herzensguter Mann sein muss, sonst hätte er nicht veranlasst, dass die für eine längere Autofahrt noch zu schwache Sarah kurzerhand im Helikopter, «der nur in speziellen Fällen benutzt werden darf», zur für Klein Sarah besonders wichtigen Pressekonferenz herbeigeflogen wird.

Damit wären die Karten neu verteilt. Verheiratete Männer mit Absichten werden Eva künftig ein Greuel sein. Wen soll es da noch wundern, dass die kaum erwachten zärtlichen Gefühle für den tamilischen Arzt schlagartig auf den Gefrierpunkt sinken, als sie Babu mit Frau und Kindern sieht. Halt, halt. Stop, Stop. Das kleine Missverständnis kann geklärt werden: Bajraw, die Frau an der Seite von Babu, ist gar nicht seine Frau, sondern seine Schwester, und die Kinder sind nicht seine Kinder, sondern ihre. Außerdem erweist sie sich als eine hervorragende Köchin, und der Sternen in Sternenberg, im Haus in dem Franz und Eva je auf verschiedenen Etagen wohnen, ist als Restaurant noch immer geschlossen – kommt alles gerade recht für ein ausgelassenes Mahl und eine kleine private Party.

Die Fähigkeiten und die Kenntnisse, die es braucht, ein funktionierendes Drehbuch herzustellen, sollen weder unterschätzt noch klein gemacht werden – aber aufregend und spannend wird es erst, wenn das reine, fast schon mechanische Funktionieren der Rädchen, die ineinander greifen, übertroffen wird, die «schöpferische Unlogik», wie es Nicolas Gessner nennt, Platz greift, Szenen sich «erstaunlich, aber eben auch plausibel» entwickeln, Handlungen unerwartete, aber schliesslich einleuchtende Wendungen nehmen. Ein paar Zutaten mehr aus dem Gewürzkasten der «schöpferischen Unlogik» hätte STERNENBERG durchaus noch ertragen.

Neben der Hauptgeschichte noch eine ausgewachsene Nebengeschichte parallel und verschränkt zu erzählen, neben dem Plot noch einen Subplot anzubieten, erweist sich bei den meisten Filmen als nützlich – und praktisch muss es dabei nicht einmal eine Rolle spielen, was dann als Haupt- und was als Nebensache betrachtet wird.

Schön und gut: Der Zuschauer, die Zuschauerin ahnt sehr schnell, dass der Heimkehrer der Vater der Lehrerin ist. Und das ist kein Zufall, sondern Absicht. Absicht des Drehbuchautors, der seine Hinweise pflanzt und sprüsen lässt, bis sich die Vermutung zur Gewissheit verdichtet – noch lange bevor die Tochter vom Vater aufgeklärt werden kann, respektive diesem von selbst auf die Schliche kommt. Hitchcock nannte es Suspense – die Bombe, von welcher der Zuschauer weiss, dass sie unter dem Tisch der ahnungslosen Akteure tickt, ist spannender als die Bombe, die zur Überraschung aller plötzlich



Die Entdeckung der Wahrheit, das Lüften des Geheimnisses, führt dann selbstverständlich auch in die Krise und zu einem Wendepunkt in der Geschichte. Die Tochter verflucht den Vater.

einfach hochgeht. Suspense ist natürlich auch, wenn der Zuschauer sich fragt: wann und vor allem *wie* wird das Geheimnis des heimgekehrten Vaters gelüftet – und diese Spannung erst einmal zu schaffen, ist schwieriger als der eine und die andere vielleicht denken mag.

Die Entdeckung der Wahrheit, das Lüften des Geheimnisses, führt dann selbstverständlich auch in die Krise und zu einem Wendepunkt in der Geschichte. Die Tochter verflucht den Vater, mit dem sie sich, anfängliche Spannungen überwindend, angefreundet und zwischenzeitlich ganz schön verstanden hat. Der Vater packt seine sieben Sachen, reist ab – Abschiedsbrief hinterlegt. Ziel unbekannt. Soweit so kritisch. Will heissen: die Krise hat jetzt ihren Höhepunkt erreicht. Aber weil in einem elaborierten Drehbuch eben nicht sein kann, was nicht sein darf, kommt es nun zur gutbürgerlichen, dörflichen Idylle entsprechenden – man ist versucht zu sagen: gut schweizerischen – Verfolgungsjagd. Die Lehrerin „entwendet“ kurzerhand ein zufällig herumstehendes – will heissen: in einer Nebenhandlung geschickt rechtzeitig vor dem Sternen plaziertes – Töffli und jagt dem Postauto, das ihren Vater wieder zum Bahnhof bringt, von dem er herkam, hinterher. Kurve um Kurve. Take für Take.

Zwar verpasst die Tochter den Zug um Haarsbreite, sieht ihn gerade noch auf dem gegenüberliegenden Geleise anfahren, doch als der Zug sich aus dem Bild bewegt hat und die Sicht frei wird, sitzt leicht in sich zusammengefallen auf einer Perronbank der Vater noch da: Franz ist nicht abgereist. Die Tochter atmet auf, setzt sich neben ihn auf die Bank. Die Versöhnung kann stattfinden. Abbl ENDE.

Da einem *prime time* Publikum aber – offenkundig oder auch nur scheinbar – nicht zugemutet werden kann, sich selbst ein paar Gedanken zu machen und die noch losen Enden nach eigenen Bedürfnissen zu verknüpfen, muss jetzt noch aufgeräumt werden. Also Aufblende: Der Vater ist nach dem Abblenden wohl noch auf der Perronbank gestorben. Jedenfalls wird Franz Engi nun angemessen feierlich auf dem Friedhof von Sternenberg beerdigt. Bajraw öffnet den Sternen wieder als Restaurant mit türkischer Küche, ihre Kinder stellen die Weiterführung der Schule auf Jahre hinaus sicher, und die Lehrerin – eine kompetente Stellvertreterin ist bereits gefunden – erfüllt sich den jahrzehntelang gehegten Wunsch, auf Reisen zu gehen, und entschwindet mit ihrem Arzt und Traumprinzen auf Weltreise.

Wer da nicht seufzen mag: Ende gut alles gut – dem ist nicht zu helfen.

Walt R. Vian

Stab

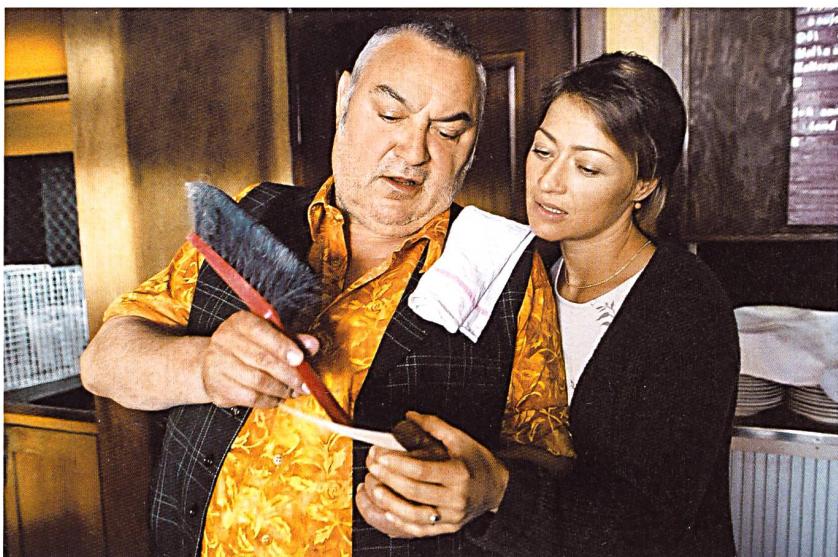
Regie: Christoph Schaub; Buch: Micha Lewinsky; Kamera: Peter Indergand; Schnitt: Marina Wernli; Ausstattung: Marie-Claude Lang Brenguier; Kostüme: Dorothee Schmid; Musik: Balz Bachmann, Peter Bräker; Ton: Laurent Barbey

Darsteller (Rolle)

Mathias Gnädinger (Franz Engi), Sara Capretti (Eva), Walo Lüönd (Hans Grob), Daniel Rohr (Freudiger), Hanspeter Müller (Jauch), Stephen Sikder (Babu), Stephanie Glaser (alte Dame), Ettore Cella (alter Herr), Cheryl Graf (Carmen), Giulia Piazzitta (Claudia), Delaila Piasko (Corinne), Ferdinand Irion (Joel), Roman Schuppli (Matthias), Armando Piasko (Pascal), Nurit Hirschfeld (Sarah), Tim Bettermann (Tom), Lilian Fritz (Sarahs Mutter), Mona Vetsch (Journalistin), Philipp Galizia (Single-Bauer), Elisabeth Niederer (Mutter), Kalaimathy Kirupa (Bajraw), Albert Tanner, Peter Niklaus Steiner (Dorfbewohner), Martin Hug (Gemeinderat), Elisabeth Schnell (Frau von Hans)

Produktion, Verleih

Langfilm, SF DRS; Produzent: Bernard Lang. Schweiz 2003. Farbe, Dauer: 88 Min. CH-Verleih: Buena Vista International, Zürich





Landschaften landunter

Theo Angelopoulos und sein neuster Film TRILOGIA: TO LIVADI POU DAKRISI





**Sie haben
unterwegs
ein unbekantes
familienloses
Mädchen
mitgenommen,
Eleni.**

1 Vor ihnen das Wasser, wieder das Wasser. Die bolschewistische Revolution hat sie aus Odessa vertrieben, übers Meer, diese Griechen, und jetzt stehen sie am Ufer eines Flusses, oder eines überschwemmten Landes?, und es ist, als stünden sie am Rand der Welt. Es ist der Rand der Welt. Denn hier, auf der anderen Seite des Wassers, werden sie leben, lieben und untergehen. Sie haben unterwegs ein unbekanntes familienloses Mädchen mitgenommen, Eleni, und der Stiefvater, Witwer geworden, wird sie heiraten, und der Stiebbruder Alexis wird mit ihr fliehen und Kinder haben, Tristan und Isolde oder Klytämnestra? Doch alles hilft nichts gegen das Wasser. Alexis, er ist Akkordeonspieler geworden, wird es nach Amerika und Okinawa tragen, und das Dorf der Flüchtlinge aus Odessa wird in den Fluten eines künstlichen Sees versinken. (Wie das Dorf in Elem Klimows PROSCHTSCHANIE – ABSCHIED VON MATJORA.)

Morgen soll Alexandros ins Krankenhaus gehen – und es wird für immer sein. Ein letztes Mal geht er mit seinem Hund spazieren, an der Seepromenade von Thessaloniki. Ein Besuch bei der Tochter, ein Treffen mit seiner Dienerin – alles geschieht an diesem Tag zum letztenmal. Doch dann rettet Alexandros einen Jungen, der aus Albanien nach Griechenland geflohen ist, vor Polizei und Abschiebung, und er wird ihn bis zur Grenze bringen, während ihn selbst Erinnerungen an sein Leben überfallen: in seinem Haus am Meer.

Eine Brücke führt über den Fluss, aber die Brücke verbindet die Ufer nur zum Schein miteinander, sie markiert die Grenze. Wehe, man setzt den Fuss tatsächlich auf die andere Seite der Markierung; man darf ihn nur zögernd andeuten, den Schritt. Eine Hochzeitsgesellschaft führt die junge Braut ans diesseitige Ufer des Flusses. Auf



**Nichts haftet
unverrückbarer
in der Erinnerung
als diese Bilder,
und wenn sie
der Gefahr der
Wiederholung
ausgesetzt sind,
dient auch
die Wiederholung
dem Gedächtnis
der Geschichte.**

der anderen Seite steht der Bräutigam. Ein Priester ist mit dem Fahrrad gekommen, er vollzieht die Hochzeit über das Wasser hinweg.

In einer Hafenstadt am Schwarzen Meer, Constanza, wird eine gigantische Lenin-Statue, sie ist aus seinem untergegangenen Imperium herübergekommen, auf einen Fluss-Schlepper verladen. Er wird die Donau flussaufwärts fahren, durch das vom Krieg verwüstete Land, und überall stehen sie am Ufer und begrüßen und begleiten das monumentale Abbild auch ihrer Geschichte. Oder sie knien nieder und bekreuzigen sich angesichts des Gottseibeins. Den einzigen Fahrgast des Kahns trägt der Fluss ins zerstörte Sarajewo, und auch er ist, auf der Suche nach einer verschwundenen Filmrolle, in der Geschichte unterwegs, in der Geschichte des Kinos, die vielleicht mit den Brüdern Manakis ebenso wie mit den Brüdern Lumière ihren Anfang nahm.

Eine Plattform im offenen Meer. Spiros, nach zweunddreissig Jahren Emigration aus der Sowjetunion heimgekehrt, soll abgeschoben werden. Da er sich geweigert hat, den sowjetischen Frachter zu betreten, der ihn mitnehmen sollte, schiebt man ihn in internationales Gewässer ab. Jetzt steht er auf der Plattform, den Schirm aufgespannt, denn es regnet. Als sich seine Frau Katharina von der Polizei zur Plattform bringen lässt, sagt er nur: «Es wird Tag.» Und sie: «Ich bin bereit.»

Eine Flotte von Booten mit roten Fahnen und Segeln. Sie fahren über den See zu einer Kundgebung in der Stadt. Am Abend, es ist immer noch Silvester 1977, kehren die Boote zurück, wie bei der Hinfahrt gesehen von einer Jagdgesellschaft aus Liberalität und Korruption, Militär und Politik, Reaktion und Geschäft. Man führt die illustre Gesellschaft hinaus ans Ufer des Sees, und der tote Partisan, den die Jäger gefunden und versteckt hatten, liest

1



2





1 Thoula Stathopoulos
in DIE REKONSTRUKTION (ANAPARAS-TASI)

2 ALEXANDER DER
GROSSE (O MEGALE-XANDROS)

den Vollstreckungsbefehl aus dem Jahr 1949 vor. Alle, die Jäger und ihre Frauen, werden erschossen. Dann stehen sie wieder auf und setzen im Hotel die Silvesterfeier von 1977 fort.

Die Schauspielertruppe ist am Meer angekommen. Hier unter dem freien blauen und strahlenden Himmel will Chrysothemis, man schreibt das Jahr 1950, ihre Hochzeit mit einem amerikanischen Offizier feiern; ihr Sohn ist dagegen. Im Winter vor sechs Jahren sind die Schauspieler wieder am Strand. Ein Trupp britischer Soldaten lässt sie ihr Repertoirestück «Golfo, die Schäferin» aufführen. Als alle tanzen, fällt ein Schuss; Partisanen vertreiben die Engländer.

2 Wohin man auch sieht bei Theo Angelopoulos: die schönsten seiner schönen Bilder, Tableaus, die sich mit Leben füllen, sind mit Wasser verbunden, sind Wasserfarbenbilder, durchsichtig, diffus, und Land und Wasser sind weit, und der Horizont ist tief, der Horizont der Geschichten, die diese Bilder erzählen, tief wie der Horizont der Geschichte, von der sie zeugen. Nichts haftet unverrückbarer in der Erinnerung als diese Bilder, und wenn sie der Gefahr der Wiederholung ausgesetzt sind wie in TRILOGIA: TO LIVADI POU DAKRISI, dem neuen Film, dient auch die Wiederholung dem Gedächtnis der Geschichte. Statt der roten Fahnen (I KYNIGHI) haben die Boote schwarze Segel gesetzt, und sie gleiten nicht vorbei, sie kommen auf uns zu, das Vergangene wird immer gegenwärtiger. Das ist Angelopoulos' Thema schlechthin, ist seine Philosophie. Der Einheit von Vergangenheit und

2





**Und dass der
Geschichte nicht zu
entkommen
ist, brennt sich
mit dem Blick der
Kamera ein.**

Gegenwart, Geschichte und Politik gelten Passion und Obsession. Und dass der Geschichte nicht zu entkommen ist, brennt sich mit dem Blick der Kamera ein.

Griechenland im Nebel, Griechenland im Regen, Griechenland im Schnee. Nur selten hellt der Himmel auf wie in *O THIASOS*, und nur am Ende, fast und allenfalls angedeutet, in *TOPIO STIN OMICHLI*, der Landschaft im Nebel, in der die Kinder Voula und Alexander auf ihrer Flucht aus Athen und der Reise in ein Märchenland namens Deutschland auf einen Baum irgendwo im Niemandsland zwischen Traum und Wirklichkeit zu laufen. Der Baum ist blau, und das elfjährige Mädchen erzählt dem kleinen Bruder, wenn er Angst hat, immer wieder die Geschichte: «Am Anfang war die Finsternis, und dann wurde Licht, und es trennte sich das Licht von der Finsternis.»

Peitschender Regen im Hafen von Piräus (*TAXIDI STA KITHIRA*), die Kälte in den Bildern lässt frösteln, wenn der alte Spiros aufs Meer ausgesetzt wird wie die Atriden ihre Kinder aussetzten. Im Dorf seiner Kindheit hatte Spiros nur noch alte Männer getroffen, Kampfgefährten von einst und jetzt längst von der Geschichte überholte Partisanen gegen den Ausverkauf der Heimat. Der Freund Panayotis sagt: «Sie verkaufen alles, auch das Blau des Himmels». Und wenn es in diesem grauen, fast eisigen Film eine Spur von Wärme gibt, dann kommt sie nicht von den Kindern Alexander, einem Filmregisseur, und der Tochter Voula, sondern sie kommt mit Katharina hinaus aufs eisgraue Meer zu dieser Reise zur Insel Kythera, der Insel der Liebe in den Tod. Wie Philemon und Baukis werden sie das Vergehen der Zeit überdauern.

1



2





1 Marcello Mastroianni
in DER BIENENZÜCHTER (O MELISSOKOMOS)

2 Nadia Mourouzi und
Marcello Mastroianni
in DER BIENEN-
ZÜCHTER

3 Michalis Zekis,
Stratos Giorgoglou
und Tania Paleogos
in LANDSCHAFT IM
NEBEL (TOPIO STIN
OMICHLI)

Der Regen peitscht auch Spiros, dem Imker (o MELISSOKOMOS), ins Gesicht, wenn er frühmorgens das dürftige Hotel verlässt, weil er sich um seine Bienen kümmern muss, deren Körbe er oberhalb des Ioánninasees geöffnet hatte. Regen hatte schon die Hochzeit seiner Tochter verdorben, und regennass sind die Straßen entlang an hässlichen Depots, Industriebauten, Tankstellen und den Bretterbuden der Fernfahrerkneipen, den Kiosks, wo Spiros ein streunendes Mädchen aufstreibt, das ihm in einem aufgelassenen Kino Momente einer frustrierenden Lust gewährt.

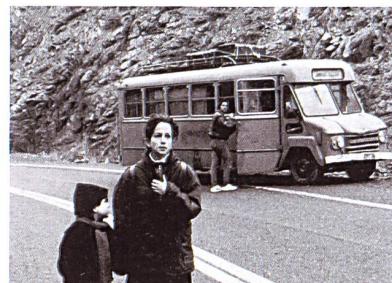
Die Kälte der zwischenmenschlichen Beziehungen und die Kälte, die aus der Geschichte in die Gegenwart weht, sie sind allgegenwärtig im Schnee rings um das Bergdorf, in dem der Despot Alexander (o MEGALEXANDROS), diese Emanation aus Mythos, Geschichtsfanatismus und Klassenkampf, seine blutige Herrschaft exer-

kutiert. Durch Schneeverwehungen in den Bergen nach Albanien führt die Straße, die das Auto des sterbenden Dichters Alexandros (MIA EONIOTITA KE MIA MERA) fährt, bis es in den Schneemassen stecken bleibt. In Schnee und Regen werden Flüchtlinge abgeschoben, wieder einmal (TO METEORA VIMA TOU PELARGOU), denn Europa ist nicht überall Europa, im griechisch-türkisch-bulgarischen Grenzgebiet; im verschneiten Grenzdorf, auf einer Holzbrücke, treten sich der verschwundene Politiker und die Frau eines verschwundenen Politikers gegenüber, und die Frau sagt, sie kenne den Mann nicht. Aber auch Schnee, blütenweiss, ringsum bis zum fernen Horizont, wenn ein Trupp Arbeiter in gelben Overalls Telefonmasten besteigt, um Leitungen zu reparieren. Und man hört Stimmen. Die Stimmen Europas?

3



3



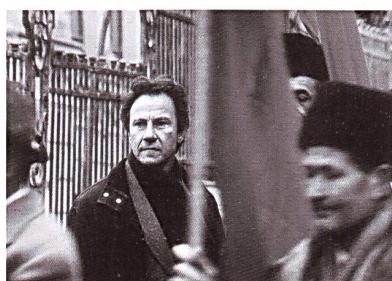


**Während das Dorf
der Griechen aus
Odessa in den
Fluten versinkt und
die Schule zum
Floss wird, ist der
schwere Atem der
Geschichte nichts
mehr angesichts
dieser Gegenwart.**

3 Sie sind in der neuen Heimat angekommen, die Flüchtlinge aus Odessa, sie machen das Land zu ihrer neuen Heimat. Häuser entstehen, ein Dorf entsteht, das Leben arbeitet. Aber Politik und Missgunst, sie arbeiten auch. Sie färbt die an unendlich langen Wäschelinen aufgehängten weissen Laken mit dem Blut derer, die dem Faschismus des General Metaxas zum Opfer fallen, sie hängt Schafe wie schwarze Fahnen an das Geäst der Bäume, sie lässt die Flotte der schwarz getoppten Segelboote über den See gleiten, sie treibt die Söhne von Eleni und Alexis auseinander und in Schützengräben, die einander gegenüber liegen.

Vielleicht hat Angelopoulos noch nie so ausgedehnte Plansequenzen gedreht wie für *TO LIVADI POU DAKRISI*, dem ersten Kapitel des auf drei Teile angelegten Plans, nicht mehr nur die Geschichte Griechenlands, sondern Weltgeschichte zu schreiben. Aber vielleicht wirken die

durchgedrehten Sequenzen von *TO LIVADI POU DAKRISI* nur deshalb so ausdauernd, weil sie nicht mehr, wie von *O THIASOS* über *KYNIGHI* bis zu *O MEGALEXANDROS*, und wie dann auch wieder in *TO METEORA VIMA TOU PELARGOU*, Geschichtsbrücken sind, über die sich die historischen Zeittäufe begegnen, sich unauflöslich miteinander verbinden und ineinander verhaken, Sequenzen, in denen sich die Räume in Zeit auflösen und die Zeit den Raum verflüssigt. Nach der «Trilogie des Schweigens», wie Angelopoulos *TAXIDI STA KITHIRA*, *TOPIO STIN OMICHLI* und *O MELISSOKOMOS*, die Werke seiner mittleren Epoche der nur scheinbaren Abwendung vom Politischen, genannt hat, widmen sich die Kamera und ihre allumfassenden Operationen vor allem diesem einen oder jenem anderen Ort, an dem die Geschichte anberaumt ist. Zum erstenmal bei Angelopoulos sind sie wirklich ebenbürtig, der Raum und die Zeit, die sich im Raum ereignet,





1 Harvey Keitel in DER BLICK DES ODYSSEUS (TO VLEMMA TOU ODYSSEA)

2 Iannis Totsikas in DIE REKONSTRUKTION (ANAPARASTASI)

3 DIE TAGE VON 36 (MERES TOU '36)

4 DIE JÄGER (I KYNIGHI)

während dem Raum alle Zeit gewährt ist, sich zu entfalten. Sie stehen autonom nebeneinander, und das gibt ihnen die Kraft, eine vierte Dimension zu etablieren, in welcher der Raum dauert und die Zeit ihre räumliche Begrenzung ausdehnt. Während das Dorf der Griechen aus Odessa in den Fluten versinkt und die Schule, das grösste Gebäude des Orts, zum Floss wird, ist der schwere Atem der Geschichte nichts mehr angesichts dieser Gegenwart.

4 ANAPARASTASI hiess sein erster Film: Rekonstruktion. Angelopoulos spielt selbst den Regisseur eines Dokumentarfilms über den Mord an dem, nach langer Abwesenheit, aus Deutschland heimgekehrten Arbeiter Kostas Ghoussis. Seine Frau Eleni und ihr Geliebter Christos beschuldigen sich gegenseitig – und nichts wird wirklich aufgeklärt, weder durch Polizei und Justiz

noch von den Journalisten, die den Fall recherchieren. Die Tat im Innern des Hauses, der Mord hinter der Tür, kann auch von dem Dokumentarfilm nicht dargestellt werden. Er kann nur das Haus, er kann allerdings das Haus zeigen, minutenlang. Und die unwirtliche Landschaft einer steinigen Erde, die nichts hergibt, und des armseligen Dorfs Tymphaea in Epirus, ein Dorf, aus dem man nur weggehen kann. Oder in dem man getötet wird. Der Mythos der Orestie, in der Klytemnästra und ihr Geliebter Ägist den Agamemnon töten, der von langer Heerfahrt heimgekehrt ist, verbindet sich mit einem sozialen Elend, von dem der Mythos noch nichts wissen konnte. So wenig wie von der Kälte und vom Regen in den Bergen der Provinz Tymphis, im Bezirk Ioánnina. Im Hellas der Mythen scheint immer nur die Sonne. Auf Männer und auf Frauen, auf Götter und Könige, auf Helden und auf Schurken.





Die männlichen Gestalten bei Angelopoulos heißen Alexander oder Spiros, und die weiblichen Voula, Katharina, Eleni, und das gewiss nicht, weil ihm nichts anderes einfällt.

«Der Raum, abgeschlossen und verschanzt, verdrorrt und verknöchert wie die Menschen, die ihn bewohnen, ist der „Protagonist“ des Films» (Angelopoulos), und er prägt alles, was in ANAPARASTASI der Fall ist, nachhaltiger als die Reise, die fast nur in der Rede vorkommt: die Reise von Kostas nach Deutschland, oder als Fahrt von Eleni und Christos nach Ioánnina, die dazu dienen soll, Christos, nachträglich, ein Alibi zu verschaffen. Die Zeit hat noch keine poetische Dimension, noch nicht die Kraft der Gestaltung, und wenn die Chronologie unterbrochen wird, dann nur um Faktizitäten zu lokalisieren.

Ähnlich ist auch MERES TOU '36, die Geschichte von der Machtübernahme Metaxas', linear erzählt, nur dass die Kamera, die in ANAPARASTASI allenfalls schüchtern versuchte, sich aus dem Bann des Raums zu lösen und auf die Reise durch den Raum zu gehen, jetzt wie entfesselt wirkt. Ausgedehnte ruhige Kamerafahrten, Panorammaschwenks

um 360 Grad, Kranfahrten, verbunden mit Rundschwenks, diffundieren Raum und Zeit und stellen eine neue, eine fiktional-ästhetische Einheit her, die eine neue, filmische Realität begründet. Es sind diese Operationen in einem hoch-politischen Film, die MERES TOU '36 unangreifbar machen für die Zensur zur Zeit seiner Entstehung unter der Diktatur der Obristen. Denn so sehr die Kamera die Räume auslotet, so sehr spart sie die Räume aus. Wie in ANAPARASTASI bleibt sie oft vor der Tür, hinter der die Verschwörung von Politik und Kapital stattfindet, der Korruption neue Proselyten zugewonnen werden und hinter der gefoltert wird. Der Raum im Off ist die aus politischer Notwendigkeit geborene ästhetische Errungenschaft.

Mit O THIASOS setzen die Filme ein, die als «road movies» zu bezeichnen nur als Notbehelf durchgehen kann. Denn so sehr die Wanderschauspieler unterwegs sind, oder die Kinder Voula und Alexander, oder der Imker

1



2





1 REISE NACH KY-
THERA (TAXIDI STA
KITHIRA)

2 DIE WANDER-
SCHAUSPIELER
(O THIASOS)

3 Achileas Skevis und
Bruno Ganz in DIE
EWIGKEIT UND EIN
TAG (MIA EONIOTI-
TA KE MIA MERA)

Spiros: die Reisen der Filme von Angelopoulos sind eher als Raumreisen Zeitreisen, eher als Ortsveränderung Epochenkatastrophen.

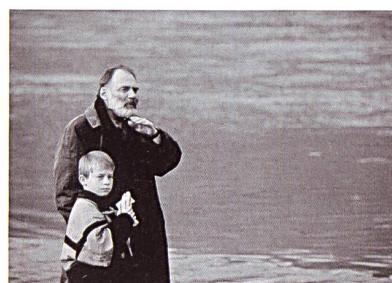
5 Er hatte in Athen Jurisprudenz studiert, die meiste Zeit aber im Kino verbracht. Er schrieb Gedichte und veröffentlichte sie – und wurde durch Godards *À BOUT DE SOUFFLE* völlig aus der Bahn geworfen. In Paris ist er ständiger Gast in der Cinémathèque, der Kaderschmiede europäischer Regisseure, studiert an der Filmhochschule I.D.H.E.C., die er wegen eines 360-Grad-Schwenks verlassen muss. Heimgekehrt nach Athen, schreibt er Filmkritiken, ehe er die ersten Kurzfilme dreht und selber eine Filmzeitschrift gründet, in der er vorzugsweise über Godard, Kurosawa und Oshima schreibt. Schon beim ersten Spielfilm beginnt er damit, einen Stab von Mit-

arbeitern heranzuziehen, deren kontinuierliche Kollaboration, vergleichbar nur mit Yasujiro Ozu, zur grossen Einheitlichkeit des Gesamtwerks beiträgt. Giorgio Arvanitis ist von Anfang an der Kameramann, Mikes Karapiperis verantwortlich für die Ausstattung. Den Schnitt besorgt lange Giorgos Triantafillou, seit *TAXIDI STA KITHIRA* ist sein ständiger Co-Autor Tonino Guerra, und die Musik stammt seither von Eleni Karaindrou, der Symphonikerin der grossen epischen Elegie Angelopoulos. Wie Chabrol seinen Protagonisten immer wieder die Namen Hélène und Charles gibt, und das gewiss nicht, weil ihm nichts anderes einfällt, so heissen die männlichen Gestalten bei Angelopoulos Alexander oder Spiros, und die weiblichen Voula, Katharina, Eleni. Es kann kein Zufall sein, dass sein Vater Spiros hieß und die Mutter Voula.

3



3







Theo Angelopoulos
geboren am 27. April 1935

- 1970 ANAPARASTASI
(DIE REKONSTRUKTION)
- 1972 MERES TOU '36
(DIE TAGE VON 36)
- 1974 O THIASOS
(DIE WANDERSCHAUSPIELER)
- 1977 I KYNIGHI (DIE JÄGER)
- 1980 O MEGALEXANDROS
(ALEXANDER DER GROSSE)
- 1984 TAXIDI STA KITHIRA
(REISE NACH KYTHERA)
- 1986 O MELISSOKOMOS
(DER BIENENZÜCHTER)
- 1988 TOPIO STIN OMICHLI
(LANDSCHAFT IM NEBEL)
- 1991 TO METEORA VIMA TOU PELAR-
GOU (DER SCHWEBENDE
SCHRITT DES STORCHES)
- 1995 TO VLEMMMA TOU ODYSSEA
(DER BLICK DES ODYSSEUS)
- 1998 MIA EONIOTITA KE MIA MERA
(DIE EWIGKEIT UND EIN TAG)
- 2004 TRILOGIA: TO LIVADI POU
DAKRISI (TRILOGIE: ELENI,
DIE ERDE WEINT)

Der Dichter Alexandros erzählt dem Kind eine Geschichte, die auch seine eigene sein könnte: vom griechischen Dichter, der in Italien aufgewachsen war und die Sprache seiner Heimat nicht kannte. Als er beim Freiheitskampf seines Volks gegen die Osmanen nach Griechenland zurückkehrte, bezahlte er für jedes unbekannte Wort, das man ihm brachte. Wie seine Poeten auf der Suche nach Wörtern sind und sein Odysseus (TO VLEMA TOU ODYSSEA), Reisegefährte des marmornen Lenin, der verlorenen Kopie von den Anfängen des Kinos nachforscht, so bleibt Angelopoulos auf der Suche nach Bildern. Wenn er dabei auf Bilder trifft, die er schon einmal gefunden hatte, ist es wie ein Wiedersehen nach langer Abwesenheit.

Peter W. Jansen

1 DIE WANDER-
SCHAUSPIELER
(O THIASOS)

2 Manos Katrakis in
REISE NACH KYTHE-
RA (TAXIDI STA
KITHIRA)



1



2

Alte Feindschaften

SILENT WATERS / KHAMOSH PANI von Sabiha Sumar



Durch das Auftreten von gläubigen Sikhs wird Ayesha an die Tage von 1947 erinnert, wie sie sie erlebt hat.

Schon seit den Tagen von Satyajit Ray, der mit *PATHER PANCHALI* 1955 den Auftakt dazu gab, behauptet Indien eine markante Präsenz auf den Leinwänden der Welt. In früheren Jahren waren betont kritische Arbeiten dafür besorgt, neuerdings haben schmissig-sentimentale Operetten aus Bollywood die Aufgabe übernommen. Da fällt es ausgesprochen spät, nämlich erst heute, auf, dass Pakistan der indischen Konkurrenz, an der es sich sonst automatisch misst, bis hin zur Atombombe, nie wirklich etwas hat entgegen setzen können (oder wollen).

Von daher könnte *SILENT WATERS* leicht der allererste Film aus diesem doch recht statlichen und weltpolitisch zentral umstrittenen Land sein, der in ein reguläres Schweizer Programm gerät. Und dazu passt ohne Weiteres, dass es sich um den (notabene europäisch finanzierten) Spielfilm-Erstling von Sabiha Sumar handelt, die zuvor als

Dokumentaristin gewirkt hat. Ihr Bericht *FOR A PLACE UNDER THE HEAVENS* befasste sich unlängst schon mit den Auswirkungen eines zunehmend rigorosen und unduldsamen Islam auf die Frauen Pakistans. Der Kinofilm versucht nun, das Thema weiter, in fiktionalen Ausmassen zu fassen. Um die undurchsichtige Gegenwart etwas besser verständlich zu machen, unternimmt er nacheinander zwei kühn gestaffelte Schritte zurück in die Tiefen des zwanzigsten Jahrhunderts.

Ein Gespür für Schwankungen

Die Handlung spielt im Jahr 1979, da mit der Machtergreifung durch den Militärdiktator Zia ul Haq der Weg in die Islamisierung (oder sicher autoritäre Straffung) einer bis dahin recht und schlecht liberalen Gesellschaft eingeschlagen wird. Und von diesem Zeitpunkt ausgehend blendet das mehrstufige Drama dann abermals ein Stück in die

Vergangenheit, nämlich bis in die Anfänge des heutigen Staates, der 1947 aus der Teilung der britischen Kolonie hervorging.

Zu Beginn sieht sich im punjabischen Charkhi die Helden Ayesha auf der einen Seite mit den forschen Umtrieben militanter Frömmel konfrontiert, die sich an ihren Sohn heranmachen. Weshalb sie es so ungern sieht, dass Saleem für die Prediger ein offenes Ohr hat, wird ihr, auf der andern Seite, wieder sehr schmerzlich bewusst, und zwar aus einem höchst aktuellen Grund, der aber seine Wurzeln in ihrer Jugend hat. Denn sie wird durch das Auftreten von gläubigen Sikhs aus dem benachbarten Indien, die nach Charkhi zu einem ihrer dortigen Schreine pilgern, an die Tage von 1947 erinnert, wie sie sie selbst noch erlebt hat. Damals bekämpften Moslems und Sikhs einander, in blutigen Auseinandersetzungen, die auch nach der Teilung in die beiden Staaten



ten Indien und Pakistan immer von neuem aufflammt (und es heute noch tun).

Einer der Herbeigereisten ist ein gewisser Jaswant, der mehr im Sinn hat als nur eine devote Pilgerfahrt. Er beginnt am Ort nach dem Verbleib einer gewissen Veero zu fragen, seiner Schwester, wie er sagt, die in den Wirren der Teilung von den Moslems verschleppt worden sei. Ayesha gehört zu den stillen Wassern, die der Titel des Films anspricht. Sie hat für jede atmosphärische Schwankung, die eine Rückkehr zu den alten Feindschaften ankündigen könnte, ein besonders feines Gespür, und zwar aus einer Erfahrung heraus, die ihr kein Mensch zugetraut hätte und die sie in ihre Erinnerung eingeschlossen hat. Zudem darf sie als Witwe nicht nur, sie muss ihre Entscheidungen nachgerade selber treffen. Mehr noch, die Helden führt am Ende vor, wie wünschbar ein Leben jenseits jeder festen Zugehörigkeit und willkürlicher Gruppenentscheidungen unter Umständen werden kann.

Keine Schuldzuweisungen

Wenn die Inszenierung eine empfindliche Schwäche hat, dann ist es mit Sicherheit Sumars Beschreibung der fundamentalistischen Eiferer, die als finster dreinblickende, sichtlich düstere Pläne wälzende (und rauschbärtige, das versteht sich) Schurken vom Typ talibanischer Top-Terrorist, fehlt noch die Kalaschnikow, erscheinen. Vage gemahnen sie an die Nazi-Karikaturen in den Hollywood-Filmen der fünfziger und sechziger Jahre, um nicht den Vergleich mit den geläufigen antisemitischen Darstellungen zu bemühen. Solche Bilder suggerieren, es sei der Intoleranz mit deren eigener nebenwirkungsreichen Medizin zu begegnen.

Indessen beschränkt sich die evidente Unerfahrenheit der Autorin auf diesen einen, allerdings recht heikeln Punkt. Er mag sogar ungewollt mit verraten, wie schneidend scharf die Gegensätze aller Art sind und waren in Pakistan, ob ethnisch, religiös oder sozial, ob national bedingt oder grenzüberschreitend. Immerhin unterbleibt der Versuch, was immer da spürbar wird an permanenter leicht entzündlicher Spannung, einzig und allein dem Wirken der abscheulichen Islamisten zuzuschreiben.

Im Gegenteil, es ist dann gerade, weil sie an die Wurzel der Konflikte geht, die Rückblende in der Rückblende, die offensichtlich macht, wie sehr sämtliche Gruppen immer wieder aktiv zur Unversöhnlichkeit beitragen und wie unsinnig alle denkbaren Schuldzuweisungen wären. Als ebenso absurd erscheinen in diesem Licht jedwede Pläne, die da in europäischen oder amerikanischen Köpfen herumspuken könnten, Fremde hätten daselbst, in althergebrachter Kolonial-Manier, nach dem so genannten Rechten zu sehen (mit desaströsen Folgen, wie leicht vorherzusehen ist). Nicht zu vergessen: es hat bei den Christen auch Hunderte von Jahren gedauert, ehe Deutsche und Franzosen endlich aufhörten, einander zu massakrieren.

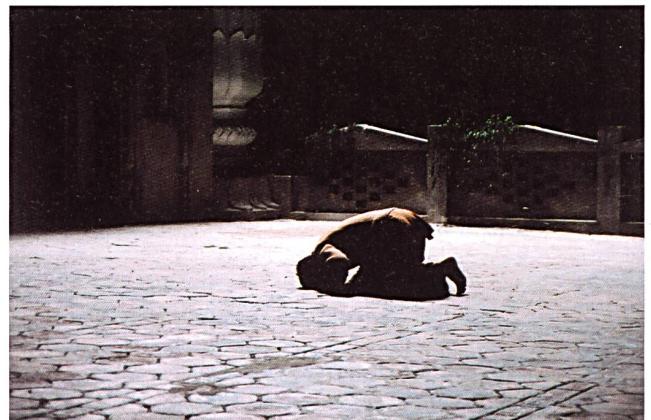
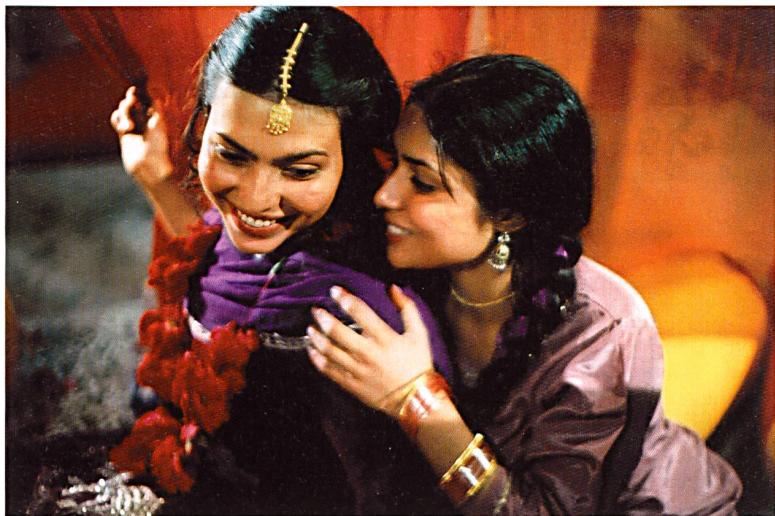
Pierre Lachat

«Alle lesen den Koran»

Gespräch mit Sabiha Sumar

FILMBULLETIN Was haben Sie für eine persönliche Erinnerung an das Jahr 1979, in dem die Handlung Ihres Films spielt?

SABIHA SUMAR Das folgenschwerste Ereignis in jenem Jahr 1979 war die Erhängung des liberalen Ali Bhutto. Mit ihr erging eine Botschaft an alle Pakistaner: wir können extreme Massnahmen ergreifen, falls ihr vom rechten Pfad abweichen solltet. An jenem Morgen kam ich die Treppe hinunter. Mein Vater kam aus seinem Zimmer. Der Ausdruck auf seinem Gesicht verriet mir sogleich, dass etwas Schreckliches geschehen war. Die Menschen waren wie vor den Kopf geschlagen, und es wurde ihnen sehr viel Angst eingejagt. Es gab damals noch keine Kontrolle der Medien im Land, die Journalisten konnten schreiben, was sie schreiben wollten. Noch gab es staatliche Richtlinien, was die Kleidung der Frauen anging. Aber in den folgenden Jahren, nach 1979, liess sich verfolgen, wie die Pakistaner sich eine Zensur auferlegten, sozusagen in ihren eigenen Köpfen. Sie lautete: es gibt zwar keine Vorschriften, aber wir wissen jetzt, nach welcher Richtung hin der Staat sich bewegen will, nämlich zur Islamisierung hin, und wir sollten da wohl eher mithalten. Tun wir's nicht, wer weiss, was dann noch geschieht. Das war ein raffiniert, ein niederrächtig eingeleiteter Prozess, durch den die Pakistaner eine schlechende Islamisierung erfuhren. So kam es, dass die heutige Lage sehr widersprüchlich geworden ist: nach aussen hin sieht alles liberal aus, dahinter steckt in Wirklichkeit eine sehr starke Kontrolle durch den Klerus und die Feudalherren.





«In allen patriarchalischen Gesellschaften werden Frauen als Hüterinnen der Tradition betrachtet. Eine Frau zu entehren ist wohl das Wirksamste, was ein Feind tun kann.»

FILMBULLETIN Gehörten Sie damals, 1979, zu den Privilegierten im Land, bildungsmässig zum Beispiel?

SABIHA SUMAR Ich hatte insofern Glück, als ich mit achtzehn meine Ausbildung teilweise abgeschlossen hatte, denn nach 1979 kam es zu einem radikalen Wechsel in den Lehrplänen. Die Geschichte wurde umgeschrieben. Die neue Generation, die heute unter fünfunddreissig ist, kennt Teile der Geschichte, die mir geläufig sind, nicht. Sie haben eine andere, eine ausschliesslich islamische Geschichte gelernt. Einer der historischen Könige, der ein weltlicher Herrscher war und verschiedene Religionen an seinem Hof duldet, wurde als der schlechte König präsentiert. Die Evolutionslehre wurde aus dem Unterricht gestrichen. Ich war vermutlich in einer der letzten Klassen, die noch von Darwin hörten. Heute ist davon keine Rede mehr. Die Regierung Pakistans, in der Feudalherren, Kleriker und Militärs sitzen, hat ein grosses Interesse daran, sich den Islam als Lenkungsinstrument zu bewahren. So bleibt der Status quo erhalten, niemand stellt Fragen. Alle lesen den Koran. Man muss auch sehen, dass dieser Zustand gerade dank ausländischer Beihilfe ermöglicht wurde und dass fremde Mächte davon profitieren. Die CIA hat Pakistan im ersten Afghanistan-Krieg unterstützt, desgleichen im zweiten. So wird alles getan, um das Land auf dem religiösen Pfad zu halten.

FILMBULLETIN Wie konnte, unter diesen Umständen, SILENT WATERS überhaupt zustande kommen?

SABIHA SUMAR Warum wird meine Arbeit nicht von pakistanischer Seite

unterstützt, so dass ich Finanzierung im Ausland suchen muss? Das Fernsehen debütierte mit einigen der besten Programme, die ich überhaupt kenne: politische Satire, gut geschriebene Dramen, feministische Ideen. Doch mit der Islamisierung zog auch hier die Selbstzensur ein. Die Programm-Macher sagten sich wohl, wir sollten dieses politische Drama hier nicht senden. Das Fernsehen hatte mehr zu leiden als die Künste, weil es unsere kritische Stimme war. Meine Arbeit leidet darunter, dass es keine Tradition des Dokumentarismus gibt mit den entsprechenden Sendungen. Und Spielfilme wie der meine sind in Pakistan ganz einfach inexistent.

FILMBULLETIN Von 1979 aus blendet er ins Jahr 1947 zurück. Wie gegenwärtig ist jene Epoche den Pakistanern heute noch?

SABIHA SUMAR Für die nächste Generation wird das Jahr 1947 allmählich ausser Sicht geraten. Aber vorderhand spielt die Erinnerung daran eine ansehnliche Rolle, weil die Generation meiner Eltern noch lebt und ihre Erzählungen noch in Umlauf sind. Die Generation meiner Tochter wird nur noch eine vage Vorstellung von jenen Ereignissen haben, die zur Teilung des Subkontinents führten. Was mein Film erzählt, geschah 1947 tatsächlich, und zwar unter den Sikhs und nur unter ihnen. In allen patriarchalischen Gesellschaften werden Frauen als Hüterinnen der Tradition betrachtet. Eine Frau zu entehren ist wohl das Wirksamste, was ein Feind tun kann. Die Briten gaben die Macht ab, doch ohne bei der konkreten Teilung des Territoriums Hilfe zu leisten, die sich auf chaotische Weise abspielte. Die Menschen hatten

keine Ahnung, wohin sie sich wenden sollten. So entschieden die Sikhs für ihre Frauen. Falls die Muslime unsere Dörfer besetzen, beschlossen sie, dürfen wir nicht zulassen, dass ihnen unsere Frauen in die Hände fallen. Wir Männer müssen im Kampf unser Leben lassen, und um zu verhindern, dass die Frauen vergewaltigt oder entführt werden, müssen wir sie töten. Die Frauen wurden zu Komplizen in dieser Entscheidung gemacht. Sie hatten keine Wahl. Mein Film zeigt, dass es eine Frau gab, die eine andere Wahl traf. Sie lief weg.

Das Gespräch mit Sabiha Sumar führte Pierre Lachat

SILENT WATERS / KHAMOSH PANI

Stab

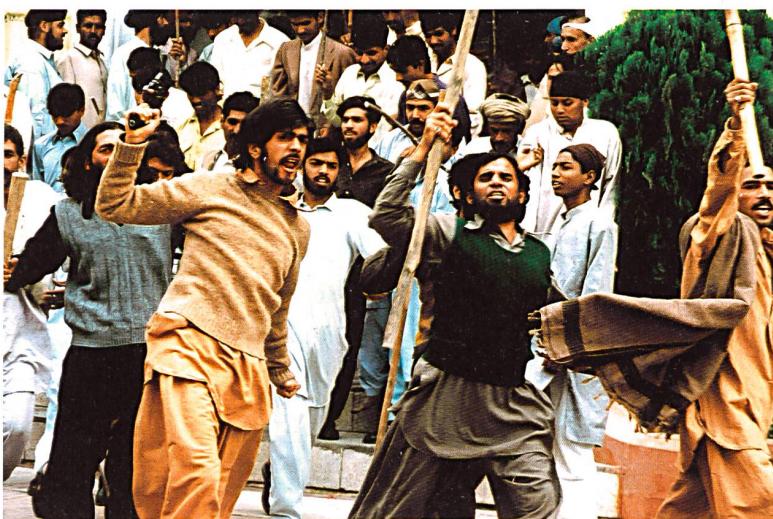
Regie: Sabiha Sumar; Buch: Paromita Vohra; Kamera: Ralph Netzer; Schnitt: Bettina Böhler; Szenenbild: Olivier Meidinger; Ausstattung: Franz Herzog; Kostüme: Heike Schultz-Fademreth; Musik: Arjun Sen, Madan Gopal Singh, Arshad Mahmud; Ton: Uve Haussig

Darsteller (Rolle)

Kirron Kher (Ayesha / Veero), Aamir Malik (Saleem), Arshad Mahmud (Mahboob), Salman Shahid (Amin), Shilpa Shukla (Zubeida), Sarfaraz Ansari (Rashid), Shazim Ashraf (Zubair), Navtej Johar (Jaswant), Fariha Jabeen (Shabnam Shabbo), Adnan Shah (Mazhar), Rehan Sheikh (Afsaan)

Produktion, Verleih

Vidhi Films, Unlimited, Flying Moon in Zusammenarbeit mit ZDF - Das kleine Fernsehspiel und Arte; Produzenten: Sachithanandam Sathanthan, Philippe Avril, Helge Albers, Claudia Tronnier. Pakistan, Frankreich, Deutschland 2003. Farbe, Format: 1:1.85; Dolby Stereo SRD; Dauer: 99 Min. CH-Verleih: Frenetic Films, Zürich



Die Nacht, die Sterne, der Mensch

Die Filme des Fred Kelemen

1



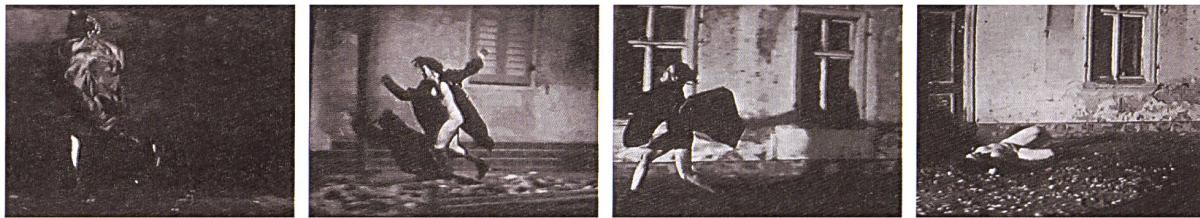
**Der Zauber ist eröffnet:
Immer wieder wird die Magie sich über die Dauer, über Dunkelheit, das Diffuse, die Unreinheit der Bilder vermitteln, immer wieder über die Geräusche, die Töne oft von irgend woher.**

Was ist schon ein Mensch neben einem Stern? – Alles. (ABENDLAND)

Grobes Korn auf der Leinwand, angeschmutzte Farben, keine glatten, keine heilen Bilder, keine heile Welt. Diffuser Strassenlärm, nah oder im Mittelgrund oder von fern. Ein heruntergekommenes Viertel, Slum. Eine offenbar betrunkene Frau, die auf der Strasse singt und tanzt, eine andere mit Kopftuch, eine dritte mit merkwürdigem Hut, die, zahnlos, wie es scheint, an einem Stück Brot lutscht. Alte oder frühzeitig gealterte Männer, mit tief gefurchten Gesichtern, in einem Zugabteil oder wieder auf der Strasse, einer mit Schirmmütze und Brille, ein anderer mit Pelzmütze, wie aus einem kaukasischen Ambiente; sein Blick ist starr, er regt sich kaum. Alle bewegen sich unendlich langsam. Wie im Traum. Ein jüngerer Mann, vielleicht um die

dreissig, sitzt auf den Stufen des Durchgangs eines Bahnhofs. Im Hintergrund hört man die Züge fahren, sieht man die Beine, die Füsse von Vorbeihastenden oder den Borstenbesen der Stadtreinigung. Auf einem Akkordeon, das er auf den Knien hält, spielt der Mann auf den Stufen den langsam melankolischen Tango, den man von Anfang an gehört hat. Es sind immer wieder dieselben zehn oder zwölf Takte, aber sie klingen immer wieder neu, weil Rhythmus und Lautstärke, dann auch die Tonart wechseln. Das geht viele Minuten lang. So lange jedenfalls, bis man nicht mehr möchte, dass das Akkordeon zu spielen aufhört, und, bitte, dieselbe Melodie, nur nichts anderes, man könnte süchtig danach werden. Man wird diesen russischen Tango noch hören, lange, nachdem der Film zuende gegangen ist.

Mit den ersten Einstellungen seines ersten langen Spielfilms *VERHÄNGNIS* hat Fred Kelemen allen seinen bisherigen Filmen das Vorzeichen gesetzt und die Strategie vorgegeben: der Zauber ist eröffnet. Immer wieder wird die Magie sich über die Dauer, ja Insistenz, über Dunkelheit, das clair-obscur, das Diffuse, die Unreinheit der Bilder vermitteln, immer wieder über die Geräusche, die Töne oft von irgend woher, Menschenlärm, Strassenlärm, Fabriklärm, Hundegebell; oder der Wind, oder ein Hubschrauber. Dieser Zauber wird hungrig machen nach Zeit, die in den Bildern und Tönen wie eingeschlossen, konserviert ist und sich mit dem Film öffnet zu einer weiten, unendlichen Landschaft der Vorstellungen, Gedanken und Gefühle. Spröde hat man sie genannt, sperrig, schwarz, tief-schwarz, diese Filme. Nichts davon trifft zu. Was ungewöhnlich ist, ist nicht fremd, sondern anders als in anderen Filmen; und es ist hier und überall anders, in diesen Filmen und



1

Unter den deutschen Filmregisseuren der Gegenwart ist Fred Kelemen bei den Cineasten der Welt der bekannteste. In Deutschland kennt man ihn kaum.

in dieser Welt. Was verschüttet ist, zugekleistert, verklebt, verdrängt: in diesen Filmen wird es geöffnet, offen gelegt, befreit, entsperrt.

VERHÄNGNIS ist aus der Abschlussarbeit des ehemaligen Malers, Philosophie- und Musikstudenten und Regieassistenten an verschiedenen Theatern, des Studenten endlich der dffb, der Deutschen Film- und Fernsehakademie in Berlin, entstanden. Das heisst praktisch ohne Budget, als Videoproduktion, von Kelemen selbst aus der Hand gedreht; er wird der Kameramann seiner Filme bleiben. Es ist das technische Verfahren, gewiss, das den von Video- auf Filmmaterial kopierten Bildern ihre poröse Oberfläche gibt, mag sein, aber es sind diese Poren, aus denen Leben quillt, und es sind dieselben Poren, die in Leben eindringen lassen. Obwohl **VERHÄNGNIS** sofort internationale Anerkennung fand, mit dem Preis der FIPRESCI in San Sebastian und prämiert auf vielen anderen Festivals der Welt, Toronto und Bogota, Kiew und Riga, und obwohl der Film beim London Film Festival und im Anthology Film Archive in New York höchste Aufmerksamkeit fand, brauchte Kelemen drei Jahre, um seinen zweiten Film **FROST** zu finanzieren. Der ist in Deutschland fast ebenso unbekannt geblieben wie der Film **ABENDLAND**. Während es abermals Preise auf internationalen Festivals gab und Retrospektiven des schmalen Werks in Lissabon und Belgrad, Cambridge und Athen, Brüssel und Oslo, New York und Moskau, Buenos Aires und Istanbul. Unter den deutschen Filmregisseuren der Gegenwart ist Fred Kelemen bei den Cineasten der Welt der bekannteste. In Deutschland kennt man ihn kaum.

1 Sanja Spengler in **VERHÄNGNIS**

2 **ABENDLAND**

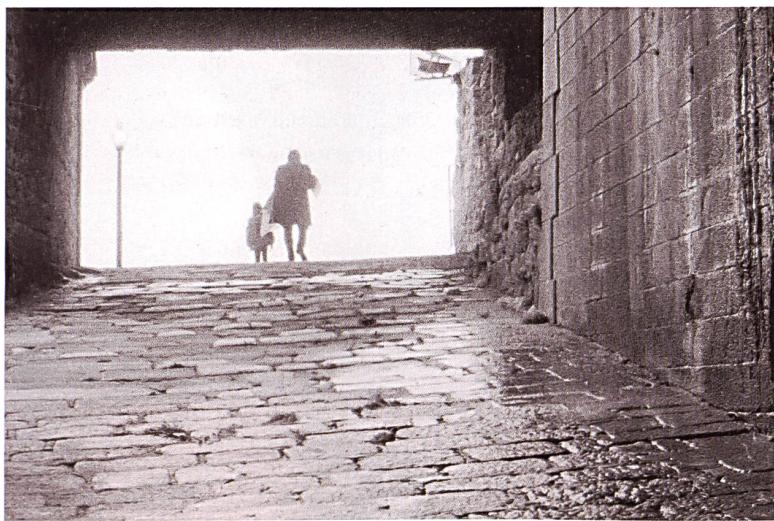
3 **VERHÄNGNIS**

Der Akkordeonspieler sitzt nicht mehr auf der kurzen Treppe im U-Bahnhof. Ein Chilene hat ihm Geld angeboten und ihn mitgenommen in seine Wohnung. Er will Tangos hören, lateinamerikanische, Tangos ohne Zahl. Immer wieder und nie genug. Nach dem letzten Tango, denn einer muss schliesslich der letzte sein, legt er einen grossen Geldschein auf den Tisch. Den soll der Akkordeonspieler bekommen, wenn er bis zum letzten Tropfen den Wodka trinkt, den er, auf Geheiss des Chilenen, aus einer Flasche in eine Blumenvase gekippt hat. Die Gewalt – denn was anderes ist es, jemanden zu zwingen, so viel Alkohol zu trinken, dass er auf der Stelle daran sterben könnte –, die Gewalt, die aus Einsamkeit und Verlassenheit, aus Heimatlosigkeit und Fremde erwächst, wendet sich gegen den anderen Heimat- und Hoffnungslosen. Er wird sie nicht für sich behalten. Als er bei seiner Freundin Luba einen Mann antrifft, und die Freundin ist halb nackt, schlägt er die Frau zu Boden, erschießt er den Fremden und flieht in die Nacht. Die Frau aber steht erstarrt vor der Leiche, die man, im Hintergrund läuft ungerührt das Fernsehprogramm, durch ihre zitternden gespreizten Beine sieht. Und dann sieht man und hört man die Angst, den Schrecken, die Panik mit dem Urin, der aus ihr auf die Dielen vor dem Toten rinnt.

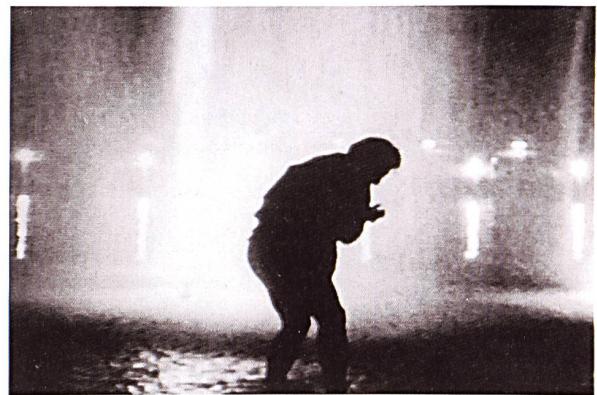
Auch in **FROST** prügelt ein Mann eine Frau, und auch in **ABENDLAND** ist sie virulent und wirklich, die Gewalt, die durchweg sexuelle Gewalt ist. Aber sie ist keine Lust und bringt nicht wirklich Befriedigung. Nichts dergleichen hat sie auch wirklich im Sinn. Denn sie ist nur Sprache, schiere Sprache der Sprachlosigkeit, etwa des stets betrunkenen Mannes, der zuerst noch und immer wieder

sagt: «Aber ich hab dich doch lieb» und dann die Frau, die ihn zurückweist, zusammen schlägt (**FROST**). Oder des Freiers, der die Frau, die sich ihm verkauft hat und in sein Auto gestiegen ist, übel zurichtet (**ABENDLAND**). Oder der Männerhorde, die in einer Kiezbar sich in eine Massenvergewaltigung verliert (**VERHÄNGNIS**). Sie ist auch die Sprache der sprechunfähigen Päderasten, die ein kleines Mädchen töten (**ABENDLAND**). Die Gewalt, und zumal die sexuelle, ist die letzte Artikulation vor Totschlag und Mord. Sie steht in keinem Wörterbuch, obwohl sie eine Sprache des Lebens ist. Deshalb gehört sie zum Vokabular dieser Filme.

Anton, der Arbeitslose, hat auf dem Arbeitsamt – in dem langen Flur warten Dutzende, obwohl das Warten längst nichts mehr bringt – eine Angestellte niedergeschlagen, die ihn dazu aufgefordert hatte, sich zu setzen. Er kann anders nicht mehr sagen, wie schlecht es ihm geht. Seine Freundin, Leni, die Büglerin, in deren dürftiger Wohnung – ein Bett, ein Stuhl, ein Tisch – man ihn wieder sieht bei dem missglückenden Versuch, zu ihr ins Bett und auf die Frau zu steigen, Leni fordert ihn auf, mit ihr zu sprechen, ihr zu sagen, dass er sie liebe, denn das tue er doch. Er sitzt, das Bier in der Hand, am Tisch und sagt kein einziges Wort. Auch als die Frau ihn schlägt. Dann geht sie in die Nacht, und wenig später geht er auch. Sie werden einander nicht wiederbegegnen vor dem Ende der Nacht, selbst wenn sie es könnten.



2



3

Sehr verehrter Elem Klimow,

schon lange wollte ich Ihnen schreiben. Lange ist es nicht gelungen. Nun ist es zu spät. Das letzte Geheimnis des Lebens, der Tod, hat sich Ihnen offenbart. Der Gedanke, Ihnen einen Brief zu schicken, kam mir zum ersten Mal vor etwa acht Jahren, als ich mich bei Andrej Plachow nach Ihnen erkundigte und erfuhr, wie schlecht es Ihnen ging.

Zurückgezogen in Ihrer Moskauer Wohnung, Ihrer Verzweiflung übergeben, wollte ich einen Appell an Sie richten, Ihre wertvolle Seele nicht in Dunkelheit zu verschliessen, sondern den Kampf aufzunehmen und weiter für Ihre wundervolle Kunst zu wirken. Ich bildete mir nicht ein, mein Brief könnte rettend sein, man kann einen anderen Menschen nicht retten, aber ich hoffte, er könnte Ihnen ein Zeichen sein aus einer fernen und doch sehr nahen Welt von einem Menschen, dessen Existenz Ihnen niemals zu Bewusstsein gekommen war, der jedoch mit Ihnen in dieser Zeit auf dieser Erde lebte, der Ihren Lebensweg einmal nur flüchtig kreuzte, in dessen Seele Ihre Arbeit jedoch eine tiefen Spur hinterlassen hat. Das war vor mehr als fünfzehn Jahren anlässlich einer Retrospektive Ihrer Filme in der Akademie der Künste in Westberlin. Ich sah dort zum ersten Mal Ihre Filme und hörte Sie darüber sprechen. Noch Stunden nach der Vorstellung von KOMM UND SIEH (so der Titel Ihres Filmes IDI I SMOTRI in westdeutscher Übersetzung) konnte ich kein Wort sagen. Kein Spielfilm hat den Schmerz des Krieges so tief und unauslöschlich in die Seelen vieler Menschen gebrannt. Und in keinem Film wurde uns der unendlich kostbare Gedanke der Gnade so eindrücklich vor Augen geführt, wie in jener Szene, als der vom Grauen des Krieges schwer gezeichnete Junge auf das Bild des Kindes Adolf Hitler nicht schiesst.

Es waren im Besonderen Ihre Filme und die dahinter stehende, von Ihnen angenommene und auf sich genommene moralische Verantwortung, die entscheidend für mich waren, Filme drehen zu wollen und einen Glauben an die mythische Kraft und gesellschaftliche Notwendigkeit dieser Kunst zu entwickeln.

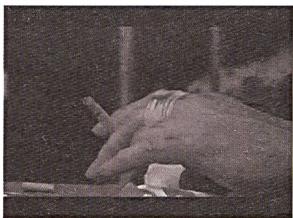
Jeder Film ist politisch, denn an jeden Regisseur stellt sich die Frage nach der moralischen Verantwortung. Nicht jeder beantwortet sie mit Ihrem Mut in dieser Konsequenz, nicht jeder nimmt sie an. Nicht jeder verfügt über diese Haltung, die in jedem Bild, in jeder Szene sichtbar ist, ihre Manifestation erfährt und zu jener seltenen Ästhetik des Spirituellen führt, die auch eine Ästhetik des Menschlichen ist. Das Bewusstsein ihrer Bedrohtheit und ihres zunehmenden Verlösrens im dumpfen Krieg des Marktes um Profite, der alles Zarte, Stille und Wertvolle im Menschen auszumerzen fortfährt, ohne in der Lage zu sein, bleibende Werte zu stiften, und dem sich schon zu viele angeschlossen haben, kann irgendwann in eine Trauer münden, die zur Verzweiflung wird und tödlich ist. Obgleich der Widerstand auch schwer ist und oft aussichtslos scheint, so kann und muss und wird er doch immer und immer wieder geleistet werden, so lange es Menschen gibt, die in sich jenes unveräußerliche Wissen um das Geheimnis der Heiligkeit ihrer Kunst und ihres Lebens tragen. «Wenn es nichts Heiliges mehr gibt, dann gibt es auch keinen Schutz mehr für unsere Seele. Dann lebt unsere Seele in dieser Welt schutzlos. Wir werden dann seelenlos. Für uns ist es heilsam, wenn wir dem Heiligen in unserem Leben einen Raum geben.» (A. Grün) Ein solcher Raum könnte das Kino sein. Und Ihre Filme haben das Kino immer wieder zu einem heiligen, da heilenden Ort verwandelt. Die grösste Heilung unserer Seele wird in dieser Welt wohl durch ihre Erschütterung bewirkt.

Lieber Elem Klimov, Ihr Kino der Erschütterung darf nicht an einem Ende angekommen sein. Doch vieles, was nicht sein darf, geschieht. Sie hätten auch nicht sterben dürfen.

Fred Kelemen

Berlin am 29. Oktober 2003

Elem Klimov ist am 26. Oktober 2003 gestorben



1

Fred Kelemen, Autor, Regisseur, Kameramann, Monteur seiner drei Filme, scheint sie aus der Armut produziert zu haben, die das Insignium seiner Figuren ist. Und doch gibt es kaum reichere Filme in Deutschland als diese armen.

1 ABENDLAND

2 Anna Schmidt in FROST

3 Paul Blumberg in FROST

Immerfort bewegen sie sich fort, in ABENDLAND, in VERHÄGNIS, in FROST, der langen Flucht der Frau mit ihrem Sohn durch eine eisige Landschaft und vereiste Gefühle. Sie sind, auch wenn sie eine Wohnung haben wie Leni, nirgendwo daheim. Es gibt keine Heimstatt, es gibt nur Stationen. Im Vorübergehen, auf der Durchreise irgendwohin. Die Orte, wenn man sie so nennen will, sind Bahnhöfe oder Massenunterkünfte, Bars und Kneipen, sind Kellergesäße oder bestenfalls winzige Zimmer, Mülldeponien, Fabrikhöfe, endlose Felder oder Straßen in verlassenen, menschenleeren Vierteln, in denen schon lange niemand mehr wohnt, Gassen, durch die Hunde wie Wölfe streichen. Jeder und jede ist einsam, sie sind jeder für sich allein, und wenn sie zu zweit sind, irgendwie Paare, sind sie es eben nur irgendwie, stationär, vorübergehend. Bis zur nächsten Station. Wenn diese Filme zuende gehen, könnten hinter ihnen ein neuer beginnen. Denn auch jedes Ende ist nur eine Haltestelle, ist Station.

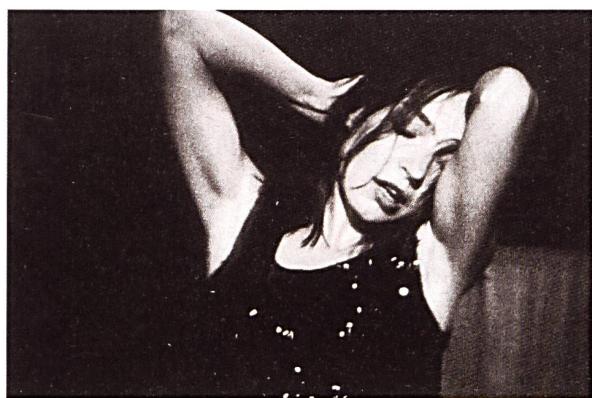
Etwa wenn der Akkordeonspieler der Frau, deren Liebhaber er niedergeschossen hat, wiederbegegnet. Da kommt sie aus dem Waldstück, wo man sie nach der Vergewaltigung in der Bar offenbar hingekarrt hat; sie treffen sich im wüsten Gelände einer aufgelassenen Fabrik und gehen in den Hintergrund des Bilds. Gemeinsam? Das wäre ein neuer Film; aber ob der anders wäre? Oder: Anton und die Büglerin Leni finden sich am Morgen nach der langen Nacht der getrennten Reisen durch Kneipen und Kaschemmen, Babystrestitution und Babymord, Hurerei und Heiligtum, Absteigen und Abraumhalden wieder in dem Zimmer mit Tisch und Bett, das sie getrennt verliessen. Der Mann sitzt am Tisch, wie am

Anfang, die Frau steht am Fenster. Dann sieht sie, am Ende, zu ihm hin. Könnte das ein neuer Anfang sein? Und was wäre anders? Nichts hat sich wirklich geändert, aber alles könnte auch vollkommen anders sein. Mit dem Kind, das in der letzten Einstellung von FROST vor der offenen Landschaft steht, allein. Alles ist offen, alles kann neu beginnen, für das Kind, das schon auf der Schulter des Vaters geschlafen hat auf dem langen Weg durch die nächtliche Berliner Straße und es vorgezogen hat, alles zu verschlafen, was Vater und Mutter, Mann und Frau miteinander zu streiten und zu prügeln haben. Jetzt, am Ende, hat das Kind die Vergangenheit, diesen ganzen Film in Flammen aufgehen lassen. Hier könnte tatsächlich ein neuer, ein anderer Film beginnen. Es gibt ihn noch nicht.

Es ist oft dunkel auf der Leinwand, ja, aber sie ist nicht schwarz, und tiefschwarz schon gar nicht. Tiefschwarz, das wäre gar kein Film. Es mag dunkel sein in ihnen, in den Bildern und in den Seelen der Menschen. Aber es ist ein Dunkel, das leuchtet. Es ist viel Nacht in den Filmen: ihr Licht kommt aus anderen Quellen. Sie sind auch langsam, diese Filme, aber nicht, weil nichts geschieht, sondern weil sie ausführlich sind. VERHÄGNIS, achtzig Minuten lang, besteht aus nicht viel mehr als zwei Dutzend Einstellungen. Sie dauern drei, fünf, acht Minuten, und die in der Bar, in die sich Luba geflüchtet hat, wo sie sich betrinkt und beim Tanzen hinfällt, wobei zu sehen ist, dass sie unter ihrem Mantel fast nackt ist, und wo sie schliesslich einen der Männer zum Cunnilingus unterm Wirtschaftsvisor provoziert, worauf die Vergewaltigung folgt, diese Einstellungssequenz währt, ungeschnitten, etwa vierzehn Minuten. Keine

dieser geduldigen, insistierenden Einstellungen sperrt den Zuschauer aus: jede nimmt ihn mit. Die Filme sind lakonisch, es wird wenig in ihnen gesprochen, meistens nicht einmal das Nötigste, gerade da, wo es am nötigsten wäre: aber man hört, was zu sagen wäre; man spricht es selbst. Und wenn in ABENDLAND längere Dialoge vorkommen als in VERHÄGNIS und FROST, dann wirkt das fast redselig, und ist doch nur explizit: es wird nicht eine Geschichte wie in FROST, es werden nicht zwei wie in VERHÄGNIS, es werden mehrere Geschichten erzählt, die Geschichte schlechthin.

Fred Kelemen, Autor, Regisseur, Kameramann, Monteur seiner drei Filme, scheint sie aus der Armut produziert zu haben, die das Insignium seiner Figuren ist. Und doch gibt es kaum reichere Filme in Deutschland als diese armen. Ihr Licht ist die Nacht, ihr Weg ist die Beharrlichkeit der Kamera, ihr Leben sind lange, sehr lange Augenblicke, wie es schönere lange nicht gegeben hat. Das Brot ihrer Menschen sind Bier und Zigaretten, und ihr Dach ist der Himmel, zu dem die Prostituierte Nina ihrer Zufallsfreundin Leni hinauf zu schauen rät, wenn sie sich ganz am Ende fühle, und sich zu fragen, was denn ein Mensch sei neben einem Stern. Lenis Antwort ist die Antwort Kelemens auf alle Fragen. Und der Himmel, den man in ABENDLAND nicht zu sehen bekommt, den konnte man aus VERHÄGNIS mitnehmen als den Himmel voller Sterne, in den der Blick Lubas fällt, wenn sie, aus ihrer Wohnung geflüchtet, nach panikartigem Lauf durch die leblose nächtliche Straße hingestürzt ist in den vielfach gebrochenen, den zerbröselten Asphalt.



2



3



1

Sie sind keine Road-Movies, die Filme Kelemens, so unentwegt unterwegs die Menschen auch sein mögen. Sie kennen, sie suchen keinen Horizont.

1 FROST

2 Verena Jasch und Wolfgang Michael in ABENDLAND

3 Anna Schmidt in FROST

Was schon sind alle Sterne, die am Himmel des Kinos glitzern, neben diesen Menschen, die nicht mehr dazu imstande sind, sich zu sagen, dass sie sich lieben? Oder die es so oft sagen wie der stets betrunkene Vater der Mutter des gemeinsamen, somnambulen Kindes, dass er schliesslich, da die Frau es nicht mehr hören kann, gewalttätig wird. Oder wie die Tangos des Akkordeonspielers auf der Treppe des U-Bahn-Schachters oder bei dem Chilenen. Musik, auch sie ist Sprache wie die Sprachlosigkeit, wie die Gewalt, wie die Bilder der Nacht. Deshalb kommt sie bei Kelemen nur vor wie in der Wirklichkeit, die der Acker ist, den seine Filme pflügen, das heisst: nur wenn sie als *source music* spricht, wenn sie in den Bildern spricht, und niemals nebenher oder um der Effekte seelischer Sensationen willen. Denn dieser Filmemacher meint es verdammt ernst mit seinen Filmen. Deshalb ist er ein Purist, deshalb sind seine Filme von einer Reinheit, wie es sie nicht mehr gibt im Alltag unseres Kinos. Man kann, wenn man will, an Béla Tarr (*KARHOZAT / VERDAMMENIS*) denken, Mentor an der Filmakademie, für den Kelemen bei *JOURNEY TO THE LOWLAND* später die Kamera geführt hat. Oder an Filme von Andrej Tarkowskij. Oder an Alexander Sokurow. Dessen frühe Filme wie *MARIA* atmen die gleiche Luft von Armut und Dürftigkeit, von Elend und Sprachunfähigkeit, den Odem der Wirklichkeit. Und der Film *DNI SATMENIJA (TAGE DER SONNENFINSTERNIS)* beginnt ähnlich wie *VERHÄGNIS* mit einer melancholischen, insistierend eintönigen Musik und den stummen, aber umso beredteren Bildern von Menschen, die so fremd sind, dass sie vertraut werden und nie mehr vergessen werden können. Nur dass sich bei Sokurow

die Kamera vom Himmel stürzt und landet, wo *VERHÄGNIS* schon angekommen ist.

Sie sind keine Road-Movies, die Filme Kelemens, so unentwegt unterwegs die Menschen auch sein mögen. Sie kennen, sie suchen keinen Horizont, wenn er nicht in ihnen selbst ist. Es sind Filme wie Kreuzwege auf den Kahlenberg. Die führen durch alle Erniedrigungen, Verletzungen und Schmerzen, durch alle Qualen der Hölle, die von dieser Erde ist. Der brotlos gewordene Glockengiesser, wer braucht denn noch Glocken, lässt sich, die Füsse nach oben, hinauf ziehen in sein letztes Werkstück. Sein Kopf wird zum Klöppel, aber die Glocke ertönt, die sein vermisstes Kind nach Hause rufen soll. Man hört sie noch einmal, wenn das von der Geilheit ermordete Kind durch die Straßen der verlorenen Stadt getragen wird. Auf den Armen des Mannes, der nicht mehr in der Lage ist, von seiner Liebe zu sprechen. Jetzt sprechen seine Arme, die das Kind tragen, und seine Schritte auf dem Pflaster.

Peter W. Jansen

VERHÄGNIS

Stab

Regie, Buch, Kamera, Schnitt: Fred Kelemen; Musik: Valerij Fedorenko; Ton: Regina Kräh, Klaus-Peter Schmitt

Darsteller (Rolle)

Valerij Fedorenko, Sanja Spengler

Produktion, Verleih

dfpb, Deutschland 1994. Farbe, Dauer: 79 Min. D-Verleih: Salzgeber, Berlin

FROST

Stab

Regie, Buch, Kamera, Szenenbild: Fred Kelemen; Kamera-Assistenz: Carsten Thiele, Ann-Katrin Schaffner, Jonathan Sandford; Schnitt: Fred Kelemen, Klaus Bieberthaler, Anna Schuchardt; Ausstattung: Julia Rogge; Musik: Charles Mori; Ton: Holger Ahrens, Vasco Pimentel, Amy Öström, Javier Moya, Olav Staaben, Ed Cantu

Darsteller (Rolle)

Paul Blumberg (Micha), Anna Schmidt (Marianne), Mario Gericke (Vater), Harry Baer (der Mann, der Obdach gewährt), Adolfo Assor (Nachtpörtier), Thomas Baumann (Besitzer der Tanzbar), Isolde Barth, Lessy Jutuschka, Stefan Eichhorst, Hannelore Moritz, Andreas Albert

Produktion

poco Filmproduktion im Auftrag des ZDF; Produktionsleitung: Mandy Rahn; ausführende Produzenten: Fred Kelemen, Björn Koll; Redaktion: Annedore von Donop. Deutschland 1997. 16mm, Format: 1:1.37; Farbe; Dauer: 270 Min.

ABENDLAND

Stab

Regie, Buch, Kamera: Fred Kelemen; Kamera-Assistenz: Arnd Geissheimer; Video-Kamera: Hans Bouma; Schnitt: Fred Kelemen, Anja Neraal, Nicola Undritz Cope; Produktionsdesign: Ralf Küfner, Anette Kuhn; Ausstattung: Daniela Petrovics, Melanie Kutzke; Make-up: Sybille Tams; Musik: Rainer Kirchmann; Ton: Jörg Theil, David Gräwe

Darsteller (Rolle)

Verena Jasch (Leni), Wolfgang Michael (Anton), Adolfo Assor (Glockengiesser), Urs Remond (Paul), Thomas Baumann (Mann im Ledermantel), Isa Hochgerner, Gerry Jochum

Produktion, Verleih

Mediopolis; Co-Produktion: Filmes do Tejo, Westdeutscher Rundfunk WDR; Produzent: Alexander Ris; ausführender Produzent: Jörg Rothe. Deutschland, Portugal 1998/99. 35mm; Format: 1:1.66; Farbe, Dauer: 140 Min. D-Verleih: Pegaso Filmverleih, Frankfurt a.M.



2



3

THE FIVE OBSTRUCTIONS

Lars von Trier, Jørgen Leth

Ein schlaksiger junger Mann tanzt im schwarzen Anzug vor einem grellweissen Hintergrund. Musik ist nicht zu hören, und die minimalen Bewegungen – im Sechziger-Jahre-Styling – zeugen von selbstironischem Understatement. So hampelt und stakst der Protagonist vor sich hin, während eine Off-Stimme verkündet: «Das ist der perfekte Mensch.» Und: «Das ist ein Ohr.» Und wir sehen sein Ohr in Grossaufnahme. «So pflegt sich der perfekte Mensch.» Und wir sehen, wie er sich rasiert. Oder wie er sich die Schuhe bindet. Und wir sehen eine Frau. Ihr Ohr. Ihren Mund. Wie sie sich schminkt – oder sich lasziv auf ein Bett legt. Alles in ausgeprägtem Schwarzweisskontrast. Die Ausschnitte stammen aus Jørgen Leths Kultfilm *THE PERFECT HUMAN* (1967) – der zwölfminütigen Persiflage auf ein anthropologisches Porträt des «perfekten Dänen».

Doch dies ist nur der Anfang – oder besser der Ausgangspunkt. Jørgen Leth ist ein vielfach ausgezeichneter Dokumentarfilmveteran – eine Institution in Dänemark. Vor allem aber war er Lars von Tries Lehrer und Mentor. Die beiden verbindet ein freundschaftliches Verhältnis. Für den Film *THE FIVE OBSTRUCTIONS* nun erdachte Trier sich ein spezielles Dispositiv: von Filmemacher zu Filmemacher, von ehemaligem Schüler zu ehemaligem Lehrer. Jørgen Leth soll *THE PERFECT HUMAN* neu inszenieren. Fünfmal, nach einem Ad-hoc-Regelwerk, das meist bei Wodka und Kaviar festgelegt wird. Spätestens seit *Dogma 95* wissen wir ja, dass Trier eine Vorliebe für Regeln hat.

Leth tritt im Film als jovialer, integrier, eher zurückhaltender Mensch auf. Der zwanzig Jahre jüngere Lars von Trier hingegen ist bekannt für sein neurotisches und kapriziöses Wesen. In den Gesprächen mit Leth lässt er seinen diabolischen Schalk und den unverhohlenen Hang zum Sadismus aufblitzen. Man erinnert sich an die Ecclats mit seinen Schauspielerinnen Björk (*DANCER IN THE DARK*) oder Nicole Kidman (*DOGVILLE*). In der ersten Versuchsanordnung also soll Leth nur zwölf Bilder pro Einstellung verwenden. Anstatt

Fragen zu stellen – wie in *THE PERFECT HUMAN* –, soll er Antworten geben. Der Film soll in Kuba spielen, und Leths Frage nach dem Set wird umgehend als Verbot integriert.

Es folgt ein fragmentarisches Making-of: Ein unausgeschlafener Leth lässt seinen Blick über Havannas Malecón streifen; fragmentarisch erhalten wir Einblick in Casting und Drehsequenzen. Das Resultat sehen wir gemeinsam mit Trier: eine weitgehend identische «Fabel» in neuer Besetzung, mit bestechendem Stopmotion-Stakkato und Einzelbildeinstellungen: ein Remake, das den Drive zeitgenössischer Filme aufnimmt, ohne auf den Ikonischen Witz zu verzichten. Trier meint: Das Resultat ist zu gut. Er möchte die verletzlichen Stellen seines Gegenübers ertasten: «Wir müssen etwas einführen, das wehtut!» Die Distanz des Filmemachers zu seinem Sujet etwa soll aufgehoben werden. Wie Trier das auch von seinen Darstellerinnen immer wieder fordert. Und er möchte, dass Leth die Grenzen seiner Moral auslotet: Er soll sein Remake am erbärmlichsten Ort dieser Welt drehen.

Leth reist nach Bombay – nicht ohne Tries Grundsätze in Frage zu stellen: «Lars glaubt, dass man vom Ort des sozialen Dramas beeinflusst wird!» Er selbst hält das für Romantik. Leth konzentriert sich auf die Essensszene und kreiert ein sozialkritisches Pamphlet: Als Vertreter der Wohlstandsgesellschaft (Leth selbst) sitzt er am reich gedeckten Tisch – vor den Augen der Bewohner eines der ärmsten Viertel dieser Welt. Der wechselnde Kontext setzt die programmatischen Aussagen des Films von 1967 immer wieder in ein neues, anderes Licht.

Doch Trier zeigt sich «enttäuscht». Er glaubt, dass Leth die Vorgaben nicht erfüllt, und will ihn «bestrafen». Und was könnte mehr Strafe sein, als einen Film ohne Regeln zu drehen? Das dritte «Exercice de style» dreht Leth in Brüssel, in einem labyrinthartigen anonymen Hotel. Es thematisiert den Mann, das Alter, die Frau, die Sexualität. Doch Trier ist unbeirrbar. Er will endlich einen schlechten Film. Dafür soll Leth eine Technik verwenden,

die sie beide verabscheuen: die Animation. Doch der «Schüler» liefert wieder ein «Meisterstück». Und dazu: ein echter «Leth-Film», wie Trier vorwurfsvoll meint. Trier – dieser Anhänger des «schmutzigen», «authentischen» Stils – stolpert wohl auch über die perfekte Inszenierung des Altmeisters. Trier möchte, dass Leth von sich spricht. Deshalb die ultimative Verspiegelung und Herausforderung zum Schluss: Leth muss einen Brief lesen, den Trier im Namen von Leth an sich selbst richtet. Und Leth muss trotzdem als Autor eben dieses Films zeichnen. Ein Spiegelkabinett der Bezüge. Wer spricht mit wem? Wer entlarvt hier wen? Für wen ist Film Therapie? Wer ist unfähig, die Distanz zum Sujet abzubauen? Wer baut Regelkonstrukte, um sie schliesslich wieder zu verwerfen?

THE FIVE OBSTRUCTIONS zeigt in fünfmaliger Klimax die Entstehung eines Films, genauer fünf Remakes desselben Films. Trier, auf den das Arrangement zurückgeht, lässt dabei de- und rekonstruieren, lässt Strukturen und Mechanismen des Filmemachens wie Nächte nach aussen stülpen und lädt zur Reflexion über das künstlerische Ich. Dass Trier und sein Schaffen wie von selbst ins Zentrum rücken, ist ein kecker und aufschlussreicher Nebeneffekt.

Doris Senn

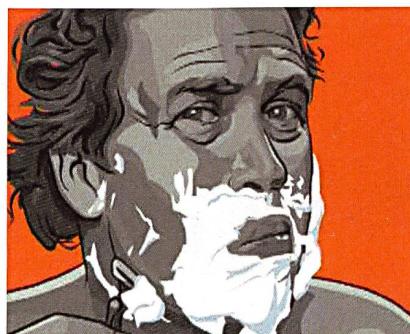
THE FIVE OBSTRUCTIONS / DE FEM BENSPAEND

Stab

Regie: Lars von Trier und Jørgen Leth; Buch: Lars von Trier; Kamera: Dan Holmberg; Schnitt: Camilla Skousen, Morten Højbjerg; Ton: Hans Møller

Produktion, Verleih

Zentropa, Wajnbrose Productions, Almaz Film Productions, Panic Productions; Dänemark, Belgien, Schweiz, Frankreich 2003. 35 mm, Farbe; Bildformat: 1:1,78; Dolby SR; Dauer: 91 Min. CH-Verleih: Frenetic Films, Zürich



HISTOIRE DE MARIE ET JULIEN

Jacques Rivette

Der junge Kritiker Jacques Rivette wird gern mit dem Diktum zitiert, ein Film sollte stets auch eine Dokumentation seiner eigenen Entstehung sein. Jahrzehnte später hat er nun als Regisseur einen Film gedreht, dessen Produktionsgeschichte seinen Kritikern die Metaphern geradezu in den Mund legt. *HISTOIRE DE MARIE ET JULIEN* ist all die Dinge selbst, von denen er erzählt: ein filmischer Wieder-gänger, ein Geisterfilm, heimgesucht (und in gewisser Weise auch erlöst) von einer traumatischen Vorgeschichte.

Er reicht aus einer anderen Epoche in die Gegenwart hinein. 1975 unternahm Rivette einen ersten Versuch, den Stoff zu verfilmen, mit einer Besetzung, die zum Träumen verführt: Leslie Caron und Albert Finney sollten das Titel stiftende Liebespaar spielen, Brigitte Rouan die geheimnisvolle Madame X., Nicole Garcia, die hier einen Gastauftritt hat, gehörte damals ebenfalls zum Ensemble. Unmittelbar im Anschluss an die Dreharbeiten zu *DUELLE* und *NOROIT* wollte Rivette ihn realisieren, nach einem Drehbuch, das nur ein vibrierender Grundriss war, den er gemeinsam mit den Schauspielern und dem Team erarbeitete. Nach drei Tagen wurde der Dreh jedoch jäh abgebrochen. Rivette war eines morgens nicht am Set erschienen, aus einer Erschöpfung heraus, die in eine lange Depression mündete. Die Muster der ersten Tage sollen phantastisch gewesen sein.

Diesem gestundeten Traum vom Kino wurde ein unverhofftes zweites Leben beschert, als Rivette zusammen mit der Journalistin Hélène Frappat die Veröffentlichung einiger unrealisierten Projekte vorbereitete, die vor zwei Jahren unter dem Titel «Trois films fantômes» im Verlag der «Cahiers du cinéma» erschienen. Erneut geriet der Regisseur in den Bann der alten Geschichte (die seinerzeit nur «Marie et Julien» hieß, nun aber gewissermassen die eigene Historie mit im Titel trägt) und betraute seine bewährten Co-Autoren Pascal Bonitzer und Christine Laurent mit einer Neufassung des Drehbuches. Ein idealer Vorwand für Rivette, eines seiner archetypischen Erzähllabyrinthe zu entwerfen,

die schillern zwischen Traum und Wahrheit: Nach etwas mehr als einem Jahr begegnet Julien der jüngeren Marie wieder, die, wie er später entdecken muss, im Wortsinne ein Geist aus seiner Vergangenheit ist, eine Untote, die unerlöst weiterwesen muss. Julien erpresst die Tuchhändlerin Madame X. wegen gefälschter Echtheitszertifikate; auch sie unterhält eine rätselhafte Verbindung zu einer Toten, ihrer Schwester. Einen ausgesprochen diesseitigen Film hat Rivette aus diesen Elementen geschöpft, der sich in der Evidenz der Bilder und Töne erfüllt. Jeder Moment wirkt merkwürdig vergangenheitslos, jede Geste scheint erst mit dem Anfang der Einstellung zu existieren. Selbst in den unvermutet sinnlichen Sexszenen spürt man kein Davor, allenfalls ein Warten auf die Regieanweisung; womit sich eine erhebliche Künstlichkeit in das Spiel *Emmanuelle Béarts* einschleicht sowie in das ihres wenig charismatischen Partners *Jerzy Radziwiłłowicz* (der als Erpresser überdies zu einer so ungelenken Körpersprache findet, als sei seine Figur sich selbst fremd in diesen Momenten). Die Duplicität von Traum und Wirklichkeit hat sich als System der Verdopplungen, der variierenden Wiederkehr ins Drehbuch eingeschrieben. Die Lichtführung *William Lubtchansky*s (übrigens auch ein Veteran des ersten Drehs) und seine die Figuren belauernden Schwenks und Fahrten hingegen setzen nur gelegentlich Akzente der Irrealität. Nebenbei ist freilich auch ein kleines, persönliches Kompendium aus dem Genre des Fantastischen entstanden, mit Verweisen auf Poe und Cocteau, auf Val Lewtons/Mark Robsons *THE SEVENTH VICTIM* und sogar auf *THE SIXTH SENSE*; die ursprüngliche Fassung hätte sich noch stärker an *VERTIGO* angelehnt.

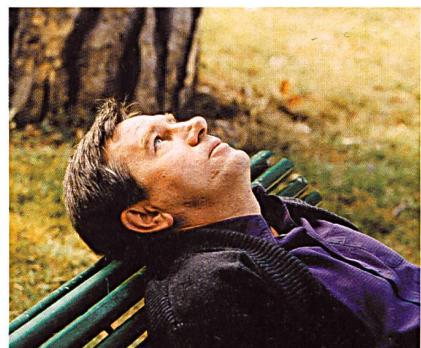
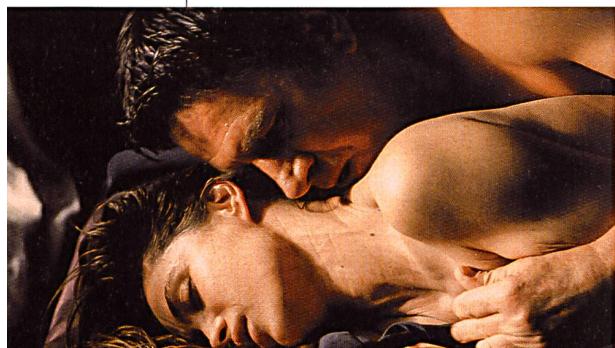
Die Wiederbelebung eines alten Stoffes birgt natürlich vielerlei Risiken. Es mag einem ergehen wie mit einer aufgewärmten Liebesgeschichte: die Beteiligten sind nicht mehr die Gleichen. Lang gehegte Projekte können ein Stadium der Reife (etwa *UNFORGIVEN*, den Clint Eastwood erst mehr als ein Jahrzehnt nach dem Ankauf des Drehbuches realisierte), aber auch der Überreife (wie *Scor-*

seses GANGS OF NEW YORK) erreichen, oder die endgültige Besetzung nur ein Abglanz der ursprünglichen sein (wie bei Chabrols Version von Henri-Georges Clouzots unvollendetem *L'ENFER*). Die prekäre Frage nach heutiger Relevanz umgeht Rivette, indem er einen Film gedreht hat, der ohnehin ganz aus der Zeit gefallen und nur seiner eigenen Mythologie verpflichtet scheint. Es ist so, als würde die Zeit still stehen im Haus des Uhrmachers Julien, die zahllosen Chronometer sind, wie in einem Museum, ihrer eigentlichen Aufgabe entthoben. Das Mobiliar ist antiquiert, die Kostüme besitzen allenfalls altmodischen Chic, das Telefon hat noch eine Wählscheibe.

Die Zeit besitzt hier nicht nur eine metaphorische, sondern auch konkrete Ebene. Immer wieder geht es um präzise Zeitangaben für Verabredungen und Verspätungen. Auch die ungelösten Rätsel gewinnen eine Dimension von Vollendung oder Abbruch, die Erzählung der erotischen Phantasien beim Liebespiel wird regelmässig vor dem Ende mit einer Schwarzbende beendet. Das Verstreichen der Zeit gehorcht in Rivettes Filmen stets einer eigenen, inneren Logik, Ereignisse und Charaktere lässt er sich in einem mutig entschleunigten Rhythmus entfalten. Die Laufzeit von zweieinhalb Stunden verdankt *HISTOIRE DE MARIE ET JULIEN* mithin nicht einer wuchernden Erzählung, sondern einer asketischen Ausführlichkeit: oft wünscht man sich, Rivette und die Drehbuchautoren hätten eine grössere Lust an der Ellipse entdeckt.

Gerhard Midding

Regie: Jacques Rivette; Buch: Pascal Bonitzer, Christine Laurent, Jacques Rivette; Kamera: William Lubtchansky; Schnitt: Nicole Lubtchansky; Ausstattung: Manu De Chauvigny. Darsteller (Rolle): Emmanuelle Béart (Marie), Jerzy Radziwiłłowicz (Julien), Anne Brochet (Madame X), Bettina Kee (Adrienne), Olivier Cruveiller (Herausgeber), Mathias Jung (Concierge), Nicole Garcia (die Freundin). Produktion: Pierre Grise Productions, Martine Marignac. Frankreich 2003. Farbe, 145 Min. CH-Verleih: Filmcoopi, Zürich



SKAGERRAK

Søren Kragh-Jacobsen

Als modernes Märchen, erzählt im Stil des «Magischen Realismus», möchte Søren Kragh-Jacobsen SKAGERRAK verstanden wissen. Nach MIFUNE – DOGMA 3 hat er sich vier Jahre Zeit gelassen, um Teil zwei seiner Trilogie «Die Jungfrau und die Hure» zu drehen. Der Schlussteil soll «Die irische Geisha» heißen.

«Skagerrak» heisst eine Autowerkstatt in Glasgow, in der es anscheinend wenig zu reparieren gibt. Ken, der Besitzer, ist eben an Krebs gestorben und hat seine Mechaniker Gabriel, Willy und Thomas vor einem Schuldenberg sitzen lassen. Ken war einmal mit der irischen Sophie zusammen, die eben Opfer eines Verkehrsunfalls wurde. Bis zu ihrem Tod tingelte sie mit Marie aus Dänemark durch die Welt.

Auf Grund notorischer Geldknappheit überredete Sophie Marie, das lukrative Angebot einer Familie aus altem englischem Adel anzunehmen, als Leihmutter für den Fortbestand der Geschlechterlinie zu sorgen. Vom Filius schwanger nimmt Marie, vom Tod der Freundin schwer getroffen, Reissaus. Sie hofft, bei dem ungekannten Ken Trost zu finden. Diesen Umstand nützen Gabriel, Willy und Thomas aus: sie «schieben» Marie einen falschen Ken unter. Einen lädierten Fremden, der in der Nähe ihrer Werkstatt aufgetaucht ist. Über ihn hoffen sie, Maries Leihmutterhonorar abzocken zu können. Bei dem Fremden handelt es sich jedoch um Ian, der auf der Gehaltsliste jener Adelsfamilie steht, die auch Marie bezahlt hat. Er soll die teuer bezahlte Leihmutter zurückbringen.

Doch in das Kalkül mischt sich bald Menschlichkeit. So verhindern die vier Männer solidarisch, dass Marie ihr Kind abtreibt. Damit ist der Auftakt zu einem dramatischen, schliesslich aber glücklichen Ende der Geschichte gegeben. Märchen gehen eben immer gut aus ...

Das munter wuchernde Handlungsgestrüpp von SKAGERRAK hat sich Kragh-Jacobsens dänischer Landsmann Anders Thomas Jensen ausgedacht. Von ihm stammen unter anderem die Drehbücher zu IN KINA SPISER DE HUNDER (IN CHINA ESSEN SIE

HUNDE) von Lasse Spang Olsen, FLICKERING LIGHTS – den er auch selber inszenierte –, WILBUR WANTS TO KILL HIMSELF von Lone Scherfig und der SKAGERRAK-Vorgänger MIFUNE. Mit Vorliebe versammelt Jensen menschliches Elend und verhängnisvolle Beziehungen unter dem Zepter einer erbarungslosen Macht des Schicksals. Seine Fähigkeit, dem Schrecken durch Witz und einen bisweilen grimmigen Humor die Spitze zu kappen, wirkt sich entscheidend auf die Atmosphäre der Filme aus und macht Jensens Mitwirkung unübersehbar. SKAGERRAK ist da keine Ausnahme.

Die mit einem Gespür für zwischenmenschliche Schwingungen geschriebene Drehbuch-Vorlage hat Regisseur Kragh-Jacobsen angemessen filmisch ausgearbeitet. Da bekommen die auf den ersten Blick konstruiert aufeinander getürmten Handlungskaskaden eine innere Logik, entwickelt sich das Eine aus dem Anderen mit einer überzeugenden Selbstverständlichkeit. Eine durchdachte Konzeption wird sichtbar und sinnlich erlebbar. In einem Interview nach der deutschen Premiere von SKAGERRAK im Rahmen der «Internationalen Hofer Filmtage 2003» sagte Søren Kragh-Jacobsen: «Für mich waren bei diesem Film von Anfang an zwei Elemente entscheidend: Zum einen die Erkenntnis, dass die Schöpfung eine eigene Dynamik hat und dass das Leben sich immer einen Weg sucht, zum anderen die Idee vom Verzeihen, einer Aufgabe, mit der die meisten Menschen auf dieser Welt täglich konfrontiert werden. Das ist der Dreh- und Angelpunkt des Films!»

Unaufdringlich fügen sich in SKAGERRAK Motive aus Schneewittchen und den sieben Zwergen mit der Weihnachtsgeschichte zu einer interessanten Verbindung. Allein wie Kragh-Jacobsen die Geburt von Maries Kind inszenierte, verdient Bewunderung. Seltens ist es einem Regisseur so einfühlsam gelungen, das Spirituelle im medizinisch-alltäglichen Vorgang deutlich werden zu lassen. Die Sequenz hat etwas von einer Insel im allgemeinen Chaos, das die Protagonisten um sich verbreiten. Marie und ihr Kind sorgen

für einen Ausgleich. Das könnte schauerlich kitschig daneben gehen, aber die Unbefangenheit der Regie einerseits und psychologische Genauigkeit im inhaltlichen Detail andererseits haben den Film vor diesem Fall bewahrt. Søren Kragh-Jacobsen gelang es, mit wenigen, aber wirkungsvollen Kunstgriffen die Figuren in der Handlung zu profilieren – sie mit einer tiefen Würde und Humanitas auszustatten. Ohne dass dabei viel geredet und erklärt werden müsste. Das ist eine seltene Qualität – gerade im europäischen Film. Das mag eine Nachwirkung der selbstgewählten Beschränkungen durch die Dogma-Regeln der mittneunziger Jahre sein, denen sich auch Kragh-Jacobsen verpflichtet fühlte. Die Konzentration auf das Wesentliche, ohne sich hinter den technischen Möglichkeiten moderner Filmtechnik zu verstecken beziehungsweise sie als Eselsbrücken zu benutzen, bestimmt den Stil von SKAGERRAK. Dabei verabschiedete sich der Regisseur von der grieseligen Unästhetik der früheren Hardcore-Dogma-Filme ebenso wie von der wackeligen Handkamera. SKAGERRAK präsentiert sich im CinemaScope-Format in wohl ausbalancierten, durchorganisierten Bildern und sanften Farben. Neben Iben Hjejle standen Søren Kragh-Jacobsen mit Martin Henderson, Ewen Bremner, Simon McBurney und vor allem Gary Lewis einige der besten englischen Schauspieler zur Verfügung. Sie machen SKAGERRAK mit zu einem Film, den man gerne mehrfach sehen möchte.

Herbert Spaich

Regie: Søren Kragh-Jacobsen; Buch: Søren Kragh-Jacobsen, Anders Thomas Jensen; Kamera: Eric Kress; Schnitt: Valdis Oskarsdottir; Production Design: Anders Engelbrecht; Kostüme: Kate Carin; Art Director: Tom Sayer; Musik: Jacob Groth; Sound Design: Hans Moller. Darsteller (Rolle): Iben Hjejle (Marie), Bronagh Gallagher (Sophie), Martin Henderson (Ian/Kent), Ewen Bremner (Gabriel), Gary Lewis (Willy), Simon McBurney (Thomas), Helen Baxendale (Stella), James Cosmo (Robert), Scott Handy (Roman), Tam Dean Burn (Dr. Meisling). Produktion: Nimbus Film; Co-Produktion: Umbrella Productions, Zentropa, Menfis; Produzent: Lars Bredo Rahbek, Bo Ehrhardt; Co-Produzent: David Muir. Dänemark 2003. Farbe, Dolby Digital, Dauer: 104 Min. CH-Verleih: Monopole Pathé Films, Zürich; D-Verleih: Concorde Filmverleih, München



ERBSEN AUF HALB SECHS

Lars Büchel

Ein Film über behinderte Menschen? Ein Road Movie? Ein Film über aufkeimende Liebe? Ein Schicksalsfilm? Der Regisseur Lars Büchel mag eine grosse Konzeption im Kopf gehabt haben, als er mit seiner Autorin Ruth Toma daran ging, die Geschichte zweier Blinder in ein Drehbuch einzupassen, das über die Probleme der Wahrnehmung hinaus auch noch eine tragfähige Geschichte mit weiterführenden Spannungsmomenten transportieren sollte.

Das Verlangen, in eine Welt einzudringen, die nicht die eigene ist, kann mit beseidener Haltung passieren oder mit dem übermässigen Anspruch des alles Könnens. So konstatierte Büchel denn: «Ich will dem Zuschauer eine fremde Welt zeigen, eine Welt des Sehens und des Fühlens, denn hier macht die Liebe sehend und nicht blind.»

Sich suchen, verlieren und finden

Der junge selbstbewusste Theaterregisseur Jakob verliert bei einem Autounfall das Augenlicht und soll von Lilly, der von Geburt an blinden Therapeutin aus dem Rehabilitationszentrum, für die neue Lebenssituation stark gemacht werden. Lilly ist schön und meisterlich im Umgang mit ihrer körperlichen Einschränkung. Sie trifft auf einen mit dem Schicksal Hadernden, der seine neue Lebenslage nicht anerkennen will. Angezogen und abgestossen von diesem hilfsbereiten Wesen, hindert er sie doch die Fähre zu verlassen, die ihn in den Norden Russlands bringen soll, wo er seine todkranke Mutter noch einmal treffen möchte.

Zu Wasser und zu Land beginnt eine beschwerliche Reise mit sich suchen, verlieren und wieder finden, was sich dann in der Einheit beider Seelen vollendet. Und das obwohl Lillys Verlobter mit seiner Mutter nichts ahnend die Verfolgung aufgenommen hat, aber in dem unwirtlichen Land erkennen muss, dass dort eine andere emotionale Gemeinsamkeit entstanden ist.

Vielfältige Nebenhandlungen

Wenn die Personen von A nach B gelangen, wird das nun keineswegs in einer stringenten Abfolge des Ankommens und Weiterreisens gezeigt. Lilly und Jakob tauchen urplötzlich in Landschaften und Orten auf, die für die Sehenden den Charakter von Zeichen annehmen mögen – blühende Rapsfelder, trostlose Quartiere, eintönige verlassene Industriegebiete, einsame Straßen ins Nirgendwo –, eine Hinführung in die Welt der äusseren Dunkelheit blinder Menschen bieten sie wohl nicht. Die Reaktion darauf bleibt den Sehenden vorbehalten.

Diese wechselnden Bilder von exotisch anmutenden Landstrichen halten den Zuschauer bis zum einigenden Ende einigermassen bei Laune, denn sonst müsste die karge psychologische Dramaturgie schon bald an ihrer Eintönigkeit ersticken. Büchel und Toma haben dieses Manko wohl erkannt und vielfältige Nebenhandlungen hinzugefügt, um den Anschein einer Geschichte zu wahren: die noch kindliche Schwester Pauls führt ihren Freund in die Sexualität ein, die sterbenskranke Mutter Jakobs feiert ein letztes Fest in einer traumähnlichen Umgebung, überhaupt die vollkommen überflüssige Verfolgung durch Paul und seine Mutter, die ebenso unwirklich inszeniert ist wie die Reise der beiden sich lieben Werden.

Fritzi Haberlandt als Lilly

Das offensichtliche Geheimnis, warum der Film trotz abwechslungsreicher Bilder nicht in den Schlaf versinkt, ist Fritzi Haberlandt in ihrer Rolle als Lilly. Die vielfach ausgezeichnete Schauspielerin des Hamburger Thalia-Theaters besitzt das, was man mit Präsenz zu umschreiben genötigt wird. Sie fesselt in ihren Bewegungen und mit ihrem Spiel. Als Sehender kann man sie zumindest sympathisch finden. Warum ein Blinder an ihr Halt und zur Liebe finden kann, die Antwort muss wohl offen bleiben. Büchel und Toma haben sie bei ihrer Inszenierung nicht gefunden.

Vielleicht stimuliert aber die auch als Hörfilm konzipierte Geschichte mit ihrer prägnanten Tondramaturgie für blinde «Zuseher» die mit den Bildern behaupteten Gefühle. Zumindest behauptet Büchel: «Wir haben die Hörwelt für unser Kinopublikum eröffnet. Dafür ist Dolby Digital Surround natürlich grossartig.»

ERBSEN AUF HALB SECHS – Blinden kann mit der Uhrzeit die Plazierung der Speisen auf dem Teller angezeigt werden – ist der zweite lange Film Büchels, der mit **JETZT ODER NIE – ZEIT IST GELD** 2002 debütierte und dabei drei alte Damen zu Bankräuberinnen werden liess. Daher mag zumindest der Wille zur Verwirklichung einer unkonventionellen Idee anerkannt werden. Gelungen ist die Verwirklichung leider nicht.

Erwin Schaar

Stab

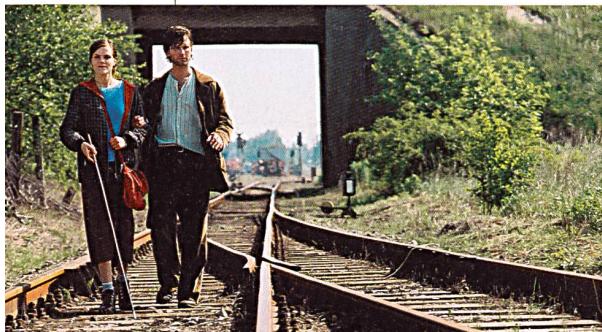
Regie: Lars Büchel; Buch: Ruth Toma, Lars Büchel; Kamera: Judith Kaufmann; Schnitt: Peter R. Adam; Ausstattung: Christoph Kanter; Kostüme: Lisy Christl; Musik: Max Bergmann, Dirk Reichardt, Stefan Hansen; Ton: Thomas Knop

Darsteller (Rolle)

Fritzi Haberlandt (Lilly), Hilmar Snaer Gudnason (Jakob), Harald Schrott (Paul), Tina Engel (Regine), Jenny Gröllmann (Franziska), Alice Dwyer (Alex), Max Mauff (Ben), Annett Renneberg (Nina), Jens Münchow (Jan)

Produktion, Verleih

Senator Film; Produzenten: Hanno Huth, Ralf Zimmermann, Til Schweiger. Deutschland 2003. Farbe; Scope; Dauer: 111 Min. CH-Verleih: Filmcoopi, Zürich; D-Verleih: Senator Film, Berlin



SCHULTZE GETS THE BLUES

Michael Schorr

Die Synopsis liest sich wie eine Bauanleitung für Arthouse-Kinoerfolge: Schultze, ein bierbüchiger, hosenträgerbewehrter Salzbergmann, der seinem Allerweltssamen nichts Individuelles entgegenzusetzen versteht, wohnt im sachsen-anhaltinischen Teutschenthal, das den geriatrischen Charme einer kompromisslos volkstümelnden Seniorenheim-Aussenwohngruppe verbreitet und nicht nur so klingt, als liege es unter den abgelebten Kultursedimenten teutonischen Eichengrundes begraben; dort fristet Schultze ein einfältiges Dasein, bis er eines Tages zusammen mit seinen beiden besten Kumpels in den Vorruhestand geschickt wird und ihn sein Musikverein alleine nach Amerika entsendet, wo er als Gastmusiker am alljährlichen «Wurstfest» in New Braunfels, Texas, teilnehmen soll. Der Filmtitel **SCHULTZE GETS THE BLUES** deutet bereits an, dass es den kuriosen Deutschen schon bald nach seiner Ankunft in Übersee weg vom Ort des straff organisierten Retortenoktoberfestes in die träumeirischen Bayous Louisianas verschlagen wird. Ausserdem bündelt er den konzeptionellen Kulturgegensatz, aus dem die Komödie ihre innere Spannung bezieht. Alles scheint dafür gerichtet, den kauzigen Bauerntöpel unter dem Mikroskop urbaner Aufklärtheit bei seinem schrulligen Coming out aus der konservativen deutschen Unkultur zu beobachten und sich an dem anfangs grotesken, aber letztendlich befreienden Aufeinandertreffen von ostdeutscher Kleingärtnermentalität und relaxtem Südstaatenflair mild-hochmüsig zu erheitern.

Gerade diese Erwartungen erfüllt Michael Schorrs Spielfilmdebüt jedoch nur im Groben; im Detail unterhöhlt es sie mit einer wunderbar unaufgeregten, bescheidenen Erzählweise. *Horst Krauses* uneitles, lebensnahe Spiel und die gemächliche *Mise-en-scène* federn interkulturelle Klischeebildungen feinfühlig ab. Schorrs Erfahrungsschatz als Dokumentarfilmer schlägt in den vorzugsweise an Originalschauplätzen eingefangenen Impressionen vor allem atmosphärisch zu Buche. Die eigenwillige Montage und Bildregie, die dem

Film sein charakteristisches Gesicht verleihen, lassen sich nur bedingt auf dokumentarische Wurzeln zurückführen. Mag man dem bisweilen aufreizend langsamen Schnitt noch reportagehafte Züge, dem weitgehenden Verzicht auf Off-Musik und den nicht immer überzeugenden Laienbendarstellern Naturalistisches abgewinnen, so erinnern die sorgsam aufgebauten statischen Totalen und Panoramaeinstellungen eher an die Filmgemälde Peter Greenaways, wenn auch die authentische Farbgestaltung und das kleinbürgerliche Sujet kaum weiter von den Kostümwelten des britischen Meisterregisseurs entfernt sein könnten. Auffällig ist, wie wenig bei Schorr gesprochen wird, wodurch sich sein Film wohltuend vom überschliffenen Quasselstil mancher deutscher Komödie abhebt und zu kaurismäkiesk lakonischen Momenten findet.

Schultze, ein von Haus aus wortkarger, schüchterner Mann, lebt alleine in einer Junggesellenwohnung: Sprache findet dort so gut wie nicht statt. Und auch in Amerika kommuniziert er vor allem nonverbal, indem er etwa zur Begrüssung täppisch höflich seinen Hut lüpft. Schorr entfaltet Schultzes Aufbruch aus dem spiessigen Mikrokosmos ostdeutscher Provinz mit subtilem Humor und einem leisen ironischen Unterton. Zauberhaft komisch ist die Szene, in der Schultze das erstmal die ausgelassenen Südstaatenklänge eines Cajun-Stückes im Radio hört, das er dann, in einer Mischung aus ängstlicher Faszination und Verärgerung, zunächst aus- und gleich darauf wieder einschaltet, um die ungewohnten Rhythmen hinterher trotzig auf seinem Akkordeon nachzuspielen. Obwohl die getragene Komik immer wieder von märchenhaften Absurditäten durchbrochen wird – zum Beispiel bedient in Schultzes Stammlokal plötzlich eine heissblütige Kellnerin, die auf einem Kneipentisch Flamenco tanzt –, bleibt der erlösende Ausbruch, der dramaturgische Umbruch aus. Die persönliche Entwicklung des dicken Anhaltiners reicht, anders als der Befreiungsprozess der dicken Bayerin in *OUT OF ROSENHEIM*, über ermutigende Ansätze nicht hinaus.

Ganze fünf Mal wird in dem fast zweistündigen Film die Kamera geschwenkt. Jeder dieser Schwenks erfolgt entweder auf eine Bühne oder eine Tanzfläche und deutet die Möglichkeit kreativer Selbstdarstellung an. Der erste Schwenk zeigt Schultze auf der Jubiläumsfeier seines Heimatmusikvereins, wie er, als er «mal was anderes» als die traditionelle Polka vorspielt, auf eine Mauer eisigen Schweigens stösst. Solche Rückschläge gehören bei Schorr zum Programm. Die Chancen auf Veränderung, die in dieser Männergeschichte von unterschiedlichen, meist ein wenig mystisch gezeichneten Frauen verkörpert werden, münden in ums andere Mal in Sackgassen oder Missverständnissen. Dennoch steht am Ende ein versöhnlicher, optimistischer Schluss, der dem Zuschauer Platz für eigene Gedanken lässt. Diese Offenheit des Erzählers, die sich optisch in den weiträumigen Einstellungen niederschlägt, fordert die eingespielten Sehgewohnheiten heraus und macht **SCHULTZE GETS THE BLUES** zu einem etwas lang geratenen, nicht immer leicht bekömmlichen Filmgenuss, dessen spezieller Reiz aber gerade darin liegt, dass er sein Publikum nicht mit schnellen Schnitten und Grossaufnahmen berauscht, sondern vom blossen Zuschauen befreit und zum aktiven Beobachten und Abschweifen einlädt.

Stefan Volk

Stab

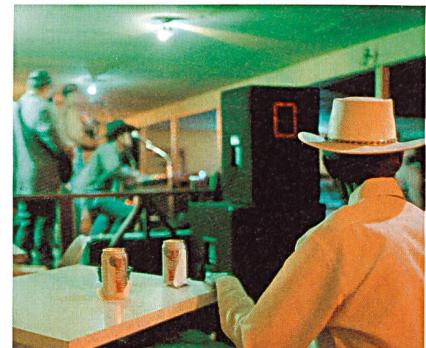
Regie und Buch: Michael Schorr; Kamera: Axel Schneppat; Schnitt: Tina Hillmann; Szenografie: Natascha E. Tagwerk; Ausstattung: Sabine Enste; Kostüme: Constanze Hagedorn; Musik: Thomas Wittenbecher; Ton: Dirk Niemeier

Darsteller (Rolle)

Horst Krause (Schultze), Karl-Fred Müller (Manfred), Harald Warmbrunn (Jürgen), Rosemarie Deibel (Frau Lorant), Wilhelmine Horschig (Lisa), Anne V. Angelle (Aretha)

Produktion, Verleih

Filmkombinat, ZDF – Das kleine Fernsehspiel; Produzenten: Jens Körner, Thomas Riedel, Oliver Niemeier; Redaktion: Claudia Trönnier. Deutschland 2003. Farbe, 35mm, Dolby Digital, Dauer: 110 Min. CH-Verleih: Look Now, Zürich; D-Verleih: United International Pictures, Frankfurt M.



OTESÁNEK

Jan Švankmajer

Das ist der Stoff, aus dem die Alpträume sind: Karel und Božena wünschen sich nichts sehnlicher als ein Kind. Doch können sie keins haben. Eines Tages gräbt Karel einen Baumstrunk aus und gibt ihm zum Spass die Form eines menschlichen Wesens. Doch Božena ist nicht ums Spassen: Sie nimmt die hölzerne Puppe und flösst ihr mit der Muttermilch wortwörtlich Leben ein. Und damit nicht genug: Das Kind bekommt einen Namen, Otik, es wird gewickelt und gehertzt, in den Schlaf gewiegt und spazieren gefahren. Das Strünklein mit den Wurzelhändchen wächst, das Astloch wird zum Schlund, die Würzelchen zu ersticken Fangarmen, die Puppe zum mörderischen Zyklop.

Jan Švankmajer, der Altmeister des surrealen Animationsfilms, wird im September siebzig Jahre alt. Seit seinem ersten Film 1964 bleibt er seinen Symbolen, Motiven und Obsessionen treu: Verschlingen und Verzehren, Sexualität und Erotik, Gewalt und Aggression und vor allem die Vermischung von Traum und Realität – wie das André Breton bekanntlich in seinem Manifest des Surrealismus 1924 propagierte – finden sich in seinen Werken zuhause. Während sich die Bewegung in Frankreich nach einem Jahrzehnt auflöste, hielt die Strömung in der Tschechoslowakei seit ihrer Begründung in den dreißiger Jahren bis in die Gegenwart an. Švankmajer, der sich gerne auf seine Vorbilder Carroll, Freud, Breton, Cocteau oder Buñuel beruft, ist bis heute ein glühender Anhänger dieser künstlerischen Richtung geblieben.

Als Vorlage für seinen vierten und jüngsten Spielfilm diente Švankmajer das populäre tschechische Märchen «Otesánek» («kleiner Otik»), in dem sich ein Holzstück zu einem gefrässigen Monster entwickelt. Švankmajers aggressive Metaphern – bekannt aus seinen konzisen, bissigen Kurzfilmen – finden einen fruchtbaren Nährboden in der Märchenwelt, wo Übersinnliches und Reales ineinander greifen, wo Gewalt und Magie Elemente der erzählerischen Phantasie sind. Die Vermischung des Irrationalen mit der materiellen Welt ist auch eine ideale Vorlage für Švankmajers Collage

von Animation und Realfilm: Die animierten Sequenzen fügen sich nahtlos in das Spiel-filmgeschehen ein.

An erster Stelle steht in OTESÁNEK der alles beherrschende Kinderwunsch, der die Vorstellungswelt von Karel und Božena dominiert. In ihrer von Tagträumen gespickten Wahrnehmung wuchern die Babys in Bäuchen und Kinderwagen, sie werden wie Fische aus dem Wasser gezogen und auf dem Markt verkauft. Ein Knirps streckt aus der kugeligen Melone Karel die Ärmchen entgegen. Und der so innige Wunsch nach einem Kind lässt sogar das unansehnliche Stück Holz als liebenswerten Zögling erscheinen.

Das Essen und Sich-Einverleiben, das Švankmajer in vielen seiner über dreissig Kurzfilme thematisierte und oft als sinnlich-erotisches Symbol nutzte, werden auch in OTESÁNEK ausgiebig zelebriert. Immer wieder nehmen wir an den Mahlzeiten der Nachbarsfamilie von Karel und Božena teil, und immer wieder rückt die Kamera in Grossaufnahme die Teller ins Bild, in deren Rund sich breiige, braun-weissliche Einerleis ablösen, die genüsslich geschlürft, verschmatzt und geschluckt werden. Und dann ist da natürlich Otik, der sich zu einem pantagruelschen Wesen entwickelt, das Dutzende von Milchflaschen und eimerweise Brei verschlingt, das weder vor dem Schmusekater Mikeš hält noch vor dem Briefträger oder der Frau vom Sozialamt, die bei der Familie nach dem Rechten schauen will. Die ohnmächtigen Eltern vertuschen, so gut es geht, die Untaten des Sprösslings.

Während das harmlose Märchen sich zum Horrorfilm und gar zum Thriller wandelt, lässt Švankmajer die Erzählung – wie auch in andern seiner Filme – sich verdoppeln und mit dem Handlungsstrang des Films in wetteifernen Dialog treten: Die kleine, schlaue Alžbětka nämlich beginnt, die Parallelen zwischen dem seltsamen Gebaren der Nachbarsfamilie und dem Märchen wahrzunehmen. Sie beobachtet fasziniert, wie die «Realität» um sie herum den im Buch beschriebenen Verlauf nimmt (die Bilderbuchanimation stammt

von Švankmajers Frau Eva Švankmajerová). Da aber niemand auf das naseweise Mädchen hört, schliesst dieses insgeheim einen Pakt mit dem gruslichen Fabelwesen und tut alles, um es vor seinem fatalen Ende zu bewahren.

Wenn die Märchenwelt einerseits Švankmajers Vorliebe für Abstrusitäten entgegenkommt, gibt die Fabel andererseits den mitunter etwas langatmigen Rhythmus vor. Und im einen oder andern Moment wünscht man sich ob der zahlreichen Retardierungen in dem zweistündigen Epos die gedrängte Prägnanz von Švankmajers Kurzfilmen herbei. Als Ganzes liest OTESÁNEK sich wie eine skurrile Metapher über die Auswüchse menschlicher Passion und Obsession, von menschlicher Schaffens- und Vorstellungskraft und erinnert an die zahlreichen Geschichten von Kreaturen, die sich gegen ihre Schöpfer und Urheber wenden. Es ist aber auch eine Metapher für das Schaffen von Švankmajer selbst: wenn er in seinen Filmen immer wieder den unbewegten Dingen Leben einhaucht, sie für sich selbst sprechen und häufig ein fatales Eigenleben entwickeln lässt.

Doris Senn

OTESÁNEK

Stab

Regie: Jan Švankmajer; Buch: Jan Švankmajer, nach dem gleichnamigen tschechischen Märchen; Kamera: Juraj Galvánek; Schnitt: Marie Zemanová; Animation: Bedřich Glaser, Martin Kublak, Eva Švankmajerová; Musik: Carl Maria von Weber; Ton: Ivo Spál

Darsteller (Rolle)

Veronika Žilková (Božena Horáková), Jan Hartl (Karel Horák), Kristina Adamcová (Alžbětka), Jaroslava Kretschmerová (Alžbětka Mutter, Frau Stádlerová), Pavel Nový (František Stádler), Zdenek Kozák (Herr Zlabeck)

Produktion

Athanor, Illuminatione Films; Co-Produktion: Delfilm, Konink International; Produzent: Jaromír Kallista. Tschechische Republik 2000. 35mm, Farbe, Dauer: 120 Min

OTESÁNEK wird im Rahmen der Veranstaltungsreihe «Cen-tralyeuropdriums» gezeigt.



AMANDLA! – A REVOLUTION IN FOUR-PART HARMONY

Lee Hirsch

«Eine Revolution in vierstimmiger Harmonie»: diese operettenhaft tönende Metapher, mit der ein südafrikanischer Jazzmusiker den langjährigen Kampf der schwarzen Bevölkerungsmehrheit gegen die staatliche Rassendiskriminierungspolitik allegorisiert, eröffnet und beschließt Lee Hirschs kraftvolle dokumentarisch-musikalische Reise durch vier Jahrzehnte Anti-Apartheid-Bewegung. Neun Jahre lang hat der New Yorker Regisseur für seinen ersten abendfüllenden Dokumentarfilm Verbindungsstücke zwischen schwarzem Freiheitskampf und subversiver Musik zusammengetragen, Filmarchive nach Originalaufnahmen durchstöbert und politisch aktive südafrikanische Musikerinnen und Musiker (Hugh Masekela, Abdullah Ibrahim, «Mama Africa» Miriam Makeba, Vusi Mahlasela ...) sowie Mitglieder der Widerstandsbewegung (unter anderen die Politikerin Thandi Modise vom bewaffneten Flügel des ANC) interviewt. Entlang der historischen Chronologie, deren Verlauf in kurzen Texteinblendungen umrissen wird (angefangen von den Zwangsumsiedlungen und Rassentrennungsgesetzen nach 1949 bis zu Mandelas Freilassung und Präsidentschaft), lässt Hirsch seine Interviewpartner den Wechselwirkungen zwischen Gesängen der Straße und politischen Entwicklungen nachspüren und zum Schluss kommen, dass jede Phase des Widerstandes ihre eigenen Lieder hervorbrachte. «Beware Verwoerd» beispielsweise war eine gesangliche Drohung gegen den ab 1958 regierenden Premierminister Hendrik French Verwoerd. Vuyisile Mini, der Verfasser des Stückes, wurde hingerichtet und so zu einer Ikone des Freiheitskampfes. In AMANDLA! heißt es: erhobenen Hauptes sei er zum Galgen geschritten und: singend!

Das Wort «Amandla» stammt aus dem Xhosa und wird übersetzt mit: Energie, Kraft. Fast jedes Statement in Hirsch's Dokumentation verweist auf die Musik als wundersame, wunderbare Quelle dieser Kraft. Mehr noch als in den historischen Bewertungen kommt das in den ergreifend erzählten persönlichen Erlebnissen zum Ausdruck. Nicht immer wird

darin eine Brücke zur Musik geschlagen: ein ehemaliges Kindermädchen erinnert sich wehmütig an die von ihr betreuten weissen Babys und daran, wie sie die Wärme der nackten Kleinen auf ihrem Rücken spürte; und dann erklärt sie, was Apartheid damals ganz konkret bedeutete: dass diese geliebten Geschöpfe zu Rassisten heranwuchsen, die sie desto mehr beschimpften, je älter sie wurden.

Thematisch zentral werden solche emotionalen Schilderungen aber erst, wo sie auf die ermutigende Wirkung des Singens verweisen: Eine schwangere Frau wird bei einem Verhör mit Schlägen auf den Bauch traktiert, als ihr davon die Fruchtblase platzt, holen ihre Peiniger keinen Arzt, sondern werfen die Gebärende wortlos zurück in die Zelle; sie erinnert sich, wie sie völlig verzweifelt beschließt, ihrem Leben ein Ende zu machen; wie sie sich in der Zellentoilette ertränken will, bis sie plötzlich einen Tritt ihres Babys spürt, der das letzte bisschen Lebenswillen in ihr erwachen lässt; und wie sie daraufhin beginnt, sich Mut zuzusingen und wie sie solange weitersingt, bis sie ihre Tochter zur Welt gebracht hat. Diese grausamschöne Anekdote umschreibt die Kernthese des Filmes: in den menschenverachtenden Zeiten der Apartheid war es der Gesang, der den Unterschied zwischen Tod und Leben ausmachte; zwischen Zerbrechen und Weiterkämpfen.

AMANDLA! beschränkt sich aber nicht darauf, über die erbaulich-revolutionäre Wirkung der Musik nur zu reden. Hirsch's «Gesprächspartner» sind mehr als das, sie sind vor allem Performer, die den traditionellen Stammesliedern, den überlieferten Jazz- und Bluesstücken neues Leben einflößen. Eher als eine politische Dokumentation ist AMANDLA! ein überwältigender, berührender Musikfilm. Seine Melodien atmen den Duft selbst errungen, ersungenener Freiheit; voluminöse Stimmen und sonnenwarm fotografierte Gesichter transportieren zähen Stolz, trotzige Würde und die fast unbegreifliche, aber spürbare Lebensfreude eines über Jahrzehnte unterdrückten und geschundenen Volkes. Vor dem ins Urgewaltige, Mystische erhobenen kollek-

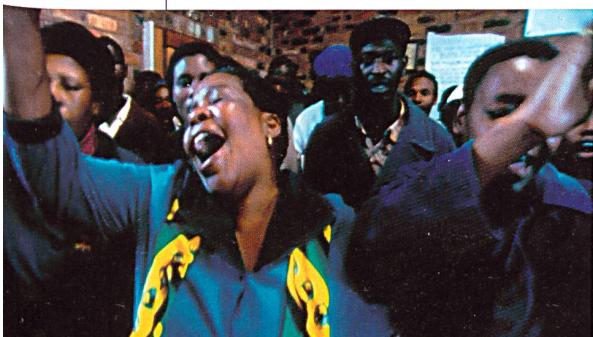
tiven Rhythmus tritt der Regisseur als Interviewer zurück; weder ist er zu sehen noch zu hören. Durch diesen dem *direct cinema* entlehnten Kunstkniff erwecken die Antworten der Befragten den authentischeren Eindruck spontaner Äußerungen. Die kommentierende Montage hingegen wird augenscheinlich in der Sequenz, in der ein weisser Henker wortlos anklagend mit einem weissen Widerstandskämpfer gegengeschnitten wird. Viel weitreichender aber als einzelne wertende Schnitte ist der latent pathetische Grundton des Films. In seinem fast nostalgischen, oft grobkörnigen Rückblick glorifiziert er die innige Gemeinschaft der Unterdrückten. Negatives, innere Widersprüche, ja sogar das erfahrene Leid weicht der nationalen Überhöhung des Harmonischen, während die Schattenseiten der Revolution vernachlässigt werden. Glaubt man den Aussagen der von Hirsch befragten Musiker, mussten die Lieder des Widerstandes nicht komponiert werden; sie waren urplötzlich da: wie Inspirationen eines vornationalen Geistes. Genau besehen betreibt Hirsch mit AMANDLA! daher auch keine (kritische) Geschichtsschreibung, sondern beteiligt sich vielmehr am Gründungsmythos einer Nation, deren «gute, alte Zeit», wie es am Ende etwas utopistisch heißt, gerade erst begonnen hat.

Stefan Volk

Stab
Regie: Lee Hirsch; Kamera: Clive Sacke, Ivan Leathers, Brand Jordaan; Schnitt: Johanna Demetrikas; Ton: Gary Rydstrom

Musiker und Gesprächspartner:
Hugh Masekela, Abdullah Ibrahim, Miriam Makeba, Vusi Mahlasela, Sophie Mgcina, Dolly Rathebe, Thandi Modise

Produktion, Verleih
Produktion: ATO Pictures, Kwela Productions; Produzenten: Lee Hirsch, Sherry Simpson; ausführende Produzentin: Sherry Simpson; Produzentin Südafrika: Desirée Markgraaff. Südafrika 2002. 35mm, Farbe; Format: 1:1,85, Dolby Digital; Dauer: 103 Min.; Verleih: trigon-film, Wettingen



SOY CUBA

Michail Kalatosow

Der Gleitflug beginnt über dem Meer, und über dem Meer wird er enden. Der Blick hat eine Insel überflogen, Kuba. Eine Trauminsel ist das oder der Traum von einer Insel. Die Gräser und Halme, das Laubwerk der Bäume, ganze Palmenwälder sind wie von Schnee überzogen. Von Anfang an Artistik der Bilder, und was hier das Kopierwerk bewirkte, bewerkstelligen vor allem Fotografie und Schnitt. Die Kamera ist entfesselt, als sei Karl Freund zum dritten Mal geboren, und in der Wiege des Enkels lag schon lange vor ihrer Zeit die Steadycam. Penibel ausgekundschaftete Plansequenzen werden begleitet von hektischen Schnittfolgen, in denen Positionen der Kamera nicht mehr auszumachen sind, von schrägen Winkeln und Verkantungen, Kran- und Dollyfahrten. Es herrscht ein Tohuwabohu der Augenblicke und Momente, von Gelassenheit und Erregung in diesem kinematografischen Amalgam ohne Sinn und Verstand, ohne Kontur. Doch genau das ist die Kontur, sind Sinn und Verstand. Dieser Film steht ständig unter dem Dampf einer überheizten Lokomotive, die es kaum noch auf den Schienen hält, steht unter der Hochspannung von Land- und Seekabeln, die Kontinente zu überbrücken haben.

Nichts anderes ist der Sinn der Übung. Eine schmale Insel und ein riesiges Imperium haben sich aufeinander eingelassen, eine monströse Verbindung. Doch was Lilith allein nicht könnte, kann Goliath allein auch nicht mehr. Vorbei ist bei dem Riesen die Zeit der sensationellen Montagen, schon tief in der Geschichte vergraben die Propagandaschnitte Eisensteins, das Kalkül des Kameraauges Wertows, die Lyrismen Pudowkins, die Poesie Dowschenkos. Auf der Insel zwischen Pazifik und Atlantik aber können sie Urständ feiern, denn hier ist der Kino-Acker so frisch wie auf der Beschinwiese. Hier kann er alles machen, Michail Kalatosow, kann er aus den hintersten Regalen von Mosfilm die verstaubten, von Rost überzogenen Klunkern hervorkramen, Edelmetall und Placebos. *SOY CUBA (ICH BIN CUBA)* ist propagandistischer Kulturtransfer wie die sowjetischen Raketen muss-

kel spieler Aggressionsimport sein werden. Und das Kino der zwanziger und dreißiger Jahre erlebt eine Wiederauferstehung aus der Blutzufuhr seiner Enkel, kinematografische Frischzellenkur.

Kalatosow, nicht zufällig sowjetischer Filminister der unmittelbaren Nachkriegszeit und Regisseur stalinistischer Stücke wie *WRICHRI WRASCHDEBNIE (FEINDLICHER WIRBELWIND)* über den Tscheka-Gründer Dserschinski, kam geradewegs von seinem Sibirien-Film *NEOTPRAWLENNOJE PISMO (DER BRIEF, DER NIE ANKAM)*. Der hätte mit der Heroisierung dreier Forscher, die bei der Suche nach Diamantenfelder – für das Vaterland! – ihr Leben lassen, schon seinen weltweit erfolgreichen Tauwetter-Film *LETJAT SCHURAWLI (WENN DIE KRANICHE ZIEHEN)* vergessen lassen, wenn nicht wieder Sergej Urussewski, schier unübertroffener Meister der Fotografie in Schwarzweiss, für betörende Bilder garantiert hätte, so erlesen, dass die qualvolle Forscherarbeit zum Fest für die Augen wird.

Urussewski ist es denn auch, der *SOY CUBA* zum Gemälde macht, in dem dokumentarischer Realismus und frenetischer Expressionismus ebenso Hand in Hand gehen wie impressionistische Kontemplation mit surrealistischer Magie. Dabei macht der Film kaum Unterschied in den vier episodenhaften, untereinander nur schwach verbundenen Teilen. Das Mädchen, das sich in der Tanzbar an den Gringo, den Kapitalisten verkauft, man sieht es wieder in der Geschichte vom Studenten. Eine nahezu thrillerhaft arrangierte Kombination von verwegenen Kameraperspektiven und punktgenauer Montage zeigt ihn im Treppenlabyrinth auf dem Weg zur Dachterrasse. Dort ist ein Gewehr versteckt – aber der Schütze bringt es nicht über sich, den Mann zu töten, der beim Frühstück von seinen Kindern umarmt wird. Manches mag hier in der visuellen Gestaltung an Hitchcocks *VERTIGO* erinnern, aber auch aus der tiefgekühlten Ästhetik von Industriefilmen stammen. Der Höhepunkt dieses Kapitels ist zugleich die kameratechnische Gipfelleistung

von *SOY CUBA*. In einer hoch pathetischen Einstellungssequenz folgt die Kamera, hoch über dem Objekt postiert, einem Trauerzug zuerst bei einer Seitwärtsfahrt von einer Terrasse in einen Raum, in dem Zigarren gerollt werden, und dann, durch ein Fenster nach aussen treitend, mit einer schier nicht enden wollenden Vorwärtsbewegung in einer engen Strasse. Sie verliert den Boden unter den Füßen – und ver setzt den Blick ins Schweben und Schwärmen. Gegenlichtaufnahmen, Scherenschmittbilder, flirrendes Licht sowie die Montage rücksichtslos alle herkömmliche Grammatik der "ordentlichen" Anschlüsse verachtende Bildpartikel bestimmen die beiden bauerlichen Episoden, die vom Zuckerrohr-Bauern, der das Feld, das ihm genommen wird, und seine Hütte in Flammen aufgehen lässt, wie die des Bergbauern, der erst sein dürftiges Hab und Gut und seine Familie verlieren muss, ehe er sich der Revolutionsarmee anschliesst.

Gelegentlich wird *SOY CUBA* als Dokumentarfilm registriert. Er ist nichts weniger als das. Es sei denn, man sieht in ihm alles Vokabular und alle Syntax der Agitationsästhetik dokumentiert. Anfang der sechziger Jahre nahezu das Unikum aus verstaubten Wörterbüchern, erweist sich *SOY CUBA* heute als unverzichtbares Unikat der Filmgeschichte.

Peter W. Jansen

SOY CUBA (ICH BIN CUBA)

Stab

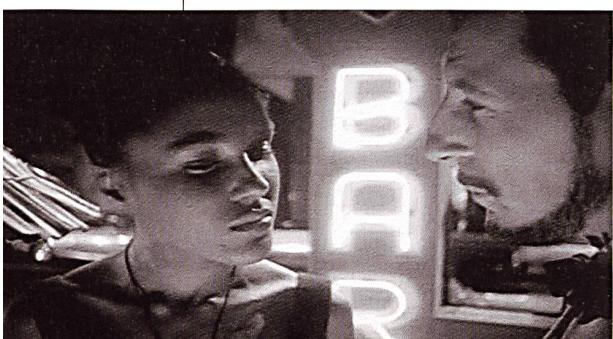
Regie: Michael Kalatosow; Buch: Enrique Pineda Barnet, Jewgeni Jewtuschenko; Kamera: Sergej Urussewski; Schnitt: Nina Glagolewa; Ausstattung: Jewgeni Swidetelev; Musik: Carlos Farinas

Darsteller (Rolle)

Luz Maria Collazo (Maria, Betty), Raoul Garcia (Enrique), José Gallardo (Pedro), Jean Bouise (Jim), Sergio Corrieri (Alberto)

Produktion, Verleih

ICAIC, Mosfilm. Kuba, UdSSR 1964. Dauer: 141 Min. CH-Verleih: trigon-film, Wettingen





Rückkehr zu den Wurzeln

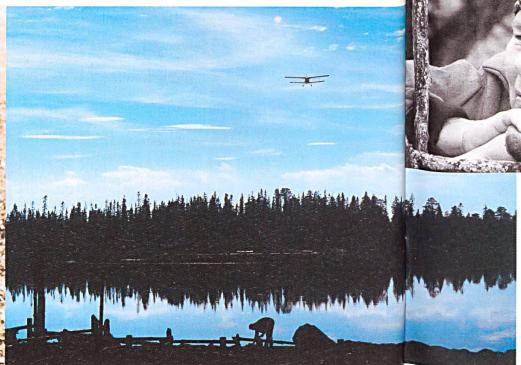
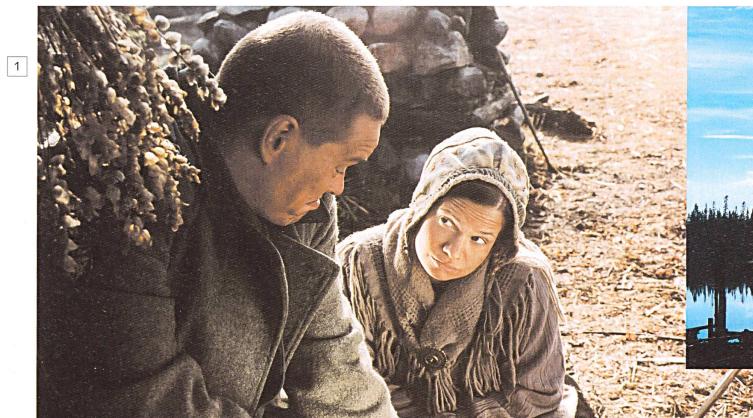
Die russische «neue Welle» ist inspiriert von den Traditionen der sechziger Jahre

1 VOSVRASCHTCHENIE
(DIE RÜCKKEHR)
von Andrej Zvyagintsev

2 KOKTEBEL
von Boris Chlebnikow und
Alexej Popogrebskij

Die letzten fünf Jahre waren eine außergewöhnlich schwierige Zeit für die russische Filmindustrie. Nachdem sie bereits durch die Freiheit der Perestroika hart auf die Probe gestellt wurde, stürzte sie sich Mitte der neunziger Jahre kopfüber ins wilde Chaos des Marktes, doch der weiche Rubel erwies sich als mindestens ebenso harte Probe wie der Umgang mit der Freiheit. Kaum zeichnete sich eine leichte Stabilisierung ab, brach im August 1998 die Finanzkrise über Russland herein, die die russische Filmindustrie erneut schwer erschütterte.

Das Studio «NTV-Profit» (das auch «russisches Hollywood» genannt wurde) etwa hat sich von der Krise nie wieder erholt, zumal es auch noch Opfer der politischen Repression gegen den Fernsehsender wurde, der es finanzierte. Auch ein Nachwuchsprojekt des Gorki-Studios, das Mitte der neunziger Jahre die vielversprechendsten Regiedebüts hervorbrachte, ging unter. Betrachtet man die Liste der Filme, die das russische Kino in den Jahren 1999 bis 2001 auf den internationalen Festivals repräsentierten, wird deutlich, dass die Regisseure allesamt der mittleren und älteren Generation angehören: Alexej German (CHRUSTALJOW, MASCHINU! / CHRUSTAL-



1 KUKUSHKA von Alexander Rogoschkin
 2 STARUCHI (ALTE FRAUEN) von Gennadij Sidorov
 3 DOM DURAKOW (DAS IRRENHÄUS) von Andrei Konchalovsky
 4 SMEJ (DER DRACHE) von Alexej Muradow
 5 WOJNA (DER KRIEG) von Alexej Balabanow
 6 NEZHNYJ WOSKAST (EIN ZARTES ALTER) von Sergej Solowjow
 7 SHIK (DER ANZUG) von Bakhtiar Khudojanzarov

FILMBULLETIN 3.04 PANORAMASCHWENK

JOW, MEINEN WAGEN!], Alexander Sokurov (MOLOCH und TELETS / TAURUS), Valerij Ogorodnikov (BARAK / DIE BARACKE), Alexej Utschitel (DNEWNIK EGO SHENY / DAS TAGEBUCH SEINER FRAU).

Die Hoffnung auf einen Aufschwung des Kinos kam von Seiten eben jenes Marktes, der nach ländlicher Meinung den russischen Film zugrunde gerichtet hatte. Seit Beginn des neuen Jahrhunderts wurden, zunächst in Moskau, mittlerweile aber auch in anderen Grossstädten, immer mehr mit moderner Technik ausgestattete - umgebauter oder neu entstandene - Kinosäle eröffnet. Es ist auch eine neue Generation aktiver Kinogänger herangewachsen, die nicht mehr die alten Kinos mit ihrer altherühmlichen Ausstattung besuchen, sondern die neuen, wo zwar grösstenteils amerikanische blockbusters über die Leinwand flimmen, es aber dennoch auch europäische oder asiatische Filme zu sehen gibt - Russland wurde in den letzten Jahren beispielweise zu einem der wichtigsten Märkte für die französische Filmindustrie. Russische Filme hingegen kommen wenn überhaupt nur mit enormen Anstrengungen in den russischen Verleih, und die wesentlichen Einnahmen werden dabei dann in Moskau und anderen Grossstädten erzielt. Die Wiedergeburt des Verleihs in der Provinz ist bislang noch eine Sache der (vermutlich näheren) Zukunft.

Dennoch sind einige russische Filme zu nationalen Hits geworden. Ganz oben auf der Hitliste steht BRAT - 2 (DER BRUDER, TEIL 2) von Alexej Balabanow. Sein Held Danila Bagrow, der sich bei der Rückkehr aus dem Tschetschenien-Krieg mit einer total korrumptierten Gesellschaft konfrontiert sieht, wurde der «russische Rambo» genannt. Das Sequel führt das Sujet der sozialen Revanche aus dem ersten Teil, BRAT (DER BRUDER), weiter, überträgt es aber auf das internationale Parkett: Nachdem Danila in Petersburg und Moskau mit der russischen Mafia abgerechnet hat, macht er sich nun daran, in Amerika Ordnung zu schaffen - mit knallharter action. Intellektuelle lehnten den Film eher ab und verdächtigten ihn der Xenophobie. Doch der mit moderner Popmusik unterlegte Film war ein immenser kommerzieller Erfolg. Die Popularität von Bruder Danila, gespielt von Sergej Bodrow junior, war demnassen gross, dass ein russischer Wahlslogan lautete: «Die Plissetzkaja (eine berühmte Ballerina, A.P.) ist unser Stolz, Danila ist unser Bruder, Putin ist unser Präsident.»

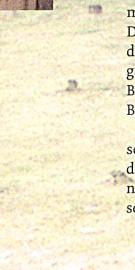
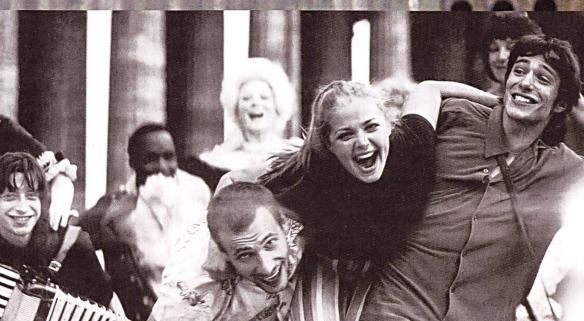
BRAT ist ein Projekt des besten russischen Produzenten Sergej Seljanow, der, wie mit ihm arbeitenden Regisseure, nicht nur vom Erfolg verwöhnt, sondern zeitweise auch vom Verhängnis heimgesucht wurde.

Die Dreharbeiten zu einem sibirischen Ethnodrama mit mächtigem epischem Atem, «Reka» («Der Fluss») von Balabanow und Seljanow, wurden nach dem tragischen Tod einer Schauspielerin abgebrochen. Sergej Bodrow junior, Nationalheld und nach seinem erfolgreichen Regiedebüt SESTRY (DIE SCHWESTERN) die grosse Hoffnung des jungen russischen Films, kam mit seinem Filmteam bei den Dreharbeiten zu seinem zweiten Film ums Leben. Eine Katastrophe in der Karmadon-Schlucht im Kaukasus, bei der nach Abspaltung eines Gletschers gewaltige Eismassen das Tal verschütteten, setzte dem Leben dieses charismatischen «Gefangenen im Kaukasus» (in diesem Film seines Vaters debütierte Bodrow als Schauspieler) ein tragisches Ende.

Das junge russische Kino hat damit zwar einen grossen Verlust erlitten, aber es ist nicht zugrunde gegangen. Im Jahre 2002 erschien in DWISHENII (IN BEWEGUNG) von Filipp Jankowski, ein eigenwilliges Remake von Fellinis DOLCE VITA in der Atmosphäre des modernen, neobourgeois Moskau. Gemeinsam mit GOLOED (GLATTEIS) von Mikhail Brashinsky repräsentiert diese Linie des jungen russischen Films die «Moskauer Hypermoderne».

Dennoch sind die Meister der älteren Generation mobilisiert und einige Regiemeisterwerke hervorgebracht - ROMANOV. WENTSENOJAJA SEMJA (DIE ROMANOWS. FAMILIE UNTER DER KRONE) von Gleb Panfilow etwa, oder BEDNY, BEDNY PAWEI (ARMER, ARMER PAWEI) von Vitaly Melnikow. Erfolgreich ist ebenfalls Alexej Utschitels historisches Melodram DNEWNIK EGO SHENY (DAS TAGEBUCH SEINER FRAU) über die letzten Lebensjahre des russischen Literaturnobelpreisträgers Iwan Bunin in der französischen Emigration. Doch diese Filme kamen über den russischen Markt nicht hinaus. Einen ganz anderen Typus des historischen Films - ein den Alpträumen des zwanzigsten Jahrhunderts gewidmete experimenteller Autorenfilm - haben Alexej German und Alexander Sokurov entwickelt. Und Sokuros Film RUSSKIJ KOVCHEG (RUSSISCHE ARK), der in einem einzigartigen technischen Experiment in einer einzigen Aufnahme ohne jeden Schnitt gedreht wurde, spielte mehr als sechs Millionen Dollar im Ausland ein, die Hälfte davon in den USA.

Auch im Genrefilm gibt es neue Talente. Larissa Sadilova drehte das Frauenmelodram S LJUBOWJU, LILJA (IN LIEBE, LILJA), das an die besten Filme des spätsovjetischen Kinos erinnert. Lidija Bobrowa entwickelt in BABUSA (GROSSMÜTTERCHEN) die Tradition von Wasilij Schuksin weiter, indem sie Probleme der



1

2

1

3

4

1 SESTRY (DIE SCHWESTERN) von Sergej Bodrow jun.

2 Sergej Bodrow in BRAT (DER BRUDER) von Alexej Balabanow

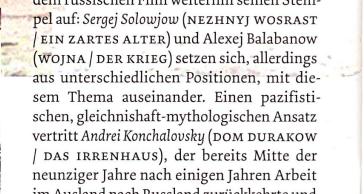
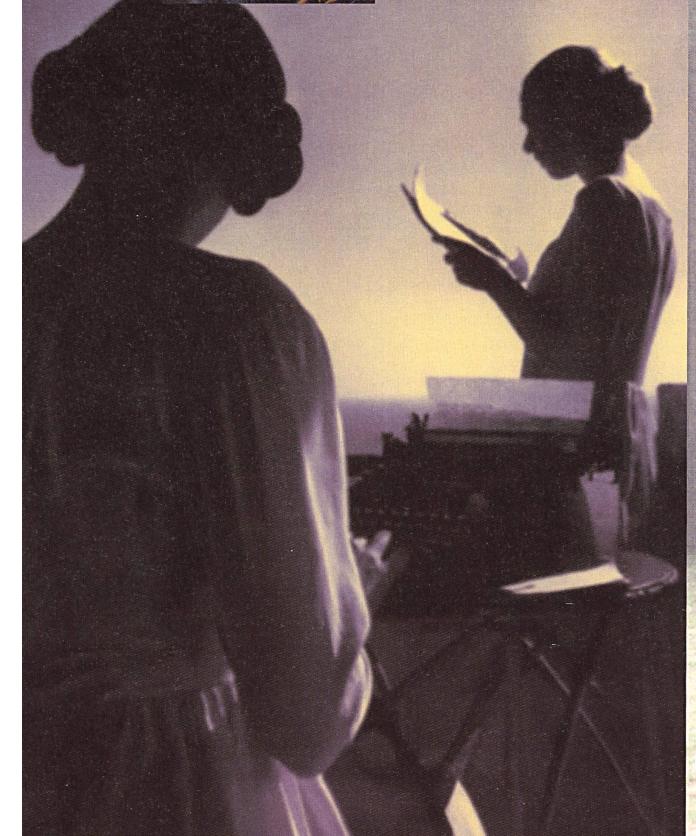
3 S LJUBOWJU, LILJA (IN LIEBE, LILJA) von Larissa Sadilova

4 DNEWNIK EGO SHENY (DAS TAGEBUCH SEINER FRAU) von Alexej Utschitel

5 GOLOLED (GLATTEIS) von Michail Brashinsky

6 TELET (TAURUS) von Alexander Sokurov

7 BARAK (DIE BARACKE) von Valerij Ogorodnikow



sozialen Ungleichheit auf dem Dorfe ins Zentrum stellt, diese aber auf melodramatische Weise löst. An ein moderneres Publikum richten sich die Jugendhits DAZHE NE DUMAJ (VERGISS ES) von Ruslan Baltser und ANTIKILLER von Egor Konchalovsky. Auch diese Filme zeugen von der Genrevielfalt des russischen Kinos. Bakhtiar Khudojnazarov vertritt in seinen Filmen, zuletzt SHIK (DER ANZUG), eine Mischung aus Autoren- und Genrekino.

Alexander Rogoschkin macht sich einen Namen mit OSOBENNOSTI NAZIONALNOJ OCHOTY (BESONDERHEITEN DER NATIONALEN JAGD) und verarbeitete diese außerordentlich erfolgreiche Komödie später in einer TV-Serie. In den Zeiten der Kinokrise sind Serien im Fernsehen im Übrigen zu einem wichtigen audiovisuellen Faktor geworden, wobei sich der Typus der Serien und ihre nationale Herkunft im Laufe der Zeit verändert haben. Ende der achtziger und Anfang der neunziger Jahre wurden Bildschirme und Zuschauerbewusstsein von mexikanischen Seifenopern überschwemmt, darauf folgte eine ganze Reihe amerikanischer soaps, bis schließlich die Blütezeit der russischen Serien begann, die heute die höchsten Einschaltquoten erzielen. Einige von ihnen, darunter IDIOT nach Dostojewski, sind von ganz passabler Qualität und beschäftigen immerhin Drehbuchautoren, Regisseure und Schauspieler, die andernfalls keine Arbeit hätten. Um auf Alexander Rogoschkin zurückzukommen: Er gehört seit KUKUSHKA, einem der besten Melodramen über den Krieg, zu den erfolgreichsten russischen Regisseuren und hat auch im Ausland Anerkennung gefunden (so erzielte KUKUSHKA auch in der Schweiz gute Kasseneinnahmen).

Auch der Krieg in Tschetschenien drückt dem russischen Film weiterhin seinen Stempel auf: Sergej Solowjow (NEZHNYJ WOSRAST / EIN ZARTES ALTER) und Alexej Balabanow (WOJNA / DER KRIEG) setzen sich, allerdings aus unterschiedlichen Positionen, mit diesem Thema auseinander. Einen pazifistischen, gleichnishaft-mythologischen Ansatz vertritt Andrej Konchalovsky (DOM DURAKOW / DAS IRRENHAUS), der bereits Mitte der neunziger Jahre nach einigen Jahren Arbeit im Ausland nach Russland zurückkehrte und die Dorffarce KUROCHKA RYABA (DAS BUNTSCHECKIGE HÜHENCHEN) drehte.

Die größten Hoffnungen für den russischen Film knüpfen sich an den Generationenwechsel und das Aufkommen neuer Talente. Doch der Generationenwechsel ist kein mechanischer Prozess, häufig wird die schwächeren Generation von der stärkeren (die nicht unbedingt die älteren ist) unterdrückt. Sergej Solowjow hat berichtet, wie Ende der fünfziger

Jahre mit Sergej Bondartschuk und Grigori Tschuchraj die Generation der Frontkämpfer kam, gefolgt von der stärkeren Generation der „Kriegskinder“ Andrej Tarkowskij und Elem Klimow Anfang der sechziger Jahre. Damals musste die erste Generation sich in die zweite Generation „integrieren“, gleichsam in ihr aufgehen, und zusammen wurden sie als „Generation der Sechziger“ bezeichnet.

Möglicherweise geschieht jetzt etwas Ähnliches. Dabei geht es keineswegs darum, dass die Zwanzig- oder Dreißigjährigen die Fünfzigjährigen ablösen. Es geht darum, dass sich das Selbstbewusstsein des jungen Films ändert. Er orientiert sich immer weniger an amerikanischen Erfahrungen, auch wenn er sie berücksichtigt, und wendet sich verstärkt den Traditionen des „goldenen Zeitalters“ der sowjetischen Regie zu, den sechziger Jahren, als Regisseure wie Tarkowskij, German oder Konchalovsky ihre besten Filme drehten, deren stilistische Bandbreite außerordentlich weit gespannt war und vom Dokumentarismus bis hin zu assoziativ-malerischen Poetie reichte.

Heute gibt es unter den russischen Regisseuren viele Autodidakten, und ihnen verdanken wir nicht nur Filme wie VOSVRASCHTCHENIE (DIE RÜCKKEHR) von Andrej Zyugantsev, sondern auch KOKTEBEL von Boris Chlebnikow und Alexej Popogrebskij oder STARUCHI (ALTE FRAUEN) von Gennadij Sidorov (der zwar Regie studiert hat, sich aber jahrelang in zweitrangigen Kinoproduktionen betätigte). Diese Filme sorgten in Russland in letzter Zeit für den meisten Gesprächsstoff, ebenso wie POSLEDNY POEZD (DER LETZTE ZUG) von Alexej German junior, und die beiden Filme SMEJ (DER DRACHE) und PRAWDA O SCHTSCHELPACH (DIE WAHRHEIT ÜBER SCHTSCHELPACH) von Alexej Muradov – sie alle sind aus der Schule des „physischen Realismus“ von Alexej German senior hervorgegangen.

2003 war tatsächlich das Jahr des Umschwungs, das Jahr der Debüts und das Jahr, wenn nicht einer neuen Generation, so doch neuer Namen, die von sich reden machen. In dieser Hinsicht ist der Goldene Löwe, mit dem Zyugantsevs VOSVRASCHTCHENIE in Venedig ausgezeichnet wurde, eine Sensation: Kein Mensch wusste von diesem Film, der von einem unbekannten Regisseur in einem unabhängigen Fernsehstudio ohne jede staatliche Unterstützung gedreht wurde. Und ausgerechnet dieser Film, den die Kritiker mit Tarkowskij Iwanowos DETSTWO (IWANS KINDHEIT) und Roman Polanskis NOZ W WODZIE (DAS MESSER IM WASSER) verglichen, wurde zum Ereignis am Festival

in Venedig und sofort in die ganze Welt – in fünfundsechzig Länder – verkauft.

Was reizte ein anspruchsvolles Festivalpublikum, eine kompetente Jury und die WeltPresse an dem Debüt eines unbekannten russischen Regisseurs? Die Geschichte, die er erzählt, ist höchst einfach und könnte sich, so scheint es, zu jeder Zeit und in jedem Land abspielen. Nach langen Jahren der Abwesenheit kehrt ein Vater zu seiner Familie zurück, nimmt die beiden halbwüchsigen Söhne mit und versucht, sie zu Männern zu erziehen. Psychologische Konflikte, Konfrontationen der Charaktere, Kränkungen und Ambitionen führen zu einem tragischen Schluss. Das ist eigentlich schon alles.

Doch ganz so einfach ist es nicht. Der aufmerksame Zuschauer wird bemerken, dass die beiden Jungen am Tag der Ankunft ihres Vaters eine Illustration zum biblischen „Abraham opfert Isaak“ betrachten. Die Handlung entfaltet sich im Verlaufe der „biblischen“ sieben Tage der Schöpfung, von Sonntag bis Samstag. Die Söhne sehen den Vater zum ersten Mal schlafend – er sieht aus wie tot, und in dieser Szene, ebenso wie am Schluss des Films, gleicht er dem toten Christus auf dem berühmten Bild von Andrea Mantegna. Als der Vater seine Söhne in einem Boot auf eine geheimnisvolle Insel bringt, wirkt er wie Charon, der Fährmann in der Unterwelt, die Seelen der Toten über die Grenzflüsse zum Totenreich des Hades schifft. Überhaupt erinnert der Vater mit seinem rauen, workartigen Auftreten an einen Gast aus einer anderen Welt. Der Film wird als neobiblisches Gleichen über das Schicksal Russlands verstanden, das seinen mythischen tyrannischen Vater verloren hat, um ihn zu trauern und gleichzeitig seine Rückkehr fürchtet.

Es ist offensichtlich, dass VOSVRASCHTCHENIE dem Westen das aus den Filmen Tarkowskis bekannte Bild von Russland, von der russischen Natur und der russischen Seele zurückbringt. In diesem Sinne hat es Symbolkraft, dass einer der Jungen Iwan heißt und der Vorname des Regisseurs Andrej ist: Iwanowos DETSTWO brachte Andrej Tarkowskij vor vierzig Jahren ebenfalls mit einem Erstlingsfilm den Goldenen Löwen in Venedig. Auch im Titel des Films möchte man Symbolkraft erkennen: Nach langen Jahren der Krise findet der russische Film endlich wieder internationale Aufmerksamkeit, und zwar gerade deshalb, weil das russische Kino aufgehört hat, die eigenen Traditionen zu zerstören, und sie sich stattdessen zunutze macht.

Es gibt noch ein weiteres prinzipielles Moment: VOSVRASCHTCHENIE oder KOKTEBEL, S LJUBOWJU, LILJA oder PRAWDA O

SCHTSCHELPACH, STARUCHI oder BABUSJA – das alles sind Filme, deren Handlung nicht in Moskau und auch nicht in Petersburg spielt. Das gab den Regisseuren die Möglichkeit, sich von zwei typischen, aber extremen Sujets des neueren russischen Films – Kriminalität und in düstersten Farben gemalter Alltag einerseits und neu russischer glamour, den man zu Recht nur mit dem Leben der Moskauer Elite innerhalb des Gartenrings im Zentrum von Moskau assoziiert, andererseits – abzuwenden.

Endlich weckt auch die russische Provinz, diese terra incognita, wieder das Interesse der russischen Filmemacher. Und sie wird nicht nur als exotischer, farbenprächtiger Hintergrund eingesetzt, sondern als unerschöpfliche Quelle von Konflikten und Personen, die ein anderes Leben führen, weit weg von Politik und Hektik, die zwar unter schwierigen Umständen leben, aber nicht daran zugrunde gehen und in diesem Leben Freude und Sinn finden. Als Alternative zum Moskauer Konzept wird ein Modell von Zivilisation und Kultur entworfen, das diese in ihrer Wechselbeziehung mit der Erde und der Natur zeigt. Diese Wendung brachte frischen Wind und ein neues Bewusstsein für die Realität ins russische Kino. Es hat die Grenzen des „Gartenrings“ verlassen, und das hat ihm gut getan.

Das russische Kino zu Beginn des einundzwanzigsten Jahrhunderts ist ein anderes geworden, und eine neue Generation von Filmernachern, die nicht sowjetisch sozialisiert wurde, hat die Bühne betreten. Möglicherweise gelingt es diesen Regisseuren, die Traditionen des russischen Films – vom Diktat der Ideologie befreit – wieder aufzuleben zu lassen. Möglicherweise befinden wir uns am Ausgangspunkt einer neuen nationalen KinoMythologie. Es gibt viele Anzeichen dafür, dass die russischen Filmschaffenden die Welt noch in Erstaunen versetzen werden.

Andrej Plachow



Aus dem Russischen von Dorothea Trottenerberg

Jäger der verlorenen Schätze

Exemplare (10) - die wir nicht missen mögen

Jede Generation fängt wieder von vorne an. Und die Kritikergenerationen sind wie Jahresringe. Es gibt die, die mit Godard und Truffaut angefangen haben, aber ebenso die, für die das Kino mit STAR WARS beginnt und mit THE MATRIX schon zu Ende ist.



Eine stattliche Erscheinung, aber graugesichtig, dachte ich anfangs. Ein Archivar eben. So blass wie der Staub, der seine Schätze sicher daumendick bedeckt. Doch dann begann er zu reden – witzig und eloquent beschrieb er, wie es ihm gelungen war, an den Film, den es gleich zu sehen gäbe, zu kommen. Unversehens war er mitten in einer Anekdote, die von der Begegnung mit einem damals noch lebenden Stummfilmstar berichtete. Seine Augen leuchteten. Plötzlich wirkte er gar nicht mehr skurril. Eher wie der Botschafter einer längst untergegangenen Epoche. Vorher hatte ich gedacht: Filmgeschichte – wozu? Ist es nicht gerade das Schöne am Kino, dass immer wieder alles von vorne beginnt? Keine Nostalgie – man kann sich einfach hineinstürzen in eine übermächtige Gegenwart. Jede Generation fängt wieder von vorne an. Und die Kritikergenerationen sind wie Jahresringe. Es gibt die, die mit Godard und Truffaut angefangen haben, aber ebenso die, für die das Kino mit STAR WARS beginnt und mit THE MATRIX schon zu Ende ist. «Und es gibt Filmhistoriker, die sagen, 1904 sei es schon vorbei gewesen mit der Originalität des Kinos. Seither nur noch Wiederholungen der immergleichen Geschichten.» Korrigierte er mich weitläufig. «Das ist natürlich alles Unsinn, bestenfalls ein Zeichen von Faulheit. Sie plappern nur nach, was die Geschäftemacher dachten und denken. Kino war für sie immer nur eine Möglichkeit, schnell

viel Geld zu machen. Danach sollte sogar alles schnell wieder vergessen werden, um dem neuen eben Immergleichen Platz zu machen. Wegwerfkunst. Die Kopien werden eingestampft – der Film vergessen. So ist es noch heute.» Wir kamen an einer Plakatwand vorbei. Gerade wurde dort das Poster von THE LORD OF THE RINGS überklebt. «Ob ausgerechnet der übrig bleibt, wer vermag das schon zu sagen. Damals haben sich auch alle geirrt.» Wir trennten uns. Jahrelang habe ich ihn dann nicht mehr gesehen. Aber er hatte einen Zweifel in mir verstärkt. Ich bemerkte, dass mich die neuen Filme immer weniger interessierten, je mehr alte ich zu sehen bekam. Manchmal musterte ich verstohlen mein Gesicht im Spiegel, fand es werde grau. Mit roten Wangen, geradezu leuchtend kam er dann eines Tages wieder auf mich zu, ausgerechnet auf einer Filmpremiere zu einem stinknormalen Film, der schon vergessen schien, als die Sektkorken knallten.

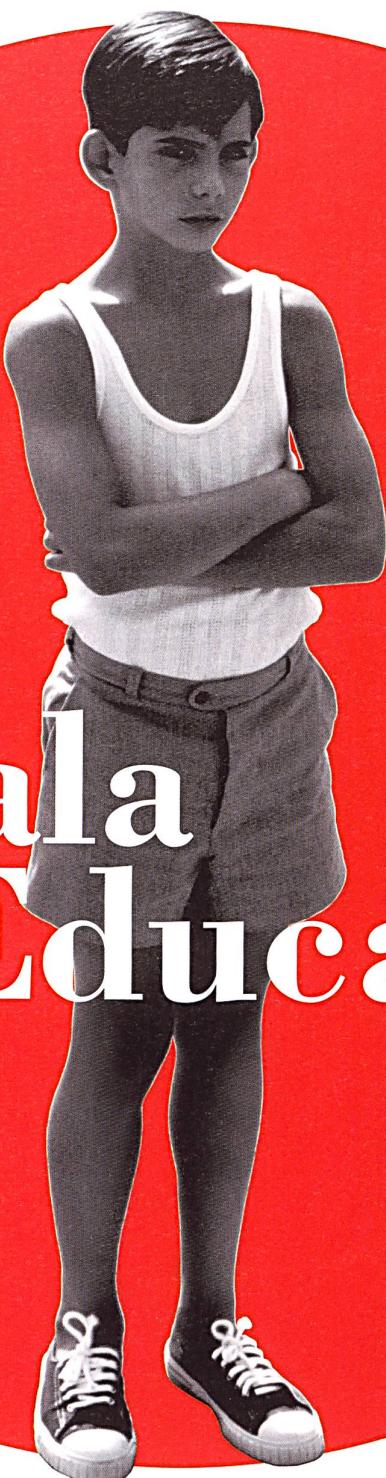
Es stellte sich heraus, er kam gerade von einem internationalen Historikerkongress und tat geheimnisvoll. «Endlich hab ich sie gefunden.» «Na, die letzte Szene dieses Films, den ich seit zwanzig Jahren zu restaurieren versuche. Alle meine Kollegen leugnen bis heute deren Existenz. Es gibt nur einen gekritzten Hinweis auf der Zensurkarte eines preussischen

Polizisten. Aber alle Welt meint, der habe sich nur wichtig machen wollen und einfach etwas hinzuerfunden. Einen damals noch ungeheuerlichen Kuss zum Schluss.» Noch in voller Begeisterung schilderte er mir den Ablauf seiner Schatzsuche in allen Einzelheiten. Mit einem Mal wirkte der Kongress der Filmhistoriker auf mich wie ein halbseidenes Treffen internationaler «Dealer». Hatten sie lange Mäntel angehabt mit innen eingehäuteten Filmstreifen? Damit sie in einer Ecke eben mal den Mantel öffnen und ihre Ausstellungsstücke herzeigen konnten? Hatten sie getauscht oder war Geld geflossen? Waren sie dabei erregt gewesen oder verängstigt? Jedenfalls hatte der Moment der Entdeckung alles im Leben dieses Archivars augenblicklich in den Schatten gestellt. Er lud mich ein zum grossen Moment, wenn er in ein paar Wochen den Film samt dem fehlenden Stück endlich wenigstens am Schneidetisch seines Museums würde zeigen können. Ich war pünktlich. Lange musste ich ihn suchen, aber er war keineswegs überrascht, als er mich sah. Ich fand ihn in einem stinkenden Keller, vollgestopft mit alten Filmen. «Hier riecht man förmlich die «Chemie» des Kinos, nicht wahr?» erklärte er lachend. Der Archivraum war angelegt wie ein Hochsicherheitstrakt für Filme. Links und rechts gingen Stahltür bewehrte «Zellen» ab, darin wieder noch kleinere Zellen mit jeweils einem halben Dutzend Büchsen brennbaren Nitro-Filmmaterials. «Wenn sich eine Filmrolle entzündet, dann brennt der Inhalt einer dieser Kisten vollständig aus. Der Druck der Explosion fegt die Klappe beiseite – aber die Filmrollen in den anderen Zellen bleiben unversehrt.» Von wegen «Welt des schönen Scheins», dachte ich, vielmehr stinkende Chemie, dazu noch eine gefährliche Angelegenheit, jedenfalls bis in die fünfziger Jahre. Der Archivar beendete die Führung durch sein dunkles Schattenreich, in dem Materialien auch noch bei verschiedenen Temperaturen gelagert werden müssen, um sie vor dem Verfall zu schützen. Ich wagte es kaum zu atmen, geschweige denn das Filmstück zu erwähnen, das ich hatte sehen wollen. Der Archivar erwähnte es mit keinem Wort, wies stattdessen auf einen Stapel mit Filmbüchsen. «Eine ungeheuerliche Entdeckung, vollkommen unversehrt lagen diese Filme in einem zugeschütteten Bergwerksschacht.» Vorsichtig öffnete er die Filmbüchse. Holte die Filmrolle heraus. «Kein Schnitt, absolut vollkommen.» Schwärzte er. Flink legte er den Film in den Schneidetisch ein. Anfangs sah es aus, als handele es sich um einen Dokumentarfilm über das Postwesen, dann schien es ein Melodram mit grossen Gesten zu werden, schliesslich tauchten monströse Schatten auf – ein Horrorfilm? Meine Anwesenheit war bald vergessen. Der Jäger der verlorenen Schätze war wieder auf der Jagd. Ich wusste, ich würde ihm jetzt nicht folgen können, und liess in mit seinem heiligen Moment allein.

Josef Schnelle

★ Cannes 2004 - Eröffnungsfilm ★

Ein Film von ALMODÓVAR ('Hable con ella')



La Mala Educación

GAEL GARCÍA BERNAL
LLUIS HOMAR

FELE MARTÍNEZ
FRANCISCO BOIRA

DANIEL GIMÉNEZ CACHO
CON LA COLABORACIÓN
ESPECIAL DE
JAVIER CÁMARA

AB 13. MAI IM KINO

PATHÉ!

Eleni

Die Erde weint

Ein Film von
Theo Angelopoulos



Alexandra Aidini Nikos Poursanidis Giorgos Armenis Vasilis Kolovos Eva Kotamanidou

Kamera ANDREAS SINANOS Musik ELENI KARAINDROU Ausstattung G. PATSAS / K. DIMITRIADIS Kostüme IOULIA STAVRIDOU

Produktion THEO ANGELOPOULOS / GREEK FILM CENTRE / ATTICA ART PRODUCTIONS / ERT S.A. (Athen) / BAC FILMS S.A. / INTERMEDIAS S.A.

ARTE FRANCE in Zusammenarbeit mit CANAL+ (Paris) / CLASSIC SRL / INSTITUTO LUCE SpA / RAI CINEMA (Rom)

NETWORK MOVIE / ZDF/ARTE Mit Unterstützung von EURIMAGES

www.filmcoopi.ch

Demnächst im Kino

FILM COOP
ZÜRICH