Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 47 (2005)
Heft: 268

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: 16.08.2025

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

Fr. 12.– € 7.45

9.05

Filmbulletin
Kino in Augenhöhe

Rashomon oder der Kaiser von Japan:
Akira Kurosawa

Jean-Pierre und Luc Dardenne:
vom Alltag sozialer Aussenseiter

MATCH POINT von Woody Allen

CACHÉ von Michael Haneke

OLIVER TWIST von Roman Polanski

U CARMEN von Mark Dornford-May

JO SIFFERT von Men Lareida

DIE GROSSE STILLE von Philip Gröning

MRS HENDERSON PRESENTS von Stephen Frears

> Akira Kurosawa
> Michael Haneke
> Frères Dardenne

www.filmbulletin.ch

GOLDENE PALME CANNES 2005

LES FILMS DU FLEUVE und ARCHIPEL 35 präsentieren

JEREMIE RENIER und DEBORAH FRANÇOIS in

L'enfant

ein Film von

JEAN-PIERRE und LUC DARDENNE

mit Jérémie Ségard, Fabrizio Rongione und Olivier Gourmet

Drehbuch von Jean-Pierre und Luc Dardenne – Kamera: Alain Marcoen – Cutting: Benoît Dervaux – Ton: Jean-Pierre Duret – Ton Mischung: Thomas Gauder – Schnitt: Marie-Hélène Dozo – Ausstattung: Igor Gabriel – Kostüme: Monic Parelle – Produktionsleitung: Véronique Marit – Produzenten: Jean-Pierre und Luc Dardenne, Denis Freyd – ausführender Produzent: Olivier Bronckart – Beigezogene Produzenten: Arlette Zylberberg, Geneviève Lemal, Alexandre Lippens – Eine Koproduktion von Les Films du Fleuve, Archipel 35, RTBF (Télévision belge), Scope Invest, ARTE France Cinéma, mit der Unterstützung des Centre du Cinéma et de l'Audiovisuel, der Communauté Française de Belgique und der Télédistributeurs Wallons, der Communauté Française Wallonie-Bruxelles und der Loterie Nationale, von Eurimages, des MEDIA Plus-Programms der Communauté Européenne, mit der Beteiligung von Canal +, des Centre National de la Cinématographie, und von WALLIMAGE.

«Der Film hat einfach alles: das Kino und das Leben, Herz und Geist, eine geniale Konstruktion.» Le Vif l'Express - Louis Danvers

AB 12. JANUAR IM KINO

www.xenixfilm.ch XENIXFILM EURIMAGES

Filmbulletin
Kino in Augenhöhe

9.2005
47. Jahrgang
Heft Nummer 268
Dezember 2005

Titelblatt:
Jérémie Renier und
Déborah François
in L'ENFANT *von Jean-Pierre*
und Luc Dardenne

KURZ BELICHTET
3 *Vorschau Solothurner Filmtage 2006*
5 *Bücher*
8 *DVD*

KINO IN AUGENHÖHE
9 **Die Welt gebiert Ungeheuer**
MATCH POINT ..... *von Woody Allen*

HOMMAGE
12 **Rashomon, oder: der Kaiser von Japan**
Akira Kurosawa (1910–1998)
24 *Kleine Filmografie*

FILMFORUM
29 **Ereignislosigkeit bringt den Stein ins Rollen**
CACHÉ ..... *von Michael Haneke*
31 **«Film lernt man nur beim Machen»**
Gespräch mit Michael Haneke

NEU IM KINO
34 OLIVER TWIST ..... *von Roman Polanski*
35 JO SIFFERT – LIVE FAST, DIE YOUNG .. *von Men Lareida*
36 DIE GROSSE STILLE ..... *von Philip Gröning*
37 U CARMEN E-KHAYELITSHA ..... *von Mark Dornford-May*
38 MRS HENDERSON PRESENTS ..... *von Stephen Frears*

FILM: FENSTER ZUR WELT
39 **Vom Alltag sozialer Aussenseiter**
Das Kino von Jean-Pierre und Luc Dardenne
44 *Kleine Filmografie*
49 **«Wir sind selbst oft überrascht von dem, was uns die Darsteller geben»**
Gespräch mit Jean-Pierre und Luc Dardenne

KLEINES BESTIARIUM
52 **Eine Frau will zum Film – niemand hält sie auf**
Von Josef Schnelle

Impressum

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

Redaktion
Walt R. Vian
Redaktioneller Mitarbeiter:
Josef Stutzer
Volontariat:
Sarah Stähli

Inserateverwaltung
Filmbulletin

Gestaltung, Layout und Realisation
design_konzept
Rolf Zöllig sgd cgc
Hard 10,
CH-8408 Winterthur
Telefon +41 (0) 52 222 05 08
Telefax +41 (0) 52 222 00 51
zoe@rolfzoellig.ch
www.rolfzoellig.ch

Produktion
Druck, 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

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

Mitarbeiter dieser Nummer
Frank Arnold, Thomas Binotto, Erwin Schaar, Pierre Lachat, Michael Pekler, Gerhart Waeger, Irene Genhart, Doris Senn, Stefan Volk, Birgit Schmid, Gerhard Midding

Fotos
Wir bedanken uns bei:
Sammlung Manfred Thurow, Basel; Cinémathèque suisse Dokumentationsstelle Zürich, Filmcoopi, Frenetic Films, Look Now!, Monopole Pathé Films, Xenix Filmdistribution, Zürich; Oesterreichisches Filmmuseum, Wien

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

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

Abonnemente
Filmbulletin erscheint 2006 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.

In eigener Sache

Liebe Leserin
Lieber Leser

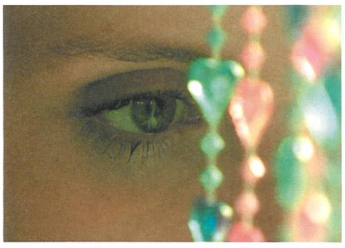
Es ist Montag, den 12. Dezember 2005. Zeit 15.00 Uhr. Dies sind die letzten Zeilen, die für die letzte Ausgabe des 47. Jahrganges geschrieben werden. Morgen früh geht die Ausgabe 9.05 in die Druckerei, und kurz vor Weihnachten sollte das Heft in Ihrem Briefkasten und dann auch in Ihren Händen liegen.

Wir wünschen viel Vergnügen bei *Kino in Augenhöhe.*

Und:
Wir wünschen allen Leserinnen und Lesern frohe Festtage und ein gutes neues Jahr.

Walt R. Vian

Solothurner Filmtage 2006
Vorschau



NACHBEBEN
Regie: Stina Werenfels

OPÉRATION SHAKESPEARE À LA VALLÉE DE JOUX
Regie: Anne Cuneo

Vom 16. bis zum 22. Januar finden zum 41. Mal die Solothurner Filmtage statt. Das Festival wird durch Ivo Kummer, Direktor der Filmtage, und Bundespräsident Moritz Leuenberger eröffnet. Als Eröffnungsfilm wird NACHBEBEN von Stina Werenfels zur Uraufführung gebracht.

Im Mittelpunkt der Filmtage steht wie immer das *Forum Schweiz*, das die Vorjahresproduktion des schweizerischen Filmschaffens aus allen vier Sprachregionen sowie der im Ausland arbeitenden Schweizer Filmschaffenden beinhaltet. Als Premieren gezeigt werden unter anderen die Spielfilme LENZ von Thomas Imbach, HAVARIE von Xavier Koller, ROSE von Alain Gsponer sowie GROUNDING, der neue Film von Michael Steiner. Bei den Dokumentarfilmen werden unter anderen Anne Cuneos OPÉRATION SHAKESPEARE À LA VALLÉE DE JOUX und WER WAR KAFKA? VON Richard Dindo gezeigt. Daneben stehen Produktionen aus Filmschulen sowie internationale Koproduktionen auf dem Programm.

Die grosse *Retrospektive* ist dem Schauspieler und Regisseur *Maximilian Schell* gewidmet. Schell erhielt unter anderem den Oscar für seine Schauspielleistung in DAS URTEIL VON NÜRNBERG und berührte zuletzt mit MEINE SCHWESTER MARIA, seinem sehr persönlichen Porträt der Schauspielerin Maria Schell. In Solothurn wird sein Filmschaffen und sein grosses Repertoire als Schauspieler vorgestellt.

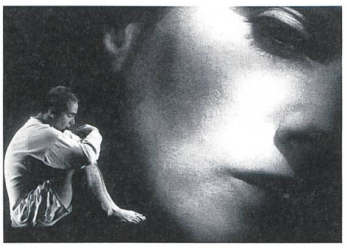
Anstelle der traditionellen Einladung eines Gastlandes lancieren die Filmtage eine neue Austauschplattform zwischen der Schweiz und den umliegenden Grenzregionen. *Invitation: Passages* soll mit einer Filmreihe auf das vielfältige Filmschaffen aufmerksam machen, «das im Grossraum entsteht, in dem wir leben». Darüber hinaus wird Aufschluss über die verschiedenen Koproduktionsmöglichkeiten mit den Nachbarregionen gegeben, es sollen Kooperationen initiiert werden. Film-Förderinstitutionen aus Deutschland, Frankreich, Österreich und Italien präsentieren sich in Solothurn.

In der Gesprächsreihe *Reden über Film* – einer Zusammenarbeit mit dem Filmwissenschaftlichen Institut der Uni Zürich – wird über die Themen «Das erotische Kino» und «Der Autorenfilm – ein Auslaufmodell?» debattiert. Ein weiteres Gespräch befasst sich mit «Musikclips als filmästhetisches Labor» anlässlich des neuen Programmfensters *Sound & Stories*, welches eine Auswahl schweizerischer Musikclips der letzen zwei Jahre zeigt. Die öffentliche kritische Auseinandersetzung über einzelne Filme – die Kultur der Filmdiskussion – soll ausserdem im *Filmtalk* wiederbelebt werden.

Fester Bestandteil der Solothurner Filmtage ist auch die Verleihung des *Schweizer Filmpreises*. Gleich in drei Sparten nominiert ist Samirs SNOW WHITE: bester Spielfilm, Carlos Leal als bester Hauptdarsteller und Zoé Miku als beste Nebendarstellerin. Auch der Grosserfolg MEIN NAME IST EUGEN von Michael Steiner ist Anwärter für den besten Spielfilm; zusätzlich nominiert ist Mike Müller als bester Nebendarsteller. Ausserdem im Rennen sind RYNA von Ruxandra Zenide, FRAGILE von Laurent Nègre und TOUT UN HIVER SANS FEU von Greg Zglinski. GAMBIT von Sabine Gisiger, THE GIANT BUDDHAS von Christian Frei sowie JO SIFFERT –LIVE FAST DIE YOUNG von Men Lareida sind unter anderen in der Kategorie Bester Dokumentarfilm nominiert. Die Preisverleihung findet am 18. Januar statt.

Solothurner Filmtage, Untere Steingrubenstr. 19, Postfach 1564, 4502 Solothurn, www.solothurnerfilmtage.ch

Kurz belichtet



EUROPA
Regie: Lars von Trier

THE WEDDING BANQUET
Regie: Ang Lee

Das andere Kino

Von Triers Europa-Trilogie

Trilogien waren schon immer eine Vorliebe des dänischen Regisseurs Lars von Trier. Nach der «Golden Heart-Trilogie», der Variation über Frauen mit einem goldenen Herzen, folgte die noch unvollendete «USA-Trilogie» mit den sperrigen Werken DOGVILLE und MANDERLAY. Angefangen hat jedoch alles mit seiner «Europa-Trilogie»: Von Triers erster Langspielfilm THE ELEMENT OF CRIME ist ein apokalyptisches, düsteres Gemälde ganz in der Tradition von Andrej Tarkowski, der unbekannteste der drei Filme, EPIDEMIC, eine selbstironische Reflexion über das Filmemachen und EUROPA ein hypnotisches Endzeit-Melodrama. «Die Story ist in allen drei Filmen mehr oder weniger die gleiche: Ein Idealist begibt sich in eine gefährliche Umgebung und ist am Ende genauso korrupt.» (Lars von Trier im Werkstattgespräch mit Filmbulletin 3/91).

Die Europa-Filme sind nun am 22. und 23. 12., einzeln oder im Dreierpack, im *Neuen Kino* Basel (wieder) zu entdecken.

Neues Kino Basel, Klybeckstrasse 247, 4007 Basel, www.neueskinobasel.ch

Stadtneurotiker

Als Begleitprogramm zur grossen Woody-Allen-Retrospektive «Laughter in the City» (5.–29. 1.) zeigt das Zürcher Kino *Xenix* im Nocturne-Programm «Stadtneurotiker und Misanthropen oder andere schräge Vögel» eine Auswahl von Filmen, die mit ihren Aussenseitern und Originalen eine gewisse Verwandtschaft mit Woody Allens Figuren aufzeigen. Gezeigt wird Martin Scorseses AFTER HOURS (6./7. 1.), eine alptraumhafte Odyssee durch die Strassen New Yorks, Terry Zwigoffs skurrile Comic-Verfilmung GHOST WORLD (13./14. 1.), Todd Solondz' beklemmende Studie HAPPINESS (20./21. 1.) und zuletzt Wes Andersons absolut entdeckenswürdiger zweiter Spielfilm RUSHMORE (27./28. 1.), eine melancholische Komödie über einen egozentrischen Musterschüler.

Kino Xenix am Helvetiaplatz, Kanzleistrasse 56, 8004 Zürich, www.xenix.ch

Ang Lee

Ob mit EAT DRINK MAN WOMAN, THE ICE STORM oder dem Überraschungserfolg CROUCHING TIGER, HIDDEN DRAGON: Ang Lee überzeugt immer wieder als äusserst vielseitiger Regisseur. Lee wurde 1954 in Taiwan geboren, lebt aber seit den Siebzigerjahren in den USA. Im Gespräch mit Filmbulletin (3/01) meint Lee über seinen interkulturellen Hintergrund: «Meine Filme bewegen sich in der Mitte zwischen zwei Kräften, zwischen dem Anti-Dramatischen und dem Dramatischen. Als Filmemacher habe ich eine asiatische Sichtweise: Ich begebe mich in eine dramatische Geschichte hinein, nehme aber den Blick zurück. In ihrer Grundtendenz jedoch sind die Filme, die ich mache, westliche Dramen.»

Das *Filmpodium* widmet Ang Lee im Januar und Februar 2006 zum Start seines neuen Werkes BROKEBACK MOUNTAIN eine grosse Retrospektive, in der vorallem auch sein Frühwerk zu entdecken ist.

Filmpodium, Nüschelerstrasse 11, 8001 Zürich, www.filmpodium.ch

Musik und Film

Sounding Pictures

Die *Filmstelle des VSETH* Zürich lässt in ihrem aktuellen Zyklus die Musik spielen. Unter dem Titel «Moving

Mario Adorf in LOLA
Regie: Rainer Werner Fassbinder

Jean-Louis Trintignant in TROIS COULEURS: ROUGE
Regie: Krzysztof Kieslowski

FALSCH
Regie: Jean-Pierre und Luc Dardenne

DODES'KA-DEN
Regie: Akira Kurosawa

Sounds and Sounding Pictures – der Film zur Musik» wird ein breites Spektrum an Musikfilmen gezeigt.

Neben TOUS LES MATINS DU MONDE (10. 1.), dem sinnlichen Filmporträt über den Musiker und Komponisten Sainte Colombe, kann man sich in THIS IS SPINAL TAP (24. 1.), einem Mockumentary mit Kultstatus über eine Rockgruppe, die es gar nie gab, köstlich amüsieren. Etwas lakonischer geht es in SCHULTZE GETS THE BLUES (7. 2.) zu, der Film erzählt liebevoll von den grossen Träumen des kleinen Mannes. Der Höhepunkt ist jedoch Emir Kusturicas Dokumentarfilm über seine Band «The No Smoking Orchestra». SUPER 8 STORIES (31. 1.) ist eine rasante und persönliche Ode an die Musik des Balkans.

Filmstelle VSETH/VSU, Universitätsstrasse 6, CAB-Gebäude, ETH Zentrum, 8092 Zürich, www.filmstelle.ch

Ausstellung

Mario Adorf

«Schauen Sie mal böse!» soll der Regisseur Robert Siodmak den Schauspieler Mario Adorf aufgefordert haben, als er ihn für den Nachkriegsklassiker NACHTS, WENN DER TEUFEL KAM engagierte. Für Adorf bedeutete die Rolle des Massenmörders Bruno Lüdke den Durchbruch – und manifestierte auch gleich sein Image als Bösewicht. Der 1930 in Zürich geborene Schauspieler beherrschte aber nicht nur den «bösen Blick»; als vielseitiger Charakterdarsteller arbeitete er unter anderem mit Fassbinder (DIE EHE DER EVA MARIA BRAUN), Schlöndorff (DIE BLECHTROMMEL) und Billy Wilder (FEDORA) zusammen und wurde zu einer Schauspiel-Ikone des deutschen Autorenfilms der siebziger Jahre.

Zum 75. Geburtstag von Mario Adorf, der auch als Autor tätig ist, widmet ihm das *Filmmuseum Düsseldorf* die weltweit erste umfassende Ausstellung. Fotos, Plakate, Requisiten, Video- und Hörstationen sowie Bücher vermitteln noch bis zum 8. Januar 2006 einen Überblick über Adorfs Schaffen.

Filmmuseum Düsseldorf, Schulstrasse 4, D-40213 Düsseldorf www.duesseldorf.de/kultur/filmmuseum

Veranstaltungen

Filmsymposium

Das *11. Bremer Symposium zum Film* (20.–22. 1.) untersucht unter dem Titel «Bis ans Ende der Welt ... Film als Kaleidoskop von Reiseerfahrungen» die Nähe des Films zum Reisen. Film als Medium des Übergangs und des Ortswechsels ist dazu prädestiniert, von Reiseerfahrungen zu berichten. Vorträge über den Reisefilm, beispielsweise in der Form von Roadmovies, Western und Science-Fiction-Filmen, über das reisende Kino: die Wanderkinos, aber auch über die Reise, auf die sich der Zuschauer von seinem Kinosessel aus begibt, werden durch ein umfangreiches Filmprogramm und eine Ausstellung vervollständigt.

Zum Auftakt des Symposiums wird am 19. Januar der 8. Bremer Filmpreis für Verdienste um den europäischen Film an den britischen Regisseur *Ken Loach* verliehen.

Bremer Filmsymposium, Kino 46, Waller Heerstrasse 46, D-28217 Bremen www.kino46.de

Frankfurter Positionen

Die vielfältige Veranstaltungsreihe «Frankfurter Positionen» widmet sich vom 8. 1.–28. 2. dem Thema «Gut ist was gefällt – Versuche über die zeitgenössische Urteilskraft». Was meinen wir, wenn uns etwas «gut gefallen» hat? Unter dem Titel «Dirty Little Things –Ästhetik und Moral im europäischen Film» werden im *Deutschen Filmmuseum* in Frankfurt unter anderen MUXMÄUSCHENSTILL von Marcus Mittermeier und L'ENFANT der Gebrüder Dardenne gezeigt. Im Anschluss an die Filme spricht jeweils Verena Lueken, Feuilletonredaktorin der FAZ, mit Gästen über moralische und ästhetische Fragen, die die Filme aufwerfen.

www.frankfurterpositionen.de www.deutsches-filmmuseum.de

Hommage

Jean-Louis Trintignant

Spätestens seit Claude Lelouchs UN HOMME ET UNE FEMME zählt Jean-Louis Trintignant zu den gefragtesten Charakterdarstellern des französischen und italienischen Kinos. Trintignant arbeitete unter anderen mit Claude Chabrol, Bernardo Bertolucci, Eric Rohmer und Ettore Scola zusammen. Unvergesslich bleiben auch Trintignants Auftritte in den letzten Filmen zweier grosser Meister: in François Truffauts VIVEMENT DIMANCHE und Krzysztof Kieslowskis TROIS COULEURS: ROUGE.

Das *Kino Kunstmuseum* Bern widmet «dem grossen Schweiger und Verführer» im Januar (und das *Stadtkino Basel* im Februar) eine umfangreiche Retrospektive.

Kino Kunstmuseum, Hodlerstrasse 8, 3000 Bern 7, www.kinokunstmuseum.ch Stadtkino Basel, Klostergasse 5, 4051 Basel, www.stadtkinobasel.ch

Gebrüder Dardenne

Zum Schweizer Start von Jean-Pierre und Luc Dardennes L'ENFANT zeigt das Kino *Xenix*, Zürich im Januar erstmals in der Schweiz eine umfassende Retrospektive des belgischen Brüderpaares. Seit ihren wirklichkeitsnahen Sozialstudien LA PROMESSE (16.–18. 1.), ROSETTA (23.–25. 1.) und LE FILS (30. 1.–1. 2.) zählen die Filmemacher zu den ganz Grossen des Gegenwartskinos. Ihre Filme über gesellschaftliche Aussenseiter leben von der intensiven Nähe zu den Figuren und der unmittelbaren, oft atemlosen Filmsprache.

Neben ihren grossen Arbeiten der letzten zehn Jahre stellt das Xenix ausserdem das ungewöhnliche Frühwerk FALSCH (24./25. 1.) und JE PENSE À VOUS (31. 1./1. 2.) sowie die zwei Dokumentarfilme POUR QUE LA GUERRE S'ACHÈVE, LES MURS DEVAIENT S'ÉCROULER und LEÇONS D'UNE UNIVERSITÉ VOLANTE (17./18. 1.) vor.

www.xenix.ch

Akira Kurosawa

Das Zürcher *Filmpodium* steht Anfang Jahr im Zeichen des einflussreichen japanischen Meisterregisseurs Akira Kurosawa. Vom 1. Januar bis zum 31. März wird, bis auf ein paar wenige Ausnahmen, das Gesamtwerk Kurosawas gezeigt. Neben Klassikern wie DIE SIEBEN SAMURAI, DAS SCHLOSS IM SPINNWEBWALD oder RASHOMON gibt es auch weniger bekannte Werke zu entdecken. Ebenfalls im Zyklus enthalten ist A.K. von Chris Marker, ein einfühlsamer Dokumentarfilm über Kurosawa, der während den Dreharbeiten zu RAN entstanden ist.

www.filmpodium.ch

Gus van Sant

Gus van Sant gehört zu den wichtigsten Vertretern des amerikanischen Independent-Kinos. Sein Durchbruchsfilm DRUGSTORE COWBOY beeinflusste eine ganze Generation junger amerikanischer Filmemacher, und MY OWN PRIVATE IDAHO avancierte zum Kultfilm. In seinen letzten Filmen spielt van Sant vermehrt mit einer experiment-

LAST DAYS
Regie: Gus van Sant

GOOD NIGHT AND GOOD LUCK
Regie: George Clooney

freudigen Filmsprache, sei es im Eins-zu-eins-Remake von Hitchcocks PSYCHO, im verstörenden ELEPHANT oder erneut in seinem aktuellen LAST DAYS, einer eigenwilligen Hommage an Kurt Cobain. Das *Stadtkino* Basel zeigt im Januar aus Anlass des Schweizer Starts von LAST DAYS eine Werkschau des aussergewöhnlichen Regisseurs.

Stadtkino Basel, Klostergasse 5, 4051 Basel, www.stadtkinobasel.ch

Auszeichnungen

Europäischer Filmpreis 2005

Der österreichische Regisseur *Michael Haneke* war der grosse Gewinner an der Verleihung des Europäischen Filmpreises 2005 in Berlin. Insgesamt fünf Preise erhielt sein neuestes Werk CACHÉ: den Preis des internationalen Filmkritikerverbandes FIPRESCI, bester Europäischer Film, beste Regie, bester Hauptdarsteller (*Daniel Auteuil*) sowie bester Schnitt (*Michael Hudecek, Nadine Muse*). Weitere Gewinner waren *Julia Jentsch* für ihre Schauspielleistung in SOPHIE SCHOLL, *Franz Lustig* für die Kameraarbeit in Wim Wenders DON'T COME KNOCKING und die Drehbuchautoren *Hany Abu-Assad* und *Bero Beyer* für PARADISE NOW. Als bester Nichteuropäischer Film wurde GOOD NIGHT AND GOOD LUCK von George Clooney ausgezeichnet.

Den Ehrenpreis für sein Lebenswerk erhielt der Schauspieler *Sean Connery*. Der Filmkomponist *Maurice Jarre* wurde mit dem Europäischen Filmpreis für seinen Beitrag zum Weltkino ausgezeichnet.

www.europeanfilmacademy.org

Festival

Filmwochenende Würzburg

Vom 26. bis 29. Januar findet zum 32. Mal das *Internationale Filmwochenende Würzburg* statt. Ein Schwerpunkt liegt auf dem afrikanischen Film. Die umfangreiche Werkschau ist der polnischen Regisseurin *Agnieszka Holland* gewidmet. Hollands Filme, zu denen unter anderem das Rimbaud-/Verlaine-Porträt TOTAL ECLIPSE und HITLERJUNGE SALOMON gehören, werden als «Kino der moralischen Unruhe» bezeichnet. Die Regisseurin sowie der rumänische Regisseur Radu Gabrea (NORO) werden anwesend sein.

Filminitiative Würzburg, Mittlerer Neubergweg 10, D-97074 Würzburg, www.filmwochenende-wuerzburg.de

Kunst und Film

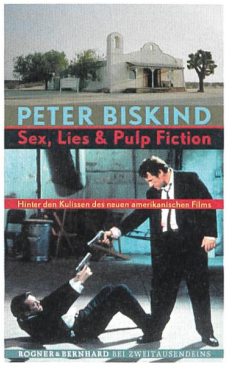
Filmreihe zu Franz Gertsch

Begleitend zur Retrospektive des renommierten Schweizer Künstlers Franz Gertsch im *Kunstmuseum Bern* und im *museum franz gertsch* in Burgdorf wird an beiden Ausstellungsorten eine Filmreihe gezeigt, die sich inhaltlich und ästhetisch dem künstlerischen Schaffen Gertschs nähert. Seine Porträts der 68er-Ära finden ihr filmisches Pendant in Filmen der Zeit: im experimentellen Regiedebüt PERFORMANCE von Nicolas Roeg, mit Mick Jagger in der Hauptrolle (7./9./10. 1.), oder in Francis Ford Coppolas epischem Anti-Kriegsfilm APOCALYPSE NOW (12. und 19. 2.). Eine filmische und musikalische Reise zurück in die Zeiten des Glam-Rocks von David Bowie & Co. verspricht Todd Haynes' VELVET GOLDMINE (1. 3., museum franz gertsch).

museum franz gertsch, Platanenstrasse 3, 3401 Burgdorf www.kinokunstmuseum.ch

Grössenwahn, Ehrgeiz und Understatement

Bücher zum Lesen und Schauen



«The end of an extraordinary era ... and the dawn of a new adventure» war Anfang Oktober eine zweiseitige Anzeige im führenden amerikanischen Branchenblatt «Variety» betitelt: auf der einen Seite eine Auflistung von Filmtiteln, die die Firma Miramax in den USA in die Kinos gebracht (und teilweise auch produziert) hatte, auf der anderen eine von Titeln, die «The Weinstein Company» in naher Zukunft in die Kinos bringen wird. «249 Academy Award Nominations, 60 Wins» konnte man am Fuss der linken Seite lesen – kein Zweifel, Miramax hat eine Erfolgsgeschichte geschrieben. Vor allem aber hat die Firma dabei gründlich das verändert, was als Independent Film gilt. Miramax steht im Zentrum des Buches von *Peter Biskind*, «Sex, Lies & Pulp Fiction». Sex gibt es dabei, im Gegensatz zum Vorläufer, «Easy Riders, Raging Bulls» kaum – anders als die späten sechziger und siebziger Jahre mit der Blüte des New Hollywoodkinos sind die neunziger Jahre geprägt durch die Lizenz der Geldruckern, wie sie die New Economy predigte. Der Buchtitel verknüpft zwei der erfolgreichsten Indie-Filme der behandelten Epoche, Steven Soderberghs SEX, LIES & VIDEOTAPE, der 1989 aus dem verschlafenen Sundance Film Festival (damals noch U.S. Film Festival) einen Marktplatz machte, und Quentin Tarantinos PULP FICTION, der fünf Jahre später «als erster Indie-Film die 100-Millionen-Dollar-Marke knackte» und damit den Studios zeigte, dass dieser Sektor durchaus auch ökonomisch interessant sein konnte. Damit begann die «Miramaxisierung der Independents», wie es Bingham Ray, selber ein Veteran in dieser Branche, ausdrückt. Biskind findet dafür die schöne Formulierung: «die Steve Buscemis dieser Welt machten den Hugh Grants Platz». Gefragt waren plötzlich Filme wie der Sundance-Preisträger von 1995, THE BROTHERS MCMULLEN, über den Kevin Smith (CLERKS) urteilt, «er hatte in etwa so viel Ecken und Kanten wie Vanilleeis».

Die beiden Brüder Harvey (*1952) und Bob (*1954) Weinstein, die «aus dem Milieu der Rockkonzert-Promoter» kamen, sind nicht nur tragende Figuren, sondern auch so etwas wie die "Schurken" dieses Buches, weniger mit ihren Drohungen gegenüber Geschäftspartnern und den permanenten Wutausbrüchen in der Öffentlichkeit (für die sie sich meist ebenso schnell entschuldigten) als mit ihren ebenso aggressiven wie hemdsärmeligen Methoden, die durchaus Züge von Grössenwahn trugen, so wenn sie sich auf den Standpunkt stellten, «wenn wir den Film nicht kriegen, soll ihn auch kein anderer kriegen» (die Anzahl der von ihnen gekauften, aber nie herausgebrachten Filme ist legendär). Einerseits legten sie ein unglaubliches Geschick bei der Vermarktung von Filmen, die durchaus sperrig waren, an den Tag, andererseits bekam Harvey schon bald den Spitznamen «Harvey Scissorhands», weil er gerne Kürzungen und Änderungen an Filmen vornahm, um ihre kommerziellen Aussichten zu verbessern. Biskind führt viele solcher Fälle an (so den britischen SCANDAL, den australischen SPOTSWOOD und den mexikanischen COMO AGUA PARA CHOCOLATE), geht aber kaum einmal ins Detail. Zu gerne hätte man gewusst, was geschnitten wurde und wie sich dadurch die Filme veränderten. Biskind zeigt aber auch auf, dass Miramax alles andere als eine gradlinige Erfolgsstory war, dass es 1990/91 eine zweijährige Durststrecke gab, bis die geniale Vermarktung von Neil Jordans THE CRYING GAME das Blatt wendete und der Verkauf der Firma an Disney 1993 das grosse Geld brachte, das zuletzt in

Bis ans Ende der Welt …

Film als Kaleidoskop
von Reiseerfahrungen

11. Internationales Bremer
Symposium zum Film

8. Bremer Filmpreis der Kunst- und
Kultur-Stiftung der Sparkasse Bremen

Kino 46

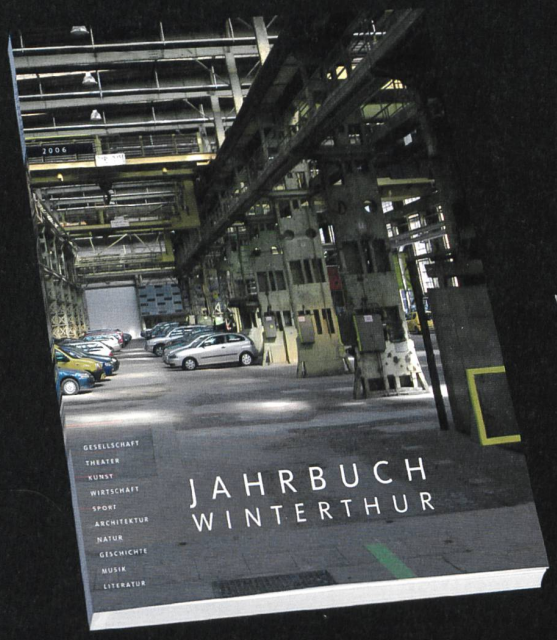
Universität Bremen

Referenten:
Juan Francisco Cerón (Murcia), Annette Deeken (Trier),
Tom Gunning (Chicago), Barbara Lüem (Basel),
Werner Penzel (München), Alastair Phillips (Reading),
Drehli Robnik (Wien), Heide Schlüpmann (Frankfurt),
Dorothee Wenner (Berlin)

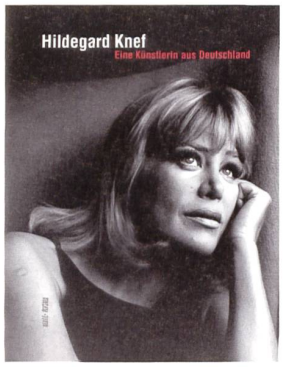
www.kino46.de

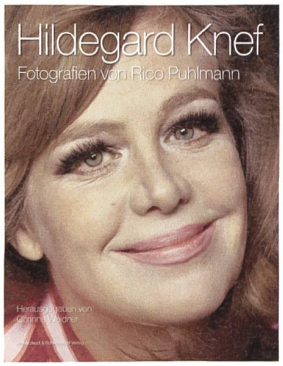
19.–22. Januar 2006 im Kino 46 Bremen

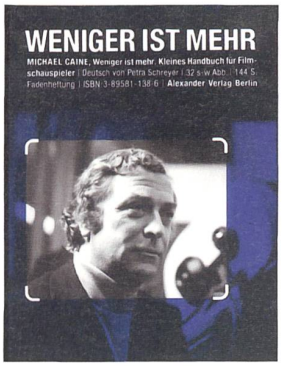
Jetzt im Buchhandel



www.jahrbuch-winterthur.ch







aufwendige Filme wie AVIATOR und COLD MOUNTAIN floss.

Biskinds Quellen sind, wie schon im Vorläufer, fast ausschliesslich eigene Gespräche mit den Beteiligten – auch den Weinsteins, wobei er durchaus zu benennen weiss, wo die Aussagen und Erinnerungen der Beteiligten voneinander abweichen. Sein Buch ist eine ökonomische Darstellung des Filmgeschäfts, bei der die ökonomischen Aspekte allerdings oft überlagert werden von Personalien, die eher von der Lust an der Anekdote sprechen, man lese etwa die Beschreibung von Steven Soderberghs Ankunft in Sundance 1989, komplett mit dem Hinweis auf die «schmerzhafte chirurgische Korrektur seines mächtigen Oberbisses – ein seit Generationen auf den Soderberghs lastender Fluch».

Am Ende der Lektüre hat man den Eindruck, dass die Indie-Bewegung ebenso wie New Hollywood vom etablierten System benutzt wurde, um sich selber zu regenerieren. Zum 1. Oktober sind Bob und Harvey Weinstein aus ihrer eigenen Firma ausgeschieden, um mit der «Weinstein Company» ein neues Kapitel zu schreiben. Dass Miramax erheblich mehr war als «249 Oscar-Nominierungen und 60 Auszeichnungen», davon legt Biskinds Buch ein beredtes Zeugnis ab.

Sie war zuerst Schauspielerin, dann machte sie eine zweite Karriere als Sängerin und eine dritte als Buchautorin: Hildegard Knef, die am 28. Dezember ihren achtzigsten Geburtstag gefeiert hätte. Nicht nur mit mehreren Büchern, sondern auch mit Filmreihen, Ausstellungen und einer Fernsehdokumentation wird anlässlich dieses Jubiläums an die 2002 verstorbene Künstlerin erinnert. Für einen kleinen Wirbel sorgte dabei eine neue Biografie, in deren Klappentext «spektakuläre Recherchegebnisse» angekündigt wurden. So «genau recherchiert», wie ebenfalls dort verkündet, war das Werk von Jürgen Trimborn wohl doch nicht – der Verlag hat es jedenfalls zurückgezogen und plant, wie man mir auf Anfrage sagte, auch keine korrigierte Version. Hildegard Knef war «jemand, der vom Leben etwas erwartet», ihre «Lebensgier» Ausdruck einer Generation, die das Gefühl hat, um ihre Jugend betrogen worden zu sein, heisst es in dem Sammelband «Hildegard Knef. Eine Künstlerin aus Deutschland», der anlässlich der Knef-Ausstellung im Berliner Filmmuseum erschien. Wieweit der damit verbundene Ehrgeiz zu einer Umdeutung ihrer eigenen Biografie führte, zumal was die letzten Kriegs- und ersten Nachkriegsjahre anbelangt (so eine der Thesen von Trimborn), das greift *Felix Moeller* in seinem Beitrag auf, in dem er den Schlussfolgerungen von Trimborn eigene Recherchegebnisse entgegenhält. In dieser Hinsicht ist er der aufregendste Beitrag des Buches, das versucht, allen Aspekten der Knef gerecht zu werden. Ihren verschiedenen künstlerischen Tätigkeiten (auch der Malerei und ihren Fernsehauftritten) sind einzelne Essays gewidmet, ebenso ihrem ambivalenten Verhältnis zur Presse, die sie als ersten deutschen Nachkriegsstar feierte (1948 zierte sie das Titelbild der allerersten Ausgabe des «Stern»), dem zudem der Sprung nach Hollywood gelang, später aber auch ihre Krankheiten, ihre künstlerischen und familiären Probleme immer wieder gross herausstellte. Andererseits wusste Hildegard Knef selber Illustrierte und Boulevardpresse für ihre Zwecke einzuspannen, insofern war sie ganz modern, ebenso wie darin, ihr Image immer wieder neu zu erfinden. Eine hübsche Idee ist es auch, Kleidungsstücke der Knef (die sie gerne an Freunde verschenkte) mit den neuen Besitzern in deren Räumen zu fotografieren. Diese Passage leitet den sechzehnseitigen Farbteil des Bandes ein, in dem auch Kostümentwürfe, Filmplakate, Plattencover, Knefs Gemälde und ihre Fernsehauftritte reproduziert werden. Ansonsten zeichnet sich die grafische Gestaltung des Buches durch ein strenges Schwarzweiss aus, das durch rote Balken aufgelockert wird – die Assoziationen zur Boulevardpresse dürften beabsichtigt sein. Der Band besitzt ein Personen- und Titelverzeichnis, aber leider keine Filmografie.

Rico «Puhlmann avancierte in den sechziger Jahren zum wichtigsten Fotografen Hildegard Knefs» kann man in obigem Band lesen. «Hildegard Knef. Fotografien von Rico Puhlmann» würdigt dessen Arbeiten mit der Schauspielerin. Ausgewählt von der Herausgeberin *Corinna Weidner* aus dem Archiv des Fotografen sind sieben Stationen festgehalten. Dabei ergeben die Bilder von «Paris (1966)» (die Knef allein auf menschenleeren Strassen) einen reizvollen Kontrast zu denen von (Swinging) «London (1967)»: da erfasst eine dokumentarisch auf Distanz bleibende Kamera die Knef als Teil einer Aufbruchstimmung, eines Milieus, in das sie eintaucht und aus dem sie gelegentlich als Autogramm gebender Star wieder auftaucht. Das Arrangement von «Christina (1968)», einer Homestory für die Jubiläumsausgabe des «Stern», das die 42jährige Mutter mit ihrem Baby zeigt, kontrastiert mit «Côte d'Azur (1970)», in denen die Knef ganz gelöst wirkt, «ohne Schminke, ohne Maske». Die Herausgeberin hat den einzelnen Stationen jeweils knappe Einleitungen vorangestellt, die die Bilder kenntnisreich kommentieren und einordnen, ein Nachwort von *Wiebke Ratzenburg* gibt Auskunft über die Karriere des 1996 tödlich verunglückten Fotokünstlers Rico Puhlmann.

Passend zur *Michael Caine*-Filmreihe im Zürcher Xenix-Kino liegt jetzt die deutsche Ausgabe der Gedanken des Schauspielers zum Thema Filmschauspielen vor. «Acting in Film – An Actor's Take on Movie Making» erschien zuerst 1990 und basiert auf einem zweitägigen Kurs, der von der BBC aufgezeichnet (und auf Arte ausgestrahlt) wurde. Der deutsche Titel bringt die Kunst des Filmschauspiels präzise auf den Punkt: «Weniger ist mehr». Caine grenzt immer wieder das Film- vom Theaterschauspiel ab und betont die schwierige Balance, einerseits präzise vorbereitet zu sein, um andererseits – wenn es endlich soweit ist und der Regisseur «Action!» gerufen hat – bei der eigentlichen Aufnahme «sich unbedingt immer noch ein kleines Stück weiter zu treiben, als Sie ursprünglich gehen wollten.» Caines Ausführungen sind praxisorientiert, aber auch immer plausibel in ihren Begründungen und spannend in den Beispielen aus seiner eigenen Erfahrung, sein Stil ist von einer hübschen Lakonie. Deshalb ist das kleine Bändchen für jeden Filminteressierten eine anregende Lektüre – das ideale Geschenk für alle angehenden Schauspieler sowieso.

Frank Arnold.

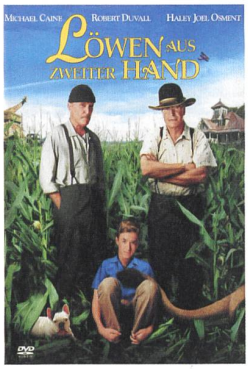
Peter Biskind: Sex, Lies & Pulp Fiction. Hinter den Kulissen des neuen amerikanischen Films. Berlin, Rogner & Bernhard bei Zweitausendeins, 2005, 864 S., Fr. 83.50, € 29.90

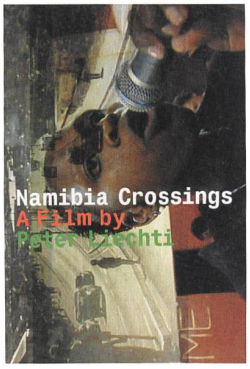
Daniela Sannwald, Kristina Jaspers, Peter Mänz (Hg.): Hildegard Knef. Eine Künstlerin aus Deutschland. Berlin, Bertz + Fischer, 2005, 160 S., Fr. 36.–, € 19.90

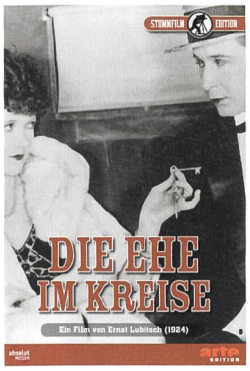
Corinna Weidner (Hg.): Hildegard Knef. Fotografien von Rico Puhlmann. Berlin, Schwarzkopf & Schwarzkopf, 2005, (240 S.), Fr. 85.50, € 49.90

Michael Caine: Weniger ist mehr. Kleines Handbuch für Filmschauspieler. Herausgegeben von Maria Aitken. Berlin, Alexander, 2005. 144 S., Fr. 26.80, € 14.90

DVD







Kenneth Branagh

Die kreativsten Zeiten von *Kenneth Branagh* liegen nun auch schon einige Jahre zurück. Er hatte sie – Zufall oder nicht –, als er noch mit Emma Thompson verheiratet war. Wer's nicht glaubt, sollte sich PETER'S FRIENDS und MUCH ADO ABOUT NOTHING wieder einmal zu Gemüte führen. Sie sind neben dem grandiosen Debut HENRY V. bis heute seine besten Filme geblieben. Ob es um das turbulente Wiedersehen einer Cambridge-Clique geht oder um den nicht minder turbulenten Liebes- und Eifersuchtsreigen in der Toskana, in beiden Fällen kann Branagh auf ein fabelhaftes Ensemble vertrauen, dem er damals glücklicherweise noch nicht in eitler Selbstdarstellung ständig die Schau zu stehlen versucht hat.

PETER'S FRIENDS *GB 1992. Region 2; Bildformat: 1:1.85; Sound: Stereo Dolby Digital; Sprachen: D, E; Untertitel: D; Extras: Making of. Vertrieb: Arthaus/Impuls Home Entertainment*

MUCH ADO ABOUT NOTHING *GB/USA 1993. Region 2; Bildformat: 1:1.78; Sound: Dolby Digital; Sprachen: D, E; Untertitel: D. Vertrieb: MGM/Impuls Home Entertainment*

Peter Liechti Paket

Das filmische Werk von *Peter Liechti* gibt es nun als Paket geschnürt: sieben aufwendig gestaltete DVD, das Buch zu HANS IM GLÜCK und eine CD mit Musik von NAMIBIA CROSSINGS. Immer ist Liechti auf Reisen, macht überraschende Entdeckungen, lädt uns als Reisegefährten ein, bietet Abwechslung und überraschende Einblicke, ob er nun mit den Mitteln des Dokumentaristen, des Spielleiters oder des Experimentators arbeitet. Für Liechti-Fans ein Muss – für Einsteiger gibt's die Filme auch einzeln.

Das Peter Liechti Paket enthält NAMIBIA CROSSINGS, MARTHAS GARTEN, SIGNERS KOFFER, KICK THAT HABIT, GRIMSEL, HANS IM GLÜCK *und die 4 Kurzfilme* THÉÂTRE DE L'ESPÉRANCE, TAUWETTER, AUSFLUG INS GEBIRG, SENKRECHT / WAAGRECHT *sowie eine CD und ein Buch. Vertrieb: Look Now! (www.looknow.ch)*

Löwen aus zweiter Hand

Walter (Haley Joel Osmont) ist seiner Mutter im Weg, also gibt sie den schüchternen und unsicheren Jungen auf einer gottverlassenen Farm bei zwei Grossonkeln ab, die er noch nie gesehen hat. Was er von diesen hört, klingt nicht gerade beruhigend für eine phantasiebegabte Kinderseele: In der Klapsmühle seien sie jahrelang gewesen, sagen die einen; als Mafiakiller hätten sie es zu Wohlstand gebracht, die anderen; von einem Bankraub lägen noch Millionen irgendwo auf der Farm verborgen. Offensichtlich ist nur eines: Garth (Michael Caine) und Hub (Robert Duvall) begegnen der Spezies Mensch mit Misstrauen und halten sich diese notfalls auch mit Schusswaffen vom Leib. Doch dann knackt Walter allmählich die harte Schale der beiden Misanthropen. Garth erzählt ihm ihre "wahre" Lebensgeschichte als Fremdenlegionäre, als Abenteurer in einer knallbunten orientalischen Märchenwelt, als Liebhaber der schönen Jasmin und Gegenspieler eines fiesen Scheichs.

Tim McCanlies jongliert virtuos mit Realität und Phantasie, wobei das Trio Duvall-Caine-Osmont schlicht grandios mitspielt. Wie Duvall vier Halbstarke vermöbelt und ihnen gleichzeitig in väterlicher Fürsorge eine Lektion erteilt, ist nur eines von vielen Glanzlichtern. Eine liebevoll unsentimentale Komödie über das Alt und das Älter werden und darüber, dass die Trennung in Fiktion und Realität belanglos sein kann, weil es Geschichten gibt, die wahrer als wahr sind.

SECONDHAND LIONS *USA 2003. Region 2; Bildformat: 1:1.85; Sound: DD 5.1.; Sprachen: D, E; Untertitel: D; Extras: Audiokommentar, nicht verwendete Szenen, Dokumentationen zum Drehbuch, den Dreharbeiten, Haley Joel Osment und den visuellen Effekten. Vertrieb: Warner Home Video*

Die Ehe im Kreise

Ein unglücklicher Ehemann will die Scheidung von seiner Frau; diese flirtet mit dem Mann ihrer besten Freundin; die beste Freundin wird vom Geschäftspartner ihres Mannes heimlich verehrt – und *Ernst Lubitsch* sorgt dafür, dass sich alles im Kreise zu drehen beginnt. Obwohl Verführung und Ehebruch ständig in der Luft liegen, geschieht im Grunde nichts, in der Möglichkeit liegt die ganze Frivolität und das erotische Knistern. Ebenso zufällig, wie der Reigen in Gang gerät, findet er auch wieder zu einem – vorläufigen – Ende. Das Traumpaar träumt weiter, das unglückliche Ehepaar bleibt unglücklich, nur der stille Verehrer erhält Aussicht auf einen neuen Status. Man bleibt unter sich, und wenn der Zufall es will, steht einer nächsten Runde nichts im Wege. Der Lubitsch-Touch läuft schon 1924 auf Hochtouren, und das Schnittmuster der Screwball-Comedy wird bereits vor uns ausgelegt. Und die Ehe als ebenso langlebiges wie absurdes Provisorium bleibt fortan Lubitschs Spielfeld.

THE MARRIAGE CIRCLE *USA 1924. Region 2; Bildformat: 4:3; Sound: Dolby 2.0; Sprachen: D, E, F; Extras: Gespräche zur Restaurierung und zum Lubitsch-Touch, Animationsfilm* ALICE'S BALLROOM RACE *von Walt Disney (1925). Vertrieb: Absolut Medien*

Sahara

Ein Schatzsucher macht sich in Afrika zusammen mit seinem Freund auf die Suche nach einem legendären Panzerschiff, das sich mitten aus dem amerikanischen Bürgerkrieg in die Wüste verirrt haben soll. Damit ihm die Suche nicht allzu leicht fällt, kreuzen sich seine Wege mit einer Ärztin, die im Auftrag der WHO einer mysteriösen Seuche auf der Spur ist. Alle gemeinsam kommen sie finsteren Machenschaften und einer Verschwörung auf die Spur und werden deshalb bald von einem undurchsichtigen Geschäftsmann und einem menschenverachtenden General quer durch die Wüste gejagt. Was wie ein Abenteuer von Indiana Jones oder Quatermain klingt, sieht sich auch so an. Ein schlackenloses Stück Abenteuerkino ohne jeden tieferen Sinn und bar jeder störenden Logik, das höchst unterhaltsam dem Eskapismus frönt. SAHARA will nichts weiter als Popcorn-Kino sein – dieser Anspruch allerdings wird auch im Heimkino zu unserem ungetrübten Vergnügen eingelöst.

SAHARA *USA 2005. Region 2; Bildformat: 1:2.35; Sound: DD 5.1.; Sprachen: D, E; Untertitel: D; Extras: Audiokommentar, Making of. Vertrieb: Universumfilm/Impuls Home Entertainment*

Thomas Binotto

Die letzten freien Menschen

Einfühlsam zeichnet *Oliver M. Meyer* in seinem Dokumentarfilm von 1991 den Alltag von Fahrenden in der Schweiz, um dann die Verheerungen aufzuzeigen, die die skandalöse Politik des «Hilfswerk für die Kinder der Landstrasse» der Pro Juventute – jenischen Familien wurden systematisch die Kinder entzogen, um sie sesshaft zu machen – verursachten. Ergänzt wird die DVD-Edition dieses Dokuments eines düsteren Kapitels der Schweizer Zeitgeschichte von der Chronik «Nomaden in der Schweiz», die mit eindrücklichem Fotomaterial sowohl von Herkunft, Kultur und Tradition der Roma spricht als auch konzis eine Chronik der Zigeunerverfolgungen schreibt.

DIE LETZTEN FREIEN MENSCHEN *Schweiz 1991. Bildformat: 4:3, 16:9; Sound: Dolby Digital; 137 Min. Extras: »Chronik Nomaden in der Schweiz» Sprachen: Deutsch, Mundart; Vertrieb: FilmArts (www.artsedition.com)*

Die Welt gebiert Ungeheuer

MATCH POINT von Woody Allen

Das Schicksal nimmt seinen Lauf, das aber wie ein Tennisball an der Netzkante den Match Point ohne jegliches Gerechtigkeitsgefühl entscheiden wird.

1925 erschien in New York der Roman «An American Tragedy» von Theodore Dreiser, in dem der deutschstämmige Autor in realistischer Manier das Schicksal eines armen jungen Mannes schildert, der gesellschaftlich seinen Weg durch die Liaison mit einer reichen Erbin macht, wegen eines Seitensprungs mit einer Fabrikarbeiterin, die schwanger wird, sich aber zu einer Tat entschliesst, die den Tod seiner armen Geliebten zur Folge hat. Dafür landet er auf dem elektrischen Stuhl.

Dreisers Roman, der unter dem Titel A PLACE IN THE SUN 1951 mit Montgomery Clift, Elizabeth Taylor und Shelley Winters von George Stevens verfilmt wurde und für die proletarischen Romane von James T. Farrell und John Dos Passos wegbereitend war, erzählt eine ähnliche Geschichte wie Woody Allen in seinem Film MATCH POINT. Nur, dass Allen das Gewicht nicht auf die soziale Aussage legt und sich trotz aller tödlichen Ereignisse für das Leben entscheidet! Anklagende Aussagen und moralische Urteile sind eben nicht Allens Metier.

Anders als in der Kritik zu literarischen Schöpfungen hat es bei Auseinandersetzungen mit Filmen einen Hautgout, die Inhalte der Handlung bis zum "bitteren" Ende zu erzählen. Der Schluss eines Films soll dem Zuschauer nicht verraten werden, weil dem Gestaltungswillen der Bilderzählung als der primären Aussage des Werks immer noch so wenig Vertrauen gilt, dass sie eher mit dem der literarischen Kriminalgeschichte gleichgesetzt wird als mit dem sprachlichen Produkt des künstlerischen Romans.

Der Weg nach oben

«Es gibt Augenblicke in einem Match, da trifft der Ball die Netzkante und kann für den Bruchteil einer Sekunde nach vorn ... oder nach hinten fallen» meint Chris Wilton, der junge Tennislehrer, der seine Profilaufbahn aufgegeben hat und nun versucht, den Schönen und Rei-

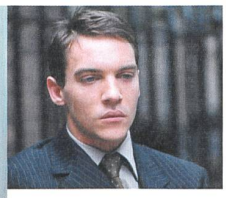
Woody Allen liebt warme Farbtöne und heimelige Räume, die dem Zuschauer Halt in trügerischen Konstellationen vermitteln können – auch wenn der Zwiespalt offensichtlich ist.

chen den weissen Sport, von dem immer noch ein Hauch des Elitären ausgeht, beizubringen. Das Milieu soll ihm auch beim gesellschaftlichen Aufstieg behilflich sein. Chris lernt Tom Hewett kennen, den Spross einer reichen Familie, der ihn wegen seiner Vorlieben für die Oper in die Loge seiner Familie in der Londoner Royal Opera einlädt. Dort verschaut sich Toms Schwester Chloe in den sportiven Musikfan, und diesem bietet sich so die Gelegenheit, den Schritt in die richtige Richtung zu wagen. Chloe und Chris werden ein Paar, der Vater, Alec Hewett, bringt den smarten Aufsteiger in seiner Firma unter, wo ihm eine glänzende Karriere bevorsteht. Doch Toms Verlobte Nola Rice weckt in ihm Gelüste. Für sie wird in Zukunft seine Leidenschaft entflammen. Trotz seiner Heirat mit Chloe, die mit rührender Naivität seine Zuneigung sucht, wird sich zwischen Nola und Chris eine Amour fou entwickeln, die noch verstärkt wird, als sich Tom von der Schauspielschülerin Nola – zur Freude seiner Mutter – trennt.

Der von Chloe und ihren Eltern so sehnsüchtig gewünschte Nachwuchs stellt sich nicht ein, dafür wird Nola schwanger, und das Schicksal nimmt seinen Lauf, das aber wie ein Tennisball an der Netzkante den Match Point ohne jegliches Gerechtigkeitsgefühl entscheiden wird. Nolas Schwangerschaft und ihre Aufforderung an Chris, ihr Verhältnis zu legitimieren, stellt ihn vor die Alternative: Zerstörung seines bisherigen Lebens oder Mord. Es wird sich zeigen, dass Recht und Unrecht (meist) von Zufall und Glück abhängen.

Weder sozial engagiert noch soziologisch

Woran liegt es, dass wir dieser einfachen Story, die gewiss moralische Urteile wecken kann, so intensiv zu folgen bereit sind? Woody Allen hat zum ersten Mal die heimatliche amerikanische Umgebung verlassen und seinen Film in England angesiedelt und auch dort gedreht. Da hätten ja durchaus Brüche in Erzählung und Darstellung passieren können, wenn fremdes Terrain mit einer glaubhaften Kinogeschichte erkundet werden soll. Der Vorwurf ist auch ganz gezielt in der amerikanischen Kritik aufgetaucht, zum Beispiel bei Kirk Honeycutt im «Hollywood Reporter»: «It also feels like the work of an outsider, whose knowledge of the country, customs and class system derives from movies and novels rather than experience.» Aber all das ist nicht Vorlage für Allens Film. Denn er bringt mit seiner Inszenierungskunst seine grossartigen Schauspieler zur Darstellung einer menschlichen Tragikomödie, deren Spannung nicht auf die Geographie der Umgebung angewiesen ist, sondern aus der Psyche der verschiedenen Menschen erwächst. Die Orte der Handlung – Wohnungen, Häuser, Strassen, Galerien, die Oper, Tennisplätze – dienen als Background, als Folie für die Entfaltung der einzelnen Charaktere. Wer Allens New-York-Filme kennt, weiss, wie wichtig ihm Farbdramaturgie und Gestaltung der Interieurs sind. Allen liebt warme Farbtöne und heimelige Räume, die dem Zuschauer Halt in trügerischen Konstellationen vermitteln können – auch wenn der Zwiespalt offensichtlich ist. Menschen, Umwelt und Handlung haben in MATCH POINT Kunstcharakter und sind nicht für eine gesellschaftliche Analyse zubereitet.



Opernarien, von Enrico Caruso gesungen, durch das damalige Aufnahmeverfahren heute noch mit zusätzlicher Künstlichkeit versehen, nehmen oft schon das Ergebnis von Handlungen fast selbstverständlich vorweg.

Auch die Moral ist nicht das Thema

Chris Wilton wird wie in einem Truffaut-Film über seine Lektüre eingeführt und auch charakterisiert. Er liest Dostojewskis «Schuld und Sühne», was auf sein weiteres Schicksal verweisen kann. Aber keineswegs wird damit einer moralischen Einstufung Grund gelegt, die auch den Zuseher in ein moralisierendes Gefüge einbinden möchte.

Das wird in einer ganz auffälligen Weise von der Musik unterstrichen. Opernarien, von Enrico Caruso gesungen, durch das damalige Aufnahmeverfahren heute noch mit zusätzlicher Künstlichkeit versehen, nehmen oft schon das Ergebnis von Handlungen fast selbstverständlich vorweg. Wie der wahre Opernfan sich weniger an der ihm bekannten Handlung entzücken wird, sondern am mehr oder minder bravourösen Gesang und an der Inszenierung, so darf Allen von den wahren Filmfans erwarten, dass sie Freude an der Leistung der Schauspieler und an der längst zu ahnenden Entwicklung der Handlung finden werden. Der Fortgang der Ereignisse wird in Ellipsen dem Zuschauer deutlich gemacht, die Gespräche und Dialoge zwischen Chris, Nola, Chloe, ihrem Bruder und ihren Eltern nehmen breiten filmischen Raum ein. Woody Allen versteht es, den Zuschauer auf die Leistung der Schauspieler zu fixieren. Denn was den Film so unterhaltsam und so spannend werden lässt, das ist das bewundernswürdige Hineintauchen der meist englischen Darsteller in die Personenbilder der Geschichte. *Jonathan Rhys Meyers*, *Emily Mortimer* und *Scarlett Johansson* – diese bekannt und berühmt geworden durch LOST IN TRANSLATION – bilden eine exzellente Besetzung. Wir erkennen in ihrem Spiel uns bekannte Verhaltensweisen, weil wir selbst davon betroffen sind oder sie in intimen Beziehungen erfahren haben. Der grosse Menschenkenner Woody Allen, selbst gar mancher Verfehlung geziehen, inszeniert seine Crew wie ein Wissenschaftler, nur dass er seinen menschlichen Medien trotz aller analytischen Sichtweise Fleisch und Blut lässt und sich vordergründiger Moral verweigert. Es muss daher nicht erstaunen, wenn in den Schlusssequenzen mit den Ermittlern der Polizei diese mehr satirisch gezeichnet sind, weil sie keine Identifikationsfiguren für den Zuschauer abgeben. Vielleicht hat Allen das als Möglichkeit gesehen, diese Nebenhandlung als Juxtaposition einzusetzen, da ihr keinerlei existentielle Aussagekraft zukommt, sie nur ein formales Regulativ darstellt. Kunst ist eben nicht das wirkliche Leben. Obwohl – Allens "Botschaft" wartet dann doch mit einer verdammt negativen Sicht auf: die Welt gebiert Ungeheuer, die nicht als solche zu erkennen sind!

Erwin Schaar

Stab

Regie, Buch: Woody Allen; Kamera: Remy Adefarasin; Schnitt: Alisa Lepselter; Production Design: Jim Clay; Kostüme: Jill Taylor; Ton: Peter Glossop

Darsteller (Rolle)

Jonathan Rhys Meyers (Chris Wilton), Scarlett Johansson (Nola Rice), Matthew Goode (Tom Hewett), Emily Mortimer (Chloe Hewett), Brian Cox (Alec Hewett), Penelope Wilton (Eleanor Hewett), Alexander Armstrong (Mr Townsend), Paul Kaye (Wohnungsmakler), Mark Gatiss (Tischtennisspieler), Philip Mansfield (Kellner), Margaret Tyzack (Mrs Eastby, die Nachbarin), Steve Pemberton (Kommissar Parry), Ewen Bremer (Inspektor Dowd), James Nesbitt (Kommissar Benner)

Produktion, Verleih

Produzenten: Letty Aronson, Gareth Wiley, Lucy Darwin; ausführender Produzent: Stephen Tenenbaum. USA 2005. Format: 1:1.85; Dolby Digital SRD; Farbe; Dauer: 123 Min. CH-Verleih: Filmcoopi, Zürich; D-Verleih: Prokino Filmverleih, München

1

Rashomon, oder: der Kaiser von Japan

Akira Kurosawa (1910–1998)

MARGE SIMPSON *C'mon, Homer, you liked RASHOMON.*
HOMER SIMPSON *That's not the way I remember it.*
Aus der TV-Serie «The Simpsons»

3

4

Nach der Kapitulation von 1945 bleibt von der japanischen Monarchie im günstigsten Fall noch der Schatten ihrer selbst übrig. Die Eroberer implementieren einen Parlamentarismus. Doch wird die Entmachtung des regierenden Hauses, wie in vielen andern, auch europäischen Ländern, überdauert von der Sehnsucht nach einem Herrscher, der auch fortan noch durch Erbfolge legitimiert wäre. Etliche sind seither, aus ganz verschiedenen Gründen, zu «Kaisern von Japan» ausgerufen

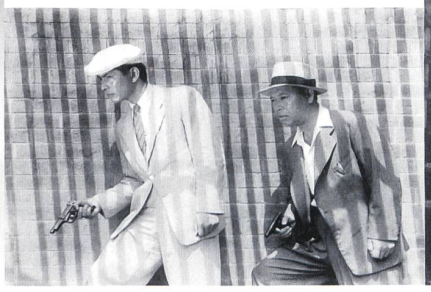
2

1 NORA INU (EIN STREUNENDER HUND); 2 RAN; 3 *Akira Kurosawa bei den Dreharbeiten zu* KAGEMUSHA; 4 *Akira Kurosawa bei den Dreharbeiten zu* IKIRU (LEBEN)

worden. Doch war Akira Kurosawa der einzige von ihnen, der sich auch im Westen, inklusive Sowjetunion, mit dem kaum noch wirklich begehrten Titel geschmückt oder verunziert sah. Die ominöse Bezeichnung schliesst, notabene, den Aufstieg in einen so gut wie halbgöttlichen Rang ein. In den Augen der Welt galt der letzte Amtsinhaber, der die Souveränität noch praktisch ausgeübt hatte, allerdings als Kriegsverbrecher.

In diesem Sinn tritt der Filmautor, dessen früheste Arbeiten so passend in die Phase des Übergangs vor und nach den amerikanischen Atombomben fallen, schon nur symbolisch und ganz allgemein gesehen ein schwieriges Erbe an. Doch wirkt sich das Gestern auch auf ihn ganz persönlich belastend aus, indem es Kurosawa nie gelingen wird, von den fünfunddreissig Lebensjahren, die er unter dem alten Regime zugebracht hat, restlos loszukommen: und zwar einerlei, wie monarchistisch, nationalistisch, militaristisch, imperialistisch es auch war, und ganz egal, was für Untaten es verübt haben mochte. Dabei hatte er sich stets mehr oder weniger ausdrücklich einer vage sozialistisch orientierten Opposition zugerechnet. Einmal war er sogar einer «Liga proletarischer Künstler» beigetreten.

1



2

3

4

5

6

7

8

9

Eine gespaltene Biografie

DIE MÄNNER, DIE DEM TIGER AUF DEN SCHWANZ TRETEN (TORA NO O O FUMU OTOKOTACHI) wird schon gleich 1945 von den Amerikanern für die Dauer einiger Jahre verboten, denn sie wittern in allen *jidai-geki* oder historischen Stoffen, auch wenn sie noch so harmlos daherkommen, auf Vorrat versteckte Propaganda im Sinne der überwundenen politischen Ordnung. Und die Zensur greift zweifellos auch darum regelmässig ein, weil die Fremden, selbst in Europa, noch bis weit in die Fünfziger hinein Mühe bekunden, die japanischen Filme überhaupt zu verstehen. EIN STREUNENDER HUND (NORA INU), der Thriller von 1949, entwirft das Bild eines Landes, das nach einem Neuanfang sucht, sozusagen am Nullpunkt und in dieser Hinsicht vergleichbar dem Deutschland jener selben Epoche.

Der unerfahrene Heisssporn *Toshiro Mifune*, in seiner dritten von sechzehn Rollen unter Kurosawas Regie, lässt sich kläglicherweise die Pistole entwenden. Der ältere Detektiv-Kollege *Takashi Shimura* muss ihm deshalb beispringen, um die symbolträchtige Waffe im Vergnügungs- und Gaunerviertel von Tokio wieder aufzutreiben, möglichst bevor jemand damit erschossen wird. Japan hatte verloren, und es hatte Erkleckliches verloren. Nunmehr galt es, Anschluss zu finden an eine rapid einsetzende Zukunft, aber auf der andern Seite auch an eine Vergangenheit, deren weniger unrühmliche Zeiten ein ansehnliches Stück weit zurücklagen.

10

1 SUBARASHIKI NICHIYOBI (AN EINEM WUNDERSCHÖNEN SONNTAG); 2 NORA INU (EIN STREUNENDER HUND); 3 YOJIMBO; 4 *Dreharbeiten zu* KAGEMUSHA; 5 KAGEMUSHA; 6 RAN; 7 SHICHININ NO SAMURAI (DIE SIEBEN SAMURAI); 8 *Dreharbeiten zu* DREAMS; 9 SUGATA SANSHIRO; 10 AKAHIGE (DOKTOR ROTBART)

In der Autobiografie von 1982 berichtet Kurosawa fast ausschliesslich aus seinen ersten vierzig Jahren, die bis 1950 dauern. Und zwar unterzieht er sich dieser Beschränkung keinesfalls deshalb, weil die nachmaligen Dekaden ihm zu unwichtig wären. Sondern er tut es, weil fürderhin die Filme, einer eigenen Einschätzung zufolge, der einzige Inhalt seines Lebens gewesen sein sollen: weshalb sie auch ganz allein ausreichten, um alles Mitteilenswerte über seine Wenigkeit auszusagen. Deutlicher und bewusster als bei andern Cineasten spaltet sich so die Biografie schon fast starr in einen überlangen Vorlauf, der ihn auf seine Arbeiten hin begleitet, und in eine Hauptepoche, die dann der Realisation vorbehalten bleibt, und zwar ohne jede Reserve.

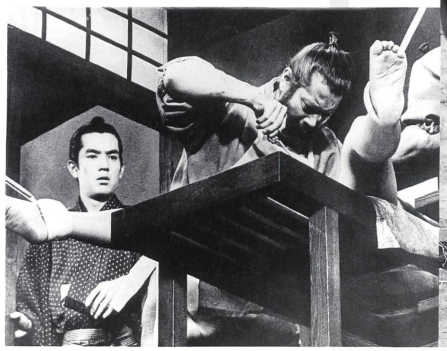
Das Japan von ehedem hat ihn geformt, und er wird nie davon ablassen, zumal die kapitale Bedeutung zu rühmen, die seine Lehrmeister für alles hatten, was aus ihm noch werden sollte: voran der ausserhalb Japans wenig bekannte *Kajiro Yamamoto*, den er als seinen wahren *sensei* bezeichnet. Das eigentliche Werk mit seinen rund dreissig Titeln fällt und gehört dann fast ganz in die Zeit des Nachfolgestaates, der das suizidal angriffige und von daher endlich besiegte, verschlissene, gezähmte Imperium ablöst.

1

2

1

1



3

3

4

5

4

1 DODES'KA-DEN; 2 IKIMONO NO KIROKU (EIN LEBEN IN FURCHT); 3 AKAHIGE (DOKTOR ROTBART); 4 *Dreharbeiten zu* DREAMS; 5 DERSU UZALA

Vom Scheitern aller Feldzüge

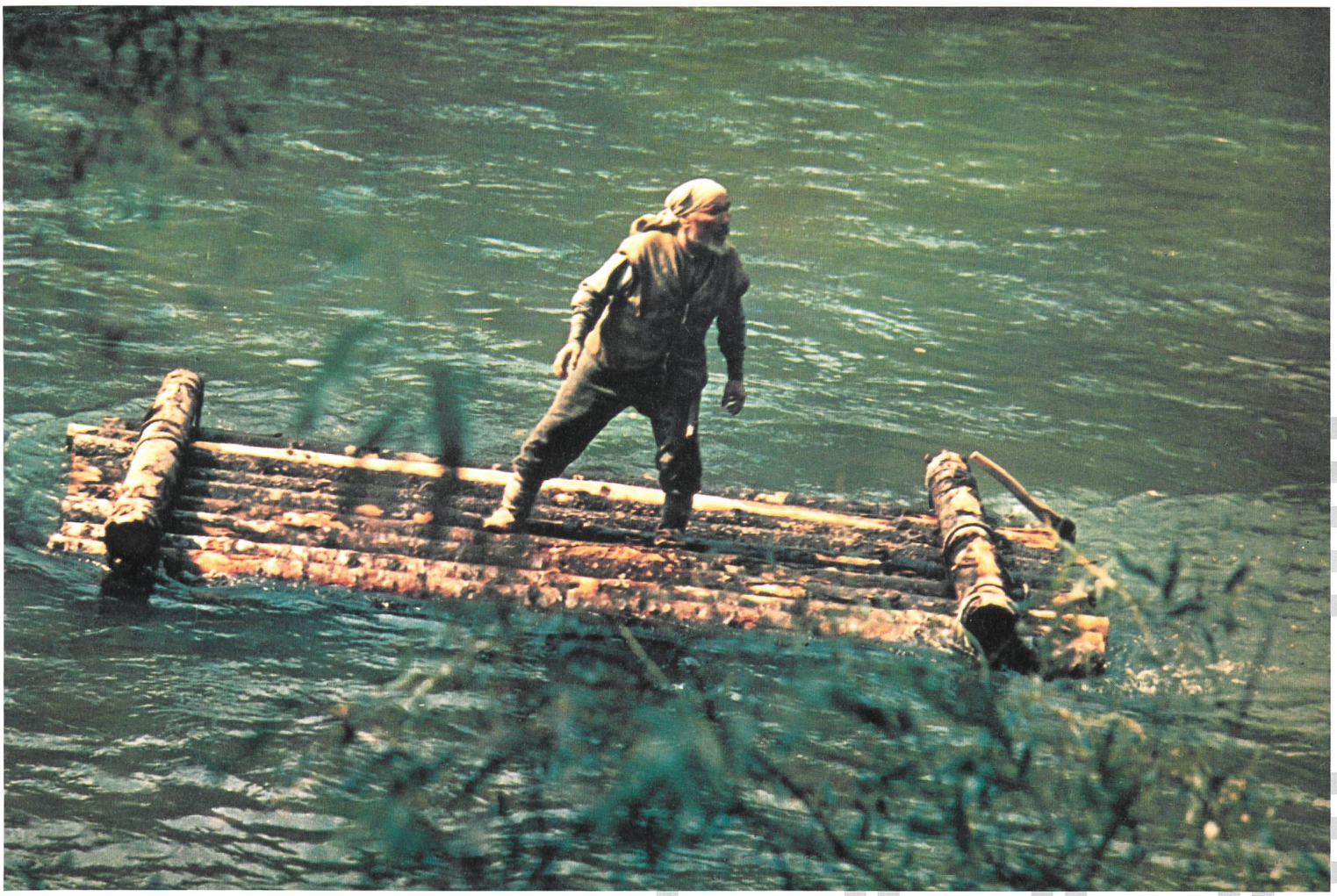
Dasein und Filmemachen, sei's als Lernender, sei's als Ausübender, finden sich auf diese Weise zu einem untrennbaren Ganzen zusammen, und zwar tun sie es mit einer Absolutheit, die in der logischen Verlängerung auch den häufig berätselten Selbstmordversuch von 1971 einschliesst. Der zunehmende kommerzielle Misserfolg seiner Produktionen, namentlich von DODES'KA-DEN, und die Unwilligkeit der Geldgeber, weitere aufwendige Vorhaben zu finanzieren, scheinen ihm in jenen lichtlosen Monaten keine andere Wahl mehr zu lassen.

Die Auseinandersetzungen drehen sich vornehmlich darum, dass Kurosawa unwillens ist, teure Bauten in entsprechend lange Minuten Bildlaufzeit umzurechnen. Stattdessen behandelt er die kostspieligen Aufnahmen in der Montage gleich wie die übrigen, viel billigeren, nämlich nach alleinigen Massgabe von Rhythmus und Dramaturgie. Aus einer Einstellung gerade von solcher Art ist die Kompromisslosigkeit, die ihn oft bewegte und gelegentlich auch behinderte, wohl am besten zu ersehen.

Jener verzweifelte vorletzte Schritt von 1971 bezeugt vielleicht mehr als alles andere, wie innig er mit der Tradition des Landes verbunden bleibt, die es dem Einzelnen anheim stellt, den eigenen Hinschied gegebenenfalls zu beschleunigen: so, wie es sein Bruder, der ein professioneller Kino-Erzähler war, schon 1933 getan hatte, mit nur sechsundzwanzig Jahren. *Heigo*, der *benshi*, der dem Parkett wortgewaltig die Bedeutung der über die Leinwand flimmernden Bilder erläuterte, soll die Berufswahl des nur wenig jüngeren Akira entscheidend beeinflusst haben, weshalb er offenbar mit zu dessen frühesten Lehrmeistern zu zählen wäre.

Wohl ist oder war die Ethik der Samurai um vieles weniger streng und bindend, als gerade im Westen gern geglaubt wird, wo der Enthusiasmus für jene Satzungen einem offenkundigen Missverständnis entspringt. Zudem wechselten die Vorschriften, und sie wurden durch die Jahrhunderte hindurch keineswegs etwa einheitlich gedeutet und beachtet. Kurosawa vermerkt Widersprüche von solcher Art an verschiedenen Stellen: in DIE SIEBEN SAMURAI (SHICHININ NO SAMURAI), versteht sich, aber auch bei etlichen andern Gelegenheiten. Auch suchen seine Filme regelmässig die Herrlichkeiten von ehedem auf, sie tun es aber nie um jener besseren Zeiten selbst willen und oder gar zum Zweck ihrer Glorifizierung oder noch, wie die Zensoren argwöhnten, in propagandistischer Absicht.

Dennoch, mindestens im einen oder andern Punkt glaubte er sich dem Kodex, dem *bushido*, vage verpflichtet, gerade etwa wenn's um heikle Fragen wie den Freitod ging. Vom Umstand, dass sich seine Familie anscheinend auf Samurai-Ursprünge zurückführen liess, hat er nur vereinzelt etwas hergemacht. Das lag zweifellos an der notorischen



1

Überbescheidenheit mancher Japaner, es entsprach aber möglicherweise auch einer der mindestens theoretischen Grundtugenden des historischen Ritterstandes.

Wenn nun gewiss die Samurai in vorderster Linie Offiziere waren, wiewohl auch immer wieder ausgesprochen zivile Verwalter, dann hat Kurosawa eins übers andere Mal von militärischen Unternehmungen gekündet: besonders von solchen aus den langen Jahrhunderten, in denen Bürgerkriege das noch unvereinte Japan verheerten. Doch tat er es in der Regel allein, um in düsterer Schönheit – gestern noch auf stolzen Rossen, unter flatternden Fahnen und bunten Standarten – das heroisch-jämmerliche Scheitern letztlich aller Feldzüge zu schildern, gerade die anfänglich erfolgreichen inbegriffen.

Symmetrien und Asymmetrien

Eines der auffälligsten Merkmale seiner Komposition ist die Aufteilung der vorgegebenen Bildfläche entlang der ungefähren Hälfte. Es ist eine Artikulation, die keinesfalls starr wirken darf und die darum stets beweglich gehalten ist. Sie folgt allen gegebenen Hauptachsen: mit andern Worten, sie erstreckt sich, zweidimensional, in der Vertikalen, Horizontalen und Diagonalen, so sehr wie sie, dreidimensional, die Raumtiefe aufzustaffeln versucht. ZWISCHEN HIMMEL UND HÖLLE (TENGOKU TO JIGOKU) zum Beispiel sticht 1963 durch das unerwartete Ausziehen der Waagrechten ins Auge: ein Vorgehen, das ganz allgemein, auch bei andern Autoren, seltener und gesuchter ist als das Insistieren auf der Senkrechten, selbst bei den ausladenden

2

1 DERSU UZALA; 2 TENGOKU TO JIGOKU (ZWISCHEN HIMMEL UND HÖLLE)

Formaten. Zweck einer solchen Gliederung der verfügbaren Dimensionen nach der Quere hin ist es sichtlich, die Schichtung der Gesellschaft in gehobene und untergeordnete Stände zu veranschaulichen: so, wie die Klassen in Japan, auch lange nach der historischen Wende von 1945, weiter bestehen. Es ist fraglos eine der Symmetrien, die in ihr Gegenteil, in die Asymmetrie überzuführen wären.

Ausserdem ist die gewählte Form als vorsätzliche Verkehrung dessen zu verstehen, was Fritz Lang mit METROPOLIS vorexerziert hatte. In jenem Leitfilm wurde ein letztlich sehr ähnlicher Effekt gerade durch die Betonung von Höhe und Tiefe, also mittels vertikaler Ausrichtung erzielt. Des weiteren lässt sich die in ZWISCHEN HIMMEL UND HÖLLE entwickelte Stilisierung bis hin zu jenen Bildern von der sibirischen Taiga verfolgen, die 1975 in DERSU UZALA die Grossartigkeit der Landschaft und die generösen Ausmasse der Leinwand horizontal ineinander spiegeln. Sie tun es, um das Staunen und den Schwindel vor der grenzenlosen Weite des asiatischen Binnenraums wiederzugeben. Es sind Gefühle, wie sie den aus gedrängten Verhältnissen stammenden Bewohner einer Insel und einer Millionenstadt nur allzu leicht überkommen können.

Angesichts der dominierenden Bedeutung, die den Symmetrien in ihren sämtlichen Spielarten bei Kurosawa verliehen wird, lässt sich die Frage aufwerfen, ob nicht doch die frontal einander gegenüber aufgestellten Heere, wenn sie noch diszipliniert innehalten vor der eigentlichen Schlacht, am Ende eine der Urformen jeglichen ästheti-

1

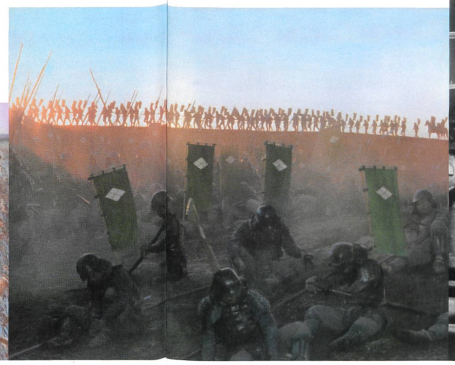
2

3

3

4

1



5

6

7

1 DERSU UZALA; 2 MADADAYO; 3 DREAMS; 4 RASHOMON; 5 KAGEMUSHA; 6 *Akira Kurosawa*; 7 DONZOKO (NACHTASYL)

schen Ebenmasses darstellen: ähnlich wie Himmel und Erde, Küste und Meer, ein blitzendes Augenpaar oder die parallel und synchron anschlagenden Hände eines Pianisten. Dafür spricht schliesslich, dass die Armeen mit nur einer Absicht so übersichtlich nach ihren beiden Flügeln hin gruppiert sind: binnen Stunden muss sich die eingerichtete Ordnung in ein chaotisches Getümmel, in die vollendete Asymmetrie verwandeln. Womit dann dem Paradox des Pyrrhus, der ein erfahrener Feldherr war, immer von neuem Genüge getan wird: noch so ein Sieg, und wir sind verloren!

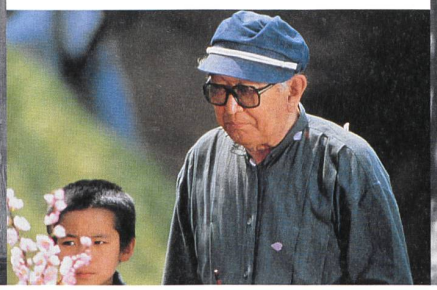
Und auf diese Weise kehrt, unter verschiedenen Masken, das Gespenst der demütigenden Niederlage von 1945 in einer ganzen Reihe von Arbeiten wieder. Sie vertreten ein Werk, das nur vereinzelt und gegen die letzten paar Filme hin etwas von der so oft überschätzten Allerweltsweisheit östlicher Doktrinen verbreitet. Viel öfter bekundet es stattdessen eine alerte Bestürzung im Angesicht der Zustände, die da herrschen, und zwar so sehr in der unmittelbaren Heimat und Gegenwart, wie auch, zu einer beliebigen andern Epoche, unter den Erdbewohnern samt und sonders. Das «Nachtasyl» von Gorki in Kurosawas Version (DONZOKO) repräsentiert 1957 diese Neigung, die so vorschnell wie nichtssagend als "humanistisch" bezeichnet wird. Und fast mehr noch ist das gleiche in DODES'KA-DEN zu finden, einer rein japanischen Geschichte aus den bescheidensten Bereichen der Gesellschaft.

Zerzauste Eindeutigkeit

Militärische und natürliche Katastrophen siedeln sich bei Kurosawa in höchst unkomfortabler Nähe zueinander an. Das Erdbeben von Kanto, dem 1923 allein in der Gegend von Tokio nahezu 200 000 Menschen zum Opfer fallen, erlebt er, noch im Knabenalter, unmittelbar selbst mit. Die Erinnerung daran fügt sich später, in seiner Sicht, zu einer Reihe mit den Massakern von Hiroshima und Nagasaki. Und von dort denkt er zurück, keine Frage, an die zahllosen barbarischen Schlächtereien des Mittelalters, von denen er etliche vergegenwärtigen wird, etwa dann in den späteren Werken RAN und KAGEMUSHA.

EIN LEBEN IN FURCHT (IKIMONO NO KIROKU) fasst 1955 die desastergewohnte, geradezu fatalistische Haltung der Japaner auf letztgültige Weise zusammen. Der Held ist von der Angst vor einem unausweichlichen Atomkrieg besessen und entschliesst sich, nach Südamerika auszuwandern. Die entsetzte Verwandtschaft betreibt seine Entmündigung. Figuren, die durch oft selbstzweckhaften Eigensinn glänzen, so, wie es Kurosawa auch selber tat, ziehen sich quer durch seine Filmografie. Sie gipfeln 1965 in der ebenso vornehmen wie fragwürdigen Gestalt des «Akahige» oder Doktors Rotbart, der keinerlei Anstalten macht, soziale Missstände als unveränderlich hinzunehmen.

1



2

3

4

1

4

5

RASHOMON, dessen Titel sich in etlichen Weltsprachen zu einem festen Begriff für Relativität und vielfältig schillernde Bedeutung verdichtet hat, bleibt wohl von allen der zentrale Film. Um ihn herum gliedern sich alle übrigen, und auf ihn lassen sich, in einem weiteren Sinn, alle folgenden zurückführen. Das ist, zunächst einmal und ganz unverdächtig und oberflächlich, aus rein chronologischen Gründen der Fall. Es handelt sich nämlich, in Kurosawas Lesart, um den ersten von jenen gut zwei Dutzend Titeln, die von 1950 an das Wesentliche seiner Biografie hergeben werden.

Doch den Ausschlag gibt letztlich ein ganz anderer Grund, nämlich der, dass der Stoff auf exemplarische Weise den Begriff der Eindeutigkeit, Tatsächlichkeit und Linearität zerzaust, um an dessen Stelle ein Erzählen in Alternativen und Episoden zuzulassen: ähnlich wie die stramm aufgereihten und glanzvoll herausgeputzten Bataillone der Uniformierten zu wüsten Haufen zusammensinken müssen. Der Held von EIN LEBEN IN FURCHT, Nakajima, der in seinem Namen hörbar Hiroshima und Nagasaki nachklingen lässt, ist ausserstande, unbekümmert in die Zukunft zu blicken. RASHOMON kehrt die Perspektive um: von der Vergangenheit, die doch so solide aufgezeichnet sein müsste in den Gedächtnissen und in den Berichten, existiert letztlich keine verbindliche Interpretation.

6

1 AKAHIGE (DOKTOR ROTBART); 2 *Akira Kurosawa bei den Dreharbeiten zu* DREAMS; 3 TORA NO O O FUMU OTOKATACHI (DIE MÄNNER, DIE DEM TIGER AUF DEN SCHWANZ TRETEN); 4 RASHOMON; 5 HAKUCHI (DER IDIOT); 6 KAGEMUSHA

Denn an ein und dieselben Vorkommnisse wird sich jeder auf seine eigene Weise erinnern. Was wirklich geschah in jenen furchtbaren Jahren der aggressiven japanischen Expansion, darüber wird bis heute gestritten, und es geschieht ohne Aussicht auf ein Ende. Es kann als sicher gelten, dass der Film schon zu seiner eigenen Zeit Anlass zu Diskussionen gab, ob das, was zur Wahrheit erhoben worden ist, früher oder später nicht doch wieder umgestürzt werden oder von selbst in sich zusammenbrechen könnte. Ordnung, Schönheit und Harmonie sind lediglich Intermezzi, nichts als trügerische Vorspiegelungen. Davor und danach waltet das Tohuwabohu, die Zerrissenheit.

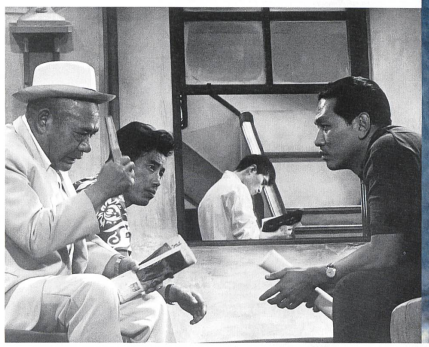
Und wenn in jemandes Biografie der Tod als das einzige Ereignis gilt, das keine Variante zulässt, wie es Max Frisch formulierte, dann schmeisst RASHOMON auch noch dieses scheinbar unumstössliche Axiom rabiat über den Haufen. Das Leben lassen und sich das Leben nehmen sind, nebenbei gesagt, in präzis dieser Hinsicht zwei grundlegend voneinander verschiedene Vorgänge: das Projekt Selbstmord behält einen möglichen Fehlschlag durchaus im Seitenblick. Es ist eine Rückversicherung, die bei Kurosawa entschieden zum Zug gekommen ist.

Akira Kurosawa
geboren in Omori, Tokyo am 23. März 1910;
gestorben am 6. September 1998 in Setagaya, Tokyo

1943 SUGATA SANSHIRO
1944 ICHIBAN UTSUKUSHIKU (AM ALLERSCHÖNSTEN)
1945 ZOKU SUGATA SANSHIRO (SUGATA SANSHIRO II)
TORA NO O O FUMU OTOKATACHI
(DIE MÄNNER, DIE DEM TIGER AUF DEN SCHWANZ TRETEN)
1946 ASU O TSUKURU HITOBITO (ERBAUER DES MORGENS)
WAGA SEISHUN NI KUI NASHI (JUGEND OHNE REUE)
1947 SUBARASHIKI NICHIYOBI
(AN EINEM WUNDERSCHÖNEN SONNTAG)
1948 YOIDORE TENSHI (DER TRUNKENE ENGEL)
1949 SHIZUKA NARU KETTO (STILLES DUELL)
NORA INU (EIN STREUNENDER HUND)
1950 SHUBUN (SKANDAL)
RASHOMON
1951 HAKUCHI (DER IDIOT)
1952 IKIRU (LEBEN)
1954 SHICHININ NO SAMURAI (DIE SIEBEN SAMURAI)
1955 IKIMONO NO KIROKU (EIN LEBEN IN FURCHT)
1956 KUMONOSU-JO (DAS SCHLOSS IM SPINNWEBWALD)
1957 DONZOKO (NACHTASYL)
1958 KAKUSHI TORIDE NO SAN-AKUNIN
(DIE VERBORGENE FESTUNG)
1960 WARUI YATSU HODO YOKU NEMURU
(DIE BÖSEN SCHLAFEN GUT)
1961 YOJIMBO
1962 TSUBAKI SANJURO
1963 TENGOKU TO JIGOKU (ZWISCHEN HIMMEL UND HÖLLE)
1965 AKAHIGE (DOKTOR ROTBART)
1970 DODES'KA-DEN (MENSCHEN IM ABSEITS)
1975 DERSU UZALA (UZALA, DER KIRGISE)
1980 KAGEMUSHA (DER SCHATTEN DES KRIEGERS)
1985 RAN
1990 YUME (DREAMS)
1991 HACHI-GATSU NO KYOSHIKYOKU
(RHAPSODY IN AUGUST)
1993 MADADAYO

1

2

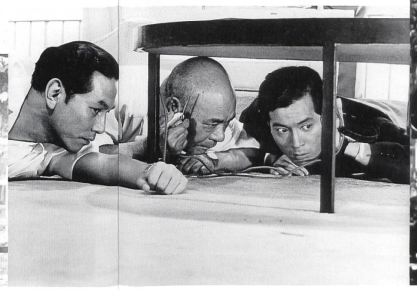

3

4

5

4

6


3

7

5

1 DERSU UZALA; 2 SUBARASHIKI NICHIYOBI (AN EINEM WUNDERSCHÖNEN SONNTAG); 3 TENGOKU TO JIGOKU (ZWISCHEN HIMMEL UND HÖLLE); 4 HACHI-GATSU NO KYOSHIKYOKU (RHAPSODY IN AUGUST); 5 MADADAYO; 6 IKIRU (LEBEN); 7 *Dreharbeiten zu* RHAPSODY IN AUGUST

«Kagemusha», der Schatten

Je nach Zeugenschaft oder Standpunkt sprechen die nämlichen Fakten eine gänzlich andere Sprache, und sie führen zu einander völlig entgegengesetzten Schlüssen. Bei Rekonstruktionen vor Gericht und in jeder Form von Geschichtsschreibung wäre es von etlichem Nutzen, die Toten, die Opfer, die Gespenster und weiteren Gestalten aus dem Jenseits befragen zu können: alle jene, die umgebracht oder mindestens mundtot gemacht worden sind, namentlich etwa die beiderseitigen Gefallenen jedweder kriegerischer Aktion, aber desgleichen die aufs Altenteil verwiesenen und zum Schweigen verurteilten Veteranen. Es wären, in andern Worten, jene, von denen ein beliebiger banaler Krimi sagen wird: ihnen ist die Rede bedauerlicherweise vorenthalten, vorbehalten bleibt das Wort den Ermittlern, Tätern, Zeugen, Richtern und Chronisten. Die Überlebenden erzählen, zum Zweck fortgesetzten Überlebens, vorwiegend gerngehörte Unwahrheiten. Die Ausgeschalteten haben längst nichts mehr zu verlieren, ihrer ist darum die Wahrheit. Oder sie wäre es.

Schon RASHOMON verrät den universellen Einfluss Shakespeares, samt dessen Traum- und Alptraumfiguren, den fahlen Widergängern und den ausgreifenden Feldzugs-Chroniken. Und Kurosawa wird schon bald, sechs Jahre später, seinen Anspruch anmelden, die Enge einer rein binnenjapanischen Überlieferung aufzubrechen und Inspiration auch bei europäischen Dramatikern und Romanciers zu suchen, so, wie er schon in Zeiten des Stummfilms die Arbeiten von John Ford zu studieren begann. Jenseits des Japanischen, allzu Japanischen wird sich die weltweite Gültigkeit seiner Visionen hinterher erweisen, zum Teil erst nach seinem Tod, und zwar nicht zuletzt daran, dass so mancher seiner Filme einem Remake unterzogen wurde, während die Realisierung des einen oder andern seiner Drehbücher, die umzusetzen ihm selber nicht vergönnt war, der Nachwelt zufallen sollte.

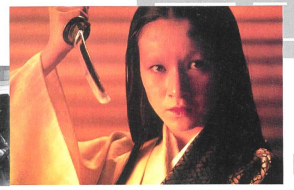
DAS SCHLOSS IM SPINNWEBWALD (KUMONOSU-JO) adaptiert 1956 «Macbeth», ein Stück, das wie kein anderes die Unausweichlichkeit von Fluch und schicksalhafter Fügung beschwört: jene Fähigkeit, heisst das, offenen Auges ins eigene Verderben zu rennen, die nur derjenige bis zur Vollendung entwickeln und mit Erfolg gegen die eigene Person verwenden kann, der über entsprechenden Einfluss verfügt: ob er nun ein Monarch, Diktator oder Premier wäre. Kagemusha, der Schatten, wie sie den Doppelgänger eines hochgestellten mittelalterlichen Kriegsherrn im gleichnamigen Film von 1980 nennen, bekundet etwelche Mühe, die Handlungsweise seiner Gegenfigur zu verstehen, geschweige denn sie nachzuahmen, als er sich genötigt sieht, deren Rolle zu spielen, ganz ungewollt und unvorbereitet. Der Ersatzmann spürt in seiner Person zuwenig Macht und zuviel Angst, um sich, wie verlangt, gleich stur und dumm zu verhalten wie die Vorlage. Einmal mehr kann die Spiegelung, diesmal zwischen Original und Imitat, nur in ihrem Gegenteil, in der Asymmetrie enden.

1

2

2

3



2

1 KAGEMUSHA; 2 RAN; 3 TSUBAKI SANJURO; 4 SHICHININ NO SAMURAI (DIE SIEBEN SAMURAI); 5 YOJIMBO; 6 KUMONOSU-JO (DAS SCHLOSS IM SPINNWEBWALD); 7 *Dreharbeiten zu* IKIRU (LEBEN)

4

5

6

4

7

1 KUMONOSU-JO (DAS SCHLOSS IM SPINNWEBWALD); 2 IKIRU (LEBEN)

1

So gesehen ist der Substitut eine Rashomon-Figur lautersten Wassers: jemand, der die scheinbare Echtheit der Welt Lügen straft und der belegt, dass alles immer auch anders sein könnte als behauptet, gerade so, wie bei Brecht und Frisch gelernt. Das Leben wäre in diesem Fall, statt einwandfrei mit sich selbst identisch zu sein, nichts als ein Traum, der blosse Schatten der konkreten Erfahrung, wie Kurosawa es in DREAMS (YUME) zu bebildern versucht hat. Es ist derjenige seiner Filme, der die letztmöglichen Einsichten in die Beschaffenheit der Realität vermittelt, aber auch schon in die Eigenschaften des Jenseits: jenes Landes, heisst das, aus dem noch kein Reisender zurückgekehrt ist und auch kein erfolgreicher Selbstmörder.

Ähnlich wie dem unglücklichen Stellvertreter, dem Schatten, der um seine Erhebung in den Stand eines Befehlshabers nie ersucht hat, muss es Akira Kurosawa ergangen sein, als ihn alle Welt, fraglos in vornehmster Absicht, zum «Kaiser von Japan» ausrufen wollte. Wäre er der Ernennung gefolgt, dann hätte er, wie Kagemusha, nur eines tun können: die unmögliche Aufgabe *ad absurdum* führen.

Pierre Lachat

2

Ereignislosigkeit bringt den Stein ins Rollen

CACHÉ von Michael Haneke

Caché bedeutet nicht nur einen Hinweis auf eine verborgene Vergangenheit, sondern auch einen solchen auf die oberflächliche Materialität des Bildes, unter dessen Textur sich der Schrecken ausbreitet.

Wer angesichts der Videoüberwachungsbilder, die nach den Terroranschlägen von London weltweit über die Fernsehschirme geisterten, meinte, auf diesen etwas Besonderes wahrnehmen zu können, wurde enttäuscht. Sooft man sich die unscharfen Aufnahmen aus den Überwachungskameras auch vor Augen führte, die Erkenntnis reduzierte sich darauf, dass hier nichts Aussergewöhnliches zu beobachten war. Der Schrecken, den diese Bilder im Nachhinein evozierten, beruhte auf der Diskrepanz zwischen dem, was auf ihnen zu sehen war (das "normale" Leben in der Grossstadt), und dem, was unsichtbar blieb (das Attentat). Erstaunlicherweise trug in diesem Zusammenhang weniger die intensive Überwachung des öffentlichen Raums zur Beunruhigung bei als die den Videobildern anhaftende "Normalität", die erkennen liess, dass unter der Oberfläche die Gefahr lauert.

Diese Enthüllung des Unsichtbaren im Videobild ist seit vielen Jahren Bestandteil der Arbeit zahlreicher Filmemacher. In vielen Filmen etwa der Kino-Autoren Harun Farocki und Atom Egoyan nimmt das Verhältnis von Videobild und Überwachung breiten Raum ein, und die Arbeiten des Regisseurs und Autors Michael Haneke sind in ihrer Gesamtheit ein unabgeschlossener Exkurs zum Thema, wobei Haneke sich bekanntermassen vor allem mit der Beziehung zwischen Massenmedien und damit assoziierter Gewalt auseinandersetzt. Der Titel seines aktuellen Spielfilms liest sich als Indiz auf dieses prekäre Verhältnis: *caché* bedeutet nicht nur einen Hinweis auf eine verborgene Vergangenheit, sondern auch einen solchen auf die oberflächliche Materialität des Bildes, unter dessen Textur sich der Schrecken ausbreitet.

Studie einer Auflösung

CACHÉ beginnt mit einer Einstellung auf eine Pariser Nebenstrasse. In der Bildmitte ein halb zugewachsenes Haus, die Fahrbahnen zugeparkt mit glänzenden Oberklasse-Autos. Darüber laufen, Zeile für Zeile, die Namen sämtlicher Förderer und Financiers des Films, aufgedröselt in einer einzigen langen Text-Kette und dadurch schon beinahe nivellierenden Bedeutungslosigkeit. Man braucht schon Geduld bis zum Credit des Regisseurs, der alsbald die erste Einstellung als Fake entlarvt: das Bild friert ein und erweist sich als hochauflösendes Video, das jemand zurückzuspulen beginnt. Georges, Moderator einer TV-Literatursendung (unterkühlt gespielt von einem möglichst jede körperliche Berührung vermeidenden *Daniel Auteuil*), hat eine Kassette zugeschickt bekommen, die nichts mehr und nichts weniger zeigt als sein von aussen aufgenommenes Haus. Was in weiterer Folge und auf weiteren Aufnahmen zu sehen sein wird, interessiert im Verlauf der Studie – und nur wenige Filme verdienen diese Bezeichnung besser als CACHÉ – weniger als Georges' Reaktion auf die Bänder, die nur zum äusseren Anlass einer inneren Auflösung dienen: Den Kassetten sind bald verstörende Zeichnungen beigelegt, und Erinnerungsfetzen enthüllen ebenso verstörende Momente aus Georges' Kindheit auf einem Landgut.

Stab
Regie: Michael Haneke; Buch: Michael Haneke; Kamera: Christian Berger; Schnitt: Michael Hudecek, Nadine Muse; Ausstattung: Christoph Kanter (Österreich), Emmanuel De Chauvigny (Frankreich); Kostüm: Lisy Christl; Ton: Jean-Paul Mugel, Jean-Pierre Laforce

Darsteller (Rolle)
Juliette Binoche (Anne Laurent), Daniel Auteuil (Georges Laurent), Maurice Bénichou (Majid), Annie Girardot (Georges' Mutter,) Lester Makedonsky (Pierrot Laurent), Bernard Le Coq (Chefredakteur), Walid Afkir (Majids Sohn), Daniel Duval (Pierre), Nathalie Richard (Mathilde), Denis Podalydès (Yvon), Aïssa Maiga (Chantal)

Produktion, Verleih
Wega Film, Les Films du Losange, Bavaria Film, Bim Distribuzione, in Zusammenarbeit mit ORF Film/Fernseh-Abkommen, ARTE, France Cinéma, France 3 Cinéma, ARTE/WDR. Frankreich, Österreich, Deutschland, Italien 2005. 35 mm, Format: 1:1,85; Farbe, Dolby DTS, 117 Min. CH-Verleih: Frenetic Films, Zürich; Ö-Verleih: Filmladen, Wien

Die Strafe ist die Überwachung selbst. Die Videobilder, auf denen "nichts" geschieht, haben ihre einzige Bedeutung darin, dass sie darauf hinweisen, dass "etwas" geschehen wird.

Es kann sein, dass Georges als Kind Unrechtes getan hat. Es kann auch sein, dass sich jemand von ihm ungerecht behandelt fühlt. Es kann aber auch sein, dass das Leben mit seiner Frau Anne (*Juliette Binoche* in der Rolle der involvierten "Beobachterin", somit in der eigentlichen Hauptrolle des Films) und seinem pubertierenden Sohn dem entspricht, was man als Fassade bezeichnet. Aber es ist die Art und Weise, wie Georges auf die anonymen Videoaufzeichnungen seiner Privatsphäre reagiert, die diese Möglichkeiten zur Wahrheit werden lässt. Nicht, weil sie a priori als solche gegeben wäre, sondern weil diese Wahrheit allein durch Georges' Verhalten zu einer solchen wird. Und CACHÉ damit zu einem hochgradig politischen Film.

Auf den ersten Blick gelangt nämlich zwar die nach wie vor nicht abgeschlossene Vergangenheitsbewältigung Frankreichs zum Vorschein (und angesichts der Unruhen in den Pariser Vororten der letzten Wochen einmal mehr das jahrzehntelange Versäumen der Integration der nächsten Generation von Zuwanderern), in Wirklichkeit ist das unaufgearbeitete Trauma jedoch ein allgemein gültiges – auf nationalstaatlich-europäischer Ebene ebenso wie auf privatpsychologischer. Haneke interessiert sich weniger für den Auslöser (in diesem Fall eine als Kind begangene "Tat" Georges' am Sohn algerischer Immigranten), sondern für das Unvermögen der Aufarbeitung. «Der Name der Erbsünde ist Verdrängung», meint der Regisseur in einem Interview in der soeben erschienenen Monografie «Michael Haneke und seine Filme. Eine Pathologie der Konsumgesellschaft.»

Die beiden Schockbilder, von denen bereits anlässlich der Uraufführung des Films in Cannes immer wieder die Rede war, locken jedoch auf eine falsche Fährte: Denn nicht sie sind es, die nachhaltig verstören (vor allem wenn man vorab über sie Bescheid weiss und sie somit eher eine Erwartungshaltung erfüllen), sondern die Art und Weise, wie hier gesellschaftliche und familiäre Mechanismen wirksam werden, die zu nichts führen als purer Sprachlosigkeit. In einer der eindrucksvollsten Szenen etwa gesteht Georges seiner Frau, einen Verdacht gegen jemanden zu hegen – und kann diesen trotz ihres Drängens nicht aussprechen: «Kannst du mir nicht einfach mal vertrauen?» (Georges) – «Du forderst von mir Vertrauen?» (Anne) – «Du solltest dich mal reden hören.» (Georges)

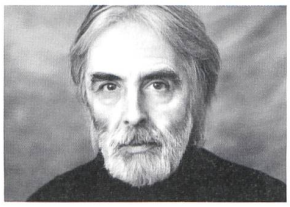
Gefangener seiner selbst

CACHÉ kommt jener These ziemlich nahe, die Foucault im viel zitierten «Überwachen und Strafen» beschreibt: die Strafe ist die Überwachung selbst. Die Videobilder, auf denen "nichts" geschieht, haben ihre einzige Bedeutung darin, dass sie darauf hinweisen, dass "etwas" geschehen wird (wie auch Harun Farocki oder David Lynch gezeigt haben). Haneke geht jedoch noch einen Schritt weiter: Gerade die Ereignislosigkeit (die Strafe) ist es, die den Stein ins Rollen bringt, selbst wenn ohne Zutun des Aufgezeichneten (des Bestraften) vielleicht überhaupt nichts passieren würde. Aus der Ereignislosigkeit resultiert somit das Ereignis. Die viel kritisierte "falsche" Erfahrung durch das Auge der Videokamera beziehungsweise das Nachstellen einer "falschen Wirklichkeit" für das Kameraauge (was für Homemovies jedweder Art gilt) legt sich im Fall von CACHÉ über das "falsche" Leben eines Mannes. Georges wird nicht für eine begangene Tat bestraft, sondern an ihm wird durch den Umstand, dass er von seiner Überwachung in Kenntnis gesetzt wird, eine «erzieherische Massnahme» vollzogen. Dadurch wird er zum Gefangenen seiner selbst – seiner Vergangenheit wie auch seines Alltags.

Die anonymen Überwachungsbilder sind in CACHÉ dabei ihrer primären Funktion längst beraubt: Mit ihnen wird kein Verbrechen präventiv verhindert (eine ohnehin zweifelhafte These), sondern im Gegenteil ein neues heraufbeschworen. Dass Haneke den Urheber oder besser: Täter der Bilder bis zum Schluss im Dunklen lässt und sogar Georges' eigener Sohn damit in Zusammenhang stehen könnte, zeigt, dass Haneke einmal mehr an einfachen Lösungen nicht interessiert ist. CACHÉ mag dem äusseren Anschein nach zwar einfacher strukturiert sein als etwa FUNNY GAMES (1997) oder CODE INCONNU (2000), im Kern wird in der jüngsten Arbeit Hanekes aber präziser argumentiert als in all seinen Vorgängern.

«Das Videobild präsentiert sich als Filter, den man durchdringen muss, um die Psychologie der Persönlichkeit zu verstehen. Das Bild steht nie alleine», meinte einmal Atom Egoyan. Die Aufnahmen, die Georges zugeschickt bekommt, sind ein Filter, den er durchdringen muss, um sich selbst zu verstehen. Dafür genügt es nicht, zwei Schlaftabletten zu nehmen und die schweren Schlafzimmervorhänge zuzuziehen.

Michael Pekler



‹Film lernt man ja nur beim Machen›

Gespräch mit Michael Haneke

«Wenn der Zuschauer sich im Theater oder im Film langweilt, dann verlieren Sie ihn. Das heisst, Sie müssen beim Schreiben in jeder Phase die Reaktion des Zuschauers mitbedenken. Entsprechend muss man die Konstruktion entwerfen.»

FILMBULLETIN Stimmt es, dass am Anfang dieses Filmprojektes Ihr Wunsch nach einer Zusammenarbeit mit *Daniel Auteuil* stand?

MICHAEL HANEKE Das war das auslösende Moment. Er hat etwas, das ich besonders faszinierend finde – er bewahrt immer eine Art von Geheimnis, egal, welche Rolle er spielt, er hält etwas zurück, was ihn mit dieser Aura umgibt und was ich früher auch bei Jean-Louis Trintignant gesehen habe. Einen Charakter dieser Art wollte ich hier kreieren. Zum anderen hatte ich seit langem eine vage Vorstellung, jemanden mit einer Tat aus seiner Kindheit zu konfrontieren: Kinder hält man im Allgemeinen für naiv und freundlich und deswegen für nicht schuldfähig – was dem Erwachsenen, wenn er mit der Tat konfrontiert wird, die Ausrede leichter macht. Wir leben ja vis-à-vis der Realitäten der Welt mit permanent schlechtem Gewissen und tun nichts anderes, als fortwährend Ausreden für uns zu erfinden. Das war die Grundidee, aber ich hatte keine Geschichte dazu, bis ich dann durch Zufall auf Arte eine Dokumentation über die Ereignisse von 1961 sah. Das war ein auslösendes Moment, und ich dachte mir, das müsste funktionieren, denn im Hinblick auf Auteuils Alter ging es wunderbar auf. So habe ich begonnen, die Geschichte zu konstruieren. Die Konstruktion ist das eigentliche Handwerk. Sie können einen Roman schreiben und noch nicht wissen, wie er ausgeht, dafür gibt es ja berühmte Beispiele. Wenn ein Roman Längen hat, dann machen Sie eben eine Lesepause – wenn der Zuschauer sich im Theater oder im Film langweilt, dann verlieren Sie ihn. Das heisst, Sie müssen beim Schreiben in jeder Phase die Reaktion des Zuschauers mitbedenken. Entsprechend muss man die Konstruktion entwerfen. Das Drehbuchschreiben ist die Hauptarbeit, das Szenenschreiben ist das, was Spass macht, Dialoge schreiben ist das Lustvolle. Was mühsam ist, ist die Konstruktion. Da sitzt man schon mal ein paar Wochen und popelt herum.

FILMBULLETIN Dem Zuschauer verweigern Sie am Ende die Auflösung des Rätsels. Wie weit müssen Sie für sich selber dem Rätsel ein Stück weit auf die Spur kommen?

MICHAEL HANEKE Das ist für mich überhaupt nicht rätselhaft. Es gibt ja auch die Szene am Ende, wo die Söhne von Georges und Majid sich auf den Stufen vor der Schule unterhalten. Da gab es einen Text, den ich geschrieben habe, sie mussten ja etwas zum Spielen haben. Aber ich werde mich hüten, Ihnen den zu verraten. Denn ich bemühe mich ja immer in all meinen Filmen – manchmal gelingt es besser, manchmal weniger – sie offen zu halten für die Interpretation durch den Zuschauer. Ein Film muss wie eine Sprungschanze sein: Ab dem Moment, wo der Film zu Ende ist, muss der Zuschauer springen, da soll er die Arbeit zu Ende machen. Das wäre das Ideal, dass der Film (oder auch das Theaterstück oder der Roman) so gestaltet ist, dass der Rezipient seinen Teil dann zu erledigen hat. Denn wenn ich all die Fragen, die ich stelle, auch beantworte, habe ich den Film in dem Moment, wo ich aus dem Kino komme, schon wieder vergessen. Ausserdem: Ich weiss gar keine Antworten. Wenn die Frage lautet: «Wer hat die Videokassetten geschickt?», dann sage ich: Das können Sie sich aussuchen. Ich habe die unterschiedlichsten Antworten gehört und kann nur sagen: jeder hat Recht. Denn ich habe es ja so konstruiert, dass man es auf verschiedene Weise lesen kann. Aber was würde es ändern, wenn der Sohn von Majid im Waschraum sagen würde: «Klar habe ich die Kassetten geschickt.» Was würde das am Film ändern? Gar nichts.

FILMBULLETIN Sie haben einmal geäussert, «der Suspense ist der Leim, auf dem die Zuschauer kleben bleiben». Sie betreiben also eine Verweigerungshaltung gegenüber den Erwartungen der Zuschauer?

MICHAEL HANEKE Es ist nicht unbedingt eine Verweigerung. Was tut ein Film? Im besten Fall kann er Fragen stellen, nachdenklich machen. Fragen kann ich nur effizient machen, wenn ich sie nicht gleich beantworte. Die Beantwortung einer Frage ist ja immer die scheinbare Lösung, davon lebt ja das Genrekino, das Mainstreamkino: die Welt als beschreibbar und dadurch verbesserbar und sogar lösbar zu zeigen – was die grosse Lüge ist, für die wir viel Geld zahlen, denn wir wollen ja gern behaust sein und sagen, eigentlich ist ja alles in Ordnung. Wenn Film aber eine Kunstform sein will, muss er zumindest versuchen, den Dingen mit ein bisschen Wahrhaftigkeit auf den Grund zu gehen. Man kann nicht so tun, als gäbe es die Antworten. Wenn es die Antworten gäbe, dann würde die Welt nicht so ausschauen, wie sie ausschaut. Dass sie wissen, wie es geht, behaupten immer nur die Politiker – oder schlechte Filmemacher.

FILMBULLETIN Auf Ihre Art haben Sie den Zuschauer genauso stark im Blick wie das Hollywood-Kino ...

MICHAEL HANEKE Ja, sicher. Film vergewaltigt ja immer. Das habe ich schon einmal gesagt, ich vergewaltige den Zuschauer

1 2

«Natürlich handelt Kunst auch von moralischen Fragen, aber Moral ist heute schon ein Schimpfwort. In dieser faden Gesellschaft ist jemand, der sich mit moralischen Fragen beschäftigt, schon ein Opa von vorgestern.»

auch, aber zur Selbständigkeit. Ich zwinge ihn irgendwie, selbständig zu denken. Sobald Sie einen Film machen, kommen Sie gar nicht umhin, den Zuschauer zu manipulieren. Allein schon, wo Sie die Kamera hinstellen ist eine Manipulation des Blicks. So funktioniert Kino, und da kommen Sie gar nicht drum herum. Das Entscheidende ist, dass ich dem Zuschauer das aber sichtbar machen sollte. Das ist das, was ich immer versuche, das Selbstreflexive im Film mitzuliefern.

FILMBULLETIN Kann man das als ein pädagogisches Moment bezeichnen?

MICHAEL HANEKE Es hat nicht mit Pädagogik, sondern mit Respekt zu tun. Ich finde, man sollte den Zuschauer für genauso neugierig und intelligent und leicht langweilbar halten wie sich selbst. Ich möchte Filme machen, die mich, wenn ich ins Kino gehe, auch nicht beleidigen würden, die vielmehr mit meiner Intelligenz und meiner Empfindsamkeit arbeiten. Ich denke, dass jeder Zuschauer dazu in der Lage ist. Das ist das Gegenteil des Pädagogischen, pädagogisch ist, wenn ich jemandem sage, wo es langgeht. Das weiss ich aber selber nicht. Ich will nur, dass er sich selber so intensiv fragt wie ich mich frage. Wenn Sie das pädagogisch nennen, dann können Sie die gesamte dramatische Literatur seit den alten Griechen als pädagogisch bezeichnen. Das ist ähnlich, als wenn man sagt, «Sind Sie ein Moralist?» Diese Frage höre ich auch oft. Natürlich handelt Kunst auch von moralischen Fragen, aber Moral ist heute schon ein Schimpfwort. In dieser faden Gesellschaft ist jemand, der sich mit moralischen Fragen beschäftigt, schon ein Opa von vorgestern. Dann sage ich: Ich habe nichts dagegen, wenn mich jemand als Moralist bezeichnet – gegen die Bezeichnung «Pessimist» allerdings schon. Pessimisten halten den Zuschauer für so blöd, dass man ihm das Geld leicht aus der Tasche ziehen kann.

FILMBULLETIN Nochmal zu der Frage mit den Zuschauern. Hollywood hat da ja ein kompliziertes System mit Previews entwickelt. Gibt es für Sie ebenfalls eine Kontrollinstanz oder sind Sie sich immer ganz sicher, wie etwas funktioniert? Würden Sie im Rückblick auf Ihre Filme sagen, bei dem Film habe ich einen Fehler gemacht?

MICHAEL HANEKE Bei *jedem* Film habe ich einen Haufen Fehler gemacht, das geht gar nicht anders. Ich glaube, Sie werden keinen Regisseur finden, der nicht auch seine Fehler sieht, wenn er seine Filme betrachtet, es sei denn, er ist ein Dummkopf. Ich sehe *nur* meine Fehler in meinen Filmen, wenn sie fertig sind, aber ich glaube, das ist völlig normal. Wenn ich ein Buch schreibe, gebe ich es schon ein paar Leuten zu lesen, deren Urteil mir wichtig ist. Meine Frau ist immer die erste, die die Sachen liest. Sie hat Gott sei Dank mit Film nichts zu tun, sondern ist ein sogenannt normaler Zuschauer. Und sie sagt immer ganz genau, wo etwas falsch ist, wo sie etwas nicht verstanden hat, wo es langweilig ist. Ihr zeige ich auch als erstes den Rohschnitt, und sie hat noch immer Recht gehabt, nicht weil ich sie für unfehlbar halte, im Gegenteil, aber sie hat so das normale Zuschauerempfinden. Das ist ganz wichtig, dass man jemanden hat, dem man vertrauen kann. Wenn jeder dieser Vertrauten etwas anderes sagt, dann ändere ich gar nichts. Aber wenn mehrere Leute den gleichen Punkt benennen, dann muss etwas dran sein. Dann denke ich noch einmal nach und versuche, da eine andere Lösung zu finden.

FILMBULLETIN CACHÉ erzählt aus der Perspektive der von Daniel Auteuil verkörperten Figur. Trotz der Einsicht, dass vieles von dem, was er macht, falsch ist, kann man sich mit ihm identifizieren ...

MICHAEL HANEKE Das versuche ich, sonst bleibt der Zuschauer nicht dran. Das unsympathische Verhalten, das die Figur zweifellos hat, darf ein gewisses Mass nicht überschreiten, weil der Zuschauer sonst aussteigt. Ich glaube schon, dass man am Ende des Films denkt, er hat sich eigentlich beschissen benommen, aber gleichzeitig denkt man, «ich benehme mich eigentlich auch beschissen». Denn wenn er am Schluss seine zwei Schlaftabletten nimmt, um besser schlafen zu können, folgt zwar ein Alptraum, aber das ist ja unsere Art, wie wir alle mit unserem schlechten Gewissen umgehen. Der eine nimmt Schlaftabletten, der andere trinkt, der dritte arbeitet wie ein Geisteskranker, der vierte spendet etwas für irgendwelche karitativen Institutionen, um sein schlechtes Gewissen zu beruhigen, und lebt in Wirklichkeit so weiter, wie er gern leben will. Majid sagt in der grossen Szene zwischen den beiden: «Was würde man nicht alles tun, um nichts zu verlieren?» So denken wir ja letztendlich alle. Das wollte ich auch schaffen, so eine Form von Identifikation, wo man am Schluss sagt, er ist eigentlich so sympathisch wie wir alle.

FILMBULLETIN Seit CODE INCONNU (2000) sind Ihre Filme in Frankreich mit französischen Schauspielern und in französischer Sprache entstanden.

MICHAEL HANEKE Das Positive dort ist, dass es viel mehr Auswahl gibt. Wenn

1

1 *Isabelle Huppert in* LA PIANISTE

2 *Isabelle Huppert in* LE TEMPS DU LOUP

es bei uns in der Branche zwei gute Tonmeister gibt, gibt es dort zehn. Das ist das Angenehme, und die Leute dort sind es gewohnter, Film zu machen. In Österreich werden zehn Filme im Jahr gemacht, dort 180 bis 200, die Leute haben also eine andere Routine. Film lernt man ja nur beim Machen. Mir sind auch keine Ressentiments entgegengeschlagen, schwierig war es für mich, weil es nicht meine Muttersprache ist. Ich kann mich ganz vernünftig ausdrücken, aber beim Hören ist es etwas anderes – bei der Fremdsprache muss man hinhorchen, um die Nuancen zu verstehen. Da ist ein guter Tonmeister wichtig, dem ich vertraue. Wenn die Emotion falsch ist, dann höre ich das, aber ob eine Betonung richtig ist ... Das macht die Arbeit anstrengender, weil man mehr aufpassen muss. Das ist, wie wenn Sie in einem fremden Land in einem Restaurant sitzen, wo fünf Leute durcheinander reden. Im eigenen Land kriegt man trotzdem alles irgendwie mit, was geredet wird.

FILMBULLETIN Sie haben gesagt, dass Sie die Rolle für Daniel Auteuil geschrieben haben. Wie war das bei *Juliette Binoche* in diesem Film?

MICHAEL HANEKE Ebenfalls so. Und auch bei *Maurice Benichou*. Es haben ja fast alle schon einmal bei mir mitgespielt. Benichou war in CODE INCONNU der alte Araber. *Walid Afkir*, der hier seinen Sohn spielte, war damals der junge Araber, der Binoche anspuckt. Der hat sich natürlich in der Zwischenzeit sehr verändert. *Daniel Duval* hat in LE TEMPS DU LOUP mitgespielt, *Nathalie Richard* in CODE INCONNU. Bis auf *Bernard Le Coq*, der den Fernsehchef spielt, und Auteuil haben alle schon einmal in einem von meinen drei vorhergehenden französischen Filmen mitgespielt. Das wird auch weiterhin so sein.

FILMBULLETIN Das klären Sie schon zu Beginn des Drehbuchschreibens?

MICHAEL HANEKE Ja, wenn ein Stoff anliegt, überlege ich mir, wie viele Personen ich brauche, um die Geschichte zu erzählen, und entwickle dann eine Figur, für die ich eine gute Besetzung habe. Als ich CODE INCONNU schrieb, kannte ich noch nicht sehr viele gute französische Schauspieler, deshalb habe ich dann die Rolle des Bauern mit *Sepp Bierbichler* besetzt, einfach, weil ich niemanden gefunden habe, der adäquat gewesen wäre, und weil ich den Sepp auch besonders toll finde. Aber in diese Lage komme ich ungern – suchen zu müssen, wenn es sich vermeiden lässt. Wenn man nur Regisseur ist, ist man ja immer gezwungen, seine Leute zu suchen, aber wenn man selber schreibt, kann man gleich für die schreiben, die man mag.

FILMBULLETIN *Isabelle Huppert* und Juliette Binoche haben Sie mehrfach in Hauptrollen besetzt ...

MICHAEL HANEKE Sie haben gemeinsam, dass sie beide gute Schauspielerinnen sind. Ich kenne eigentlich keine Schauspielerin, die gleichzeitig so intellektuell und gleichzeitig so emotional ist wie Isabelle. Ich kenne überhaupt kaum einen Schauspieler, der so intellektuell ist wie sie. Sie ist eine hochgebildete Frau und gleichzeitig von einer ungeheuren Sensibilität. Und Juliette ist eine unglaublich sensible Schauspielerin, hat aber so etwas total Gesundes. Meistens haben ja sensible Leute ein bisschen etwas Neurotisches – Juliette dagegen ist komplett unneurotisch, die hat etwa ein Lachen wie ein Bierkutscher, das finde ich hinreissend. Ich glaube, das ist auch eines der Hauptingredienzien ihres Erfolgs, weil die Leute das lieben, diese Gesundheit, die gepaart ist mit einer grossen Empfindsamkeit.

FILMBULLETIN Sind Ihre Filme weitgehend identisch mit dem Drehbuch?

MICHAEL HANEKE Ja.

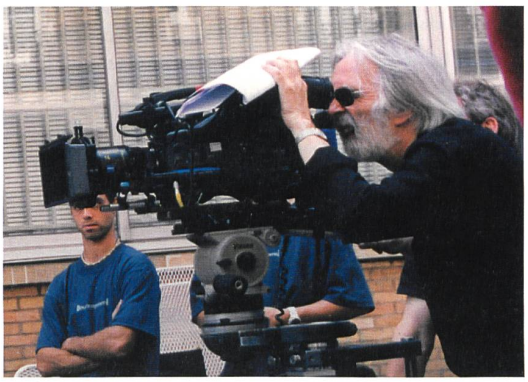
FILMBULLETIN Das heisst, im Schneideraum gibt es keine grundsätzlichen Änderungen?

MICHAEL HANEKE Das geht sehr schnell, in drei Wochen ist der Film geschnitten. Nur der Tonschnitt dauert lange, da tüftle ich herum, dafür habe ich ein Faible, das ist mir extrem wichtig. Ich drehe auch immer nur diese eine Variante, die ich machen will, also nicht wie die Amerikaner, die verschiedene Alternativen aufnehmen. Diese eine Variante wird so oft gedreht, bis sie so gut ist, dass ich sie verkaufen kann.

FILMBULLETIN Das dauert manchmal schon länger ...

MICHAEL HANEKE Stimmt. Ich drehe eine Szene oft, und das kann manchmal ein wenig mühsam sein, denn gerade so lange Plansequenzen wie in CODE INCONNU waren sehr schwierig: Die Eröffnungsszene benötigte 200 Statisten, das kann man nicht so hopp hopp machen, das muss man probieren, probieren, probieren und dann drehen, drehen, drehen. Denn irgend so ein Idiot macht sicher einen Fehler. Wenn man dann schon in der achten Minute ist, kann man das alles wegschmeissen und wieder von vorne anfangen.

Das Gespräch mit Michael Haneke führte Frank Arnold



OLIVER TWIST
Roman Polanski

Charles Dickens' Roman «Oliver Twist» bot seit je eine beliebte Vorlage für Filmversionen. Bereits aus der Stummfilmzeit datieren rund zehn Versuche, die Vorlage auf die Leinwand zu bannen. 1948 schuf David Lean seinen berühmt gewordenen OLIVER TWIST (mit Alec Guinness in der Rolle des Schurken Fagin). Carol Reed drehte 1967 eine Musical-Fassung der Vorlage. Von Clive Donner stammt eine Fassung aus dem Jahre 1982. Und Fernandez Ruiz nahm Dickens' Roman 1991 als Vorlage für einen Zeichentrickfilm. Trotz (und vielleicht auch: wegen) all dieser Vorläufer wäre es irreführend, Roman Polanskis neuen Film als ein Remake zu bezeichnen. Schon die Motivation, aus der heraus er sich für diesen Stoff entschied, weist trotz einiger Überschneidungen in eine andere Richtung. Zwar räumt er ein, dass es für ihn nach der Fertigstellung von THE PIANIST (2002) schwierig gewesen sei, sich für ein neues Projekt zu entscheiden. «Ich dachte mir, ich schulde meinen Kindern einen Film», sagt er. Bei der Suche nach einem entsprechenden Stoff in dieser Richtung sei er schliesslich auf Dickens gestossen, von dem er selber bereits in seiner Kindheit begeistert gewesen sei. Die weitschweifige Romanvorlage zu OLIVER TWIST mit ihren vielen Nebenhandlungen habe allerdings gerafft werden müssen. Zusammen mit seinem Drehbuchautor *Ronald Harwood*, mit dem er (genau wie mit dem Kameramann *Pawel Edelman*, der Kostümbildnerin *Anna Sheppard* und dem Produktionsdesigner *Allan Starski*) bereits in THE PIANIST zusammengearbeitet hatte, entwarf er ein Drehbuch, das sich auf den Hauptstrang der Handlung konzentrierte. «Wir planten das Ganze wie eine griechische Tragödie in drei Akten, und daran hielten wir fest.»

Grossen Wert legte Polanski auf das Zeitkolorit. Gedreht wurde in den Barrandov-Studios in Prag, auf deren Aussengelände Strassen aus einem Armenquartier der Stadt London der dreissiger Jahre des neunzehnten Jahrhunderts nachgebaut wurden. Polanski liess sich dabei von alten Stichen und von Zeichnungen Gustave Dorés inspirieren. Zeitgenössische Buchillustrationen, die während des Vor- und Abspanns eingeblendet werden, spiegeln die düstere Stimmung, die den ganzen Film beherrscht – nicht nur als mehr oder weniger pittoresker Hintergrund, sondern als dramaturgische Option, aus der heraus die Handlung ihren eigentlichen, über den historischen Rahmen hinausweisenden Sinn erhält: den Überlebenskampf des Individuums in einer feindlichen Umwelt.

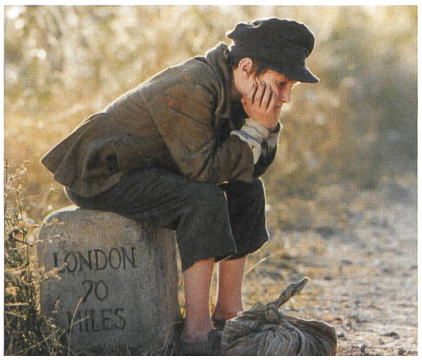
Gerade im Hinblick auf die vorangegangenen Verfilmungen von Dickens' Roman kam der Besetzung eine entscheidende Bedeutung zu. Polanski hat auch hier nichts dem Zufall überlassen. Schliesslich erhielt der 1993 in London geborene *Barney Clark* die Titelrolle. Wie kaum anders zu erwarten, darf man in seiner überzeugenden Interpretation eine Art Alter ego des Filmautors selber sehen. «Die Rolle des Oliver richtig zu besetzen, war Dreh- und Angelpunkt für den Erfolg des Films», sagt Polanski. «Ich wollte einen Jungen, dessen Ausstrahlung man sich nicht entziehen kann.» Und dies ist zweifellos gelungen. Polanski dürfte bei den Dreharbeiten öfters an seine eigene schwierige Jugend und die späteren Schicksalsschläge seines Lebens erinnert worden sein. Und dennoch liegt die Qualität auch dieses Filmes nicht zuletzt gerade darin, dass sich Polanski von autobiographischen Erinnerungen zu lösen und diese als dramaturgische Momente einzubringen verstand.

Von Dickens' vielschichtiger Romanvorlage wird im Film nur der für das Verständnis der Handlung unerlässliche Kern übernommen: Zu Beginn wird der neunjährige Oliver durch den Kirchendiener Bumble vom Waisenhaus ins Armenhaus gebracht, wo sich die Kinder an rauen Schiffstauen abquälen müssen. Als er sich dort unbeliebt macht, wird er als Lehrling dem Leichenbestatter Sowerberry übergeben, der ihn höchst ungerecht behandelt. Oliver flieht und macht sich bei strömendem Regen auf den Weg nach London. Dort lernt er den etwa gleichaltrigen Dodger kennen, der ihn zum Mitglied einer Bande von jugendlichen, für den alten Hehler Fagin arbeitenden Dieben macht.

Für die Figur des zwielichtigen, in der Buchvorlage höchst negativ gezeichneten Juden Fagin konnte Polanski *Ben Kingsley* gewinnen, der bereits in DEATH AND THE MAIDEN eine zentrale Rolle gespielt hatte. Kingsley erwies sich als ausgesprochener Glücksfall, gelingt es ihm doch mit rein schauspielerischen Mitteln, der Figur des raffgierigen Juden jenen Funken Menschlichkeit abzugewinnen, der für Olivers moralisches Überleben letztlich ausschlaggebend wird. «Ich wollte, dass die Kamera das sieht, was Oliver sieht, wie sich Fagin in den Augen von Oliver darstellte», erläutert Kingsley sein darstellerisches Prinzip. Damit gab er Fagin die Dimension einer tragischen Figur und stellte sie in Gegensatz zu den zahlreichen «Respektspersonen» der Erwachsenenwelt, die (durchaus auch im Sinne von Dickens) im Film mit einer bis zur Karikatur gehenden unübersehbaren Ironie dargestellt werden. Gerade durch das nahtlose Zusammenspiel von Überzeichnung und Tiefe wird OLIVER TWIST zu einem unverwechselbaren Polanski-Film.

Gerhart Waeger

Regie: Roman Polanski; Buch: Ronald Harwood; Kamera: Pawel Edelman; Schnitt: Hervé de Luze; Produktionsdesign: Allan Starski; Kostüme: Anna Sheppard; Musik: Rachel Porter. Darsteller (Rolle): Barney Clark (Oliver Twist), Ben Kingsley (Fagin), Jamie Forman (Bill Sykes), Harry Eden (Dodger), Leanne Rowe (Nancy), Lewis Chase (Charley Bates), Edward Hardwicke (Mr Brownlow), Jeremy Swift (Mr Bumble), Mark Strong (Toby Crackit), Jake Curran (Barney), Ophelia Lovibond (Bet), Frances Cuka (Mrs Bedwin), Chris Overton (Noah Claypole), Michael Heath (Mr Sowerberry), Gillian Hanna (Mrs Sowerberry), Teresa Churcher (Charlotte), Alun Armstrong (Mr Fang), Ian McNeice (Mr Limbkins), Andy De La Tour (Arbeitshaus-Direktor), Peter Copley (Assistent des Direktors), Liz Smith (Cottagefrau). Produzenten: Robert Benmussa, Alan Sarde, Roman Polanski: Co-Produzenten: Timothy Burril, Peter Moravey. Grossbritannien, Tschechei, Frankreich, Italien 2005. 35mm, Farbe; Dauer: 130 Min. CH-Verleih: Monopole Pathe Films, Zürich; D-Verleih: Tobis Film, Berlin



JOE SIFFERT – LIVE FAST, DIE YOUNG

Men Lareida

Ein stürmischer Film. Einer, der der Eile obliegt. Ein Film voll sprechender Köpfe und rasender Autos. Gefertigt aus neu gedrehten Interviews und Unmengen von gefundenem Archivmaterial: Wenn sich das Glück eines Dokumentarfilmers durch die Fülle des bereits Vorhandenen definiert, ist der 1968 im Kanton Graubünden geborene und aufgewachsene, seit fünfzehn Jahren aber in Zürich wohnhafte Men Lareida der glücklichste Filmemacher Helvetiens. Ein Hans im Glück der gefundenen (Flimmer-)Bilder eben und unübersehbar ein Seelenverwandter des Protagonisten seines ersten abendfüllenden Dokumentarfilms, des bisher erfolgreichsten Schweizer Autorennfahrers: Joseph – auch Jo, Sepp, Seppi genannt – Siffert.

Geboren 1936 in Fribourg, gestorben am 24. Oktober 1971 auf der Rennbahn von Brands Hatch, Grossbritannien, bei einem Rennen zu Ehren von Jackie Stewart, dem Weltmeister von 1971. Ein Rennen nach dem Rennen hat Siffert das Leben gekostet. Ein Rennen, das nicht einmal im offiziellen Rennkalender stand, wie sich Sportjournalist Adriano Cimarosti in JO SIFFERT – LIVE FAST, DIE YOUNG erinnert: Viele "Wegbegleiter" – Familienmitglieder, Freunde, Berufskollegen, Bekannte von Siffert – hat Lareida zum Gespräch gebeten. Zu viele, als dass man ihre Namen am Ende des Films alle wieder nennen könnte; zu viele auch, als dass man all ihre Voten, die von ihnen erzählten Episoden und Anekdoten im Kopf behalten kann. Doch diese Überfülle ist, scheint es, Konzept – wie notabene auch die immer temporeiche, vorwärtsstrebende, bisweilen aber arg ins redundant Leiernde geratende, von *Netz Maeschi* komponierte und von den Stereophonic Space Sound Unlimited eingespielte Musik. Ein Konzept als Essenz gezogen aus Charakter und Leben des Protagonisten und deswegen – wie notabene der Titelzusatz LIVE FAST, DIE YOUNG – diesem Film nicht unangebracht.

Immer Vollgas voran, und doch nie Vollgas genug, gibt einer der Befragten zum besten, sei Jo Siffert gefahren, und er habe auch so gelebt; nicht einmal habe der Frauenheld und notorische Spätbremser sich gefragt, ob er sich, seinem Körper, seinen Autos, seinem Team, seiner Familie nicht zu viel abverlange. «Wer Formel 1 fährt, ist verrückt», hallt zum Filmende ein öfters gefallenes Votum nach. Aus welchem Munde es stammt? Aus demjenigen von Siffert vielleicht, der – obwohl seit 35 Jahren tot – in Lareidas Film mindestens so oft zu Worte kommt wie diejenigen, die für Lareida ihre Estriche, Keller, Schuppen und Fotoalben öffneten und nun vor laufender Kamera in ihren Erinnerungen wühlen. Oder aus demjenigen von Sifferts Schwester Adélaide, die in Gestik, Mimik und Aussehen ihrem Bruder unübersehbar verwandt, das erste, vor allem aber auch letzte Wort hat. Es sei besser, 34 Jahre gefährlich zu leben, als sich 80 Jahre lang zu langweilen, sagt Adélaide etwa, aber auch: «Jeder Mensch trifft seine eigene Entscheidung.»

Aufgezogen hat Lareida sein Biopic dem Leben seines Protagonisten entlang, und implizit gibt JO SIFFERT – LIVE FAST, DIE YOUNG denn auch Einblick in ein spannendes Stück Entwicklungsgeschichte von Autorennsport und Bildmedien. Noch vorwiegend mit Fotos bebildert kommen Sifferts Kinderjahre daher: Bereits als vierzehnjähriger, ist da zu erfahren, nachdem er mit seinem Vater zum Grossen Rennen von Bern gefahren war, wollte Siffert Autorennfahrer werden. Lange bevor er den Führerschein hatte, sass er – die Schwester auf dem Beifahrersitz – zum ersten Mal hinter dem Steuer. Als der inzwischen zum Automechaniker ausgebildete Siffert Ende fünfziger, Anfang sechziger Jahre dann – in Wagen, die sich aus heutiger Sicht wie bessere Seifenkisten mit eingebautem Motor ausnehmen – seine ersten Rennen fuhr, 1960 definitiv zum Automobilrennsport wechselte, schoss sein Freund und Chefmechaniker *Heini Mader* mit seiner Super-8-Kamera die ersten laufenden Siffert-Bilder. Mader war denn auch dabei, als Siffert – damals der ärmste Autorennfahrer der Welt – mit seinem Team, das sich die Pneus vom Munde absparte, nach Sizilien fuhr; und Mader hat auch die Amerika-Reise dokumentiert, auf der Siffert staunend die ersten Wolkenkratzer seines Lebens beguckt und in deren Verlauf Siffert und Co flotte 18 000 Kilometer abspulen. 1964 wird Siffert ins Team von Rob Walker aufgenommen. Solider, breiter, schneller werden die Autos, und in Lareidas Film tauchen die ersten – noch schwarz/weiss-schwammigen – Fernsehbilder auf; die, als Siffert 1971 verunfallt, schon farbig und bewegt sind.

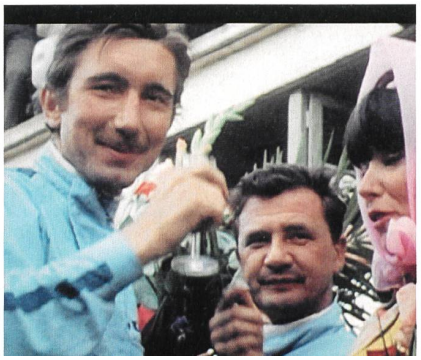
Verbrämte Nostalgie prägt Lareidas Blick auf die Schweizer Sportlerlegende. Kurze Gespräche mit den zwei Frauen, mit denen Siffert verheiratet war, ein paar Aufnahmen von seinen Kindern, die zwar keine eigene Erinnerungen an ihren Papa haben, aber dessen Leben gleichwohl auswendig kennen. Danebst unzählige Interviews unter anderem mit Berühmtheiten wie Jean Tinguely und Jack W. Heuer, vor allem aber haufenweise Aufnahmen von Siffert, der lacht, gewinnt, gestikuliert und immer wieder hinterm Steuer sitzt: *Kind of cool* ist das alles, und nicht zuletzt propagiert Lareidas Biopic denn auch den Mut zur Verwirklichung der eigenen Träume. Und dabei erinnert JO SIFFERT – LIVE FAST, DIE YOUNG unvermittelt an die amerikanischen Sturm- und Drang-Filme der späten fünfziger und frühen sechziger Jahre, deren schönster noch immer REBEL WITHOUT A CAUSE ist.

Irene Genhart

Stab
Regie: Men Lareida; Buch: Men Lareida, Reto Baumann; Kamera: Pio Corradi; Schnitt: Markus Welter; Musik: Netz Maeschi, aufgeführt von Stereophonic Space Sound Unlimited; Mischung: Hans Künzi

Mitwirkende
Jo Siffert (Archivaufnahmen), Adriano Cimarosti, Jacques Deschenaux, Antonietto Fossati, Peter Gethin, Jack W. Heuer, Heini Mader, Jean-Pierre Oberson, Adélaide Siffert, Philippe Siffert, Simone Siffert, Véronique Siffert, Guy von der Weid

Produktion, Verleih
Hugofilm; Co-Produktion: SSR SRG idée suisse; Produzenten: Christian Davi, Christof Neracher. Schweiz 2005. 35mm, Farbe, Dauer 87 Min. CH-Verleih: Frenetic Films, Zürich



DIE GROSSE STILLE
Philip Gröning

Als Philip Gröning in den Achtzigerjahren zum ersten Mal um Dreherlaubnis in der Grande Chartreuse – dem französischen Mutterkloster der Kartäuser, des legendären Schweigeordens – bat, beschied man ihm Folgendes: Man habe erst vor drei Jahren einen Neueintritt gehabt, weshalb die Abläufe im Kloster noch etwas drunter und drüber seien. Er solle doch in zehn, fünfzehn Jahren noch einmal nachfragen. Ende der Neunziger meldete sich das Kloster von sich aus – und Gröning sagte zu.

Die kleine Anekdote um die Entstehung von DIE GROSSE STILLE illustriert anschaulich, in welchen Zeitläuften sich das Leben im Eremitenorden abspielt: zwischen Tag und Nacht, Sommer und Winter, Werden und Vergehen. Gröning, der für den Dreh insgesamt sechs Monate im Kloster verbrachte und den Tagesablauf mit den Mönchen teilte, wollte dabei vor allem eines: den Raum des Klosters erlebbar machen und die Zeit in der ersten Person erzählen lassen. Dafür nahm er selbst die Kamera in die Hand und drehte ohne Team. Ausserdem war es für ihn klar, keinerlei Off-Kommentar oder Musik zu verwenden. Daraus entstanden ist ein hundertzweiundsechzig Minuten langes meditatives Essay, das Augen, Ohren und Gedanken in Bann schlägt und gleichzeitig ausschweifen lässt.

Behutsam werden wir in die Betriebsamkeiten des Klosters eingeführt: Minutenlang blickt die Kamera unbewegt auf einen jungen Mönch, der kniend im schmalen Holzgestühl seiner Klause betet. Verstohlen wischt er sich über die nassen Augen, liest im kleinen Psalter, in sich gekehrt. Draussen stieben die Schneeflocken aus dem weissen Himmel – legen sich wie eine warme Decke über das Anwesen, die umliegende Landschaft, dämpfen die wenigen Geräusche ab und geben ihnen zugleich einen Wahrnehmungsrahmen. Das Kloster liegt eingebettet im Tal La Chartreuse nahe Grenoble – der Zeit entrückt und doch in ihr versunken.

Das Tagwerk besteht aus Beten, Lesen, Essen, Messbesuchen. Dazu kommen Arbeiten, die jeder für sich oder für andere übernehmen muss: Holz spalten, sein Tagesgeschirr reinigen (Blechnapf und Holzlöffel!), Glocken läuten, Essen in die Zellen verteilen. Wir begleiten den weissbärtigen Koch, der im Frühjahr mühsam die verschneiten Beete freilegt oder sein Gemüse in der Küche putzt und auf einen Haufen legt, wo die kochfertigen Selleriestangen noch sachte nachwippen. Oder den Barbier, der mit dem Rasiergerät seine Bahnen durchs tiefschwarze oder bereits lichte weisse Haar seiner Mitmönche gräbt. Durch die Konzentration des Films auf das Bild und die ihm immanenten Geräusche vermitteln sich synästhetische Qualitäten: etwa der flaumige Stoff, der für die beigen Einheitsroben zurechtgeschnitten wird und über den der Schneider mit seinen alterszerfurchten Händen streicht; das Arsenal an alten, abgelegten und neuen Knöpfen, die die Kamera im Tiefflug streift; das Klacken der Schere, wenn sie auf dem Holztisch den Wollstoff durchtrennt – alles erzählt auch immer wieder vom Leben, erinnert an seine Vergänglichkeit und vermittelt die Abkehr vom weltlichen Leben auf unerwartet sinnliche Weise.

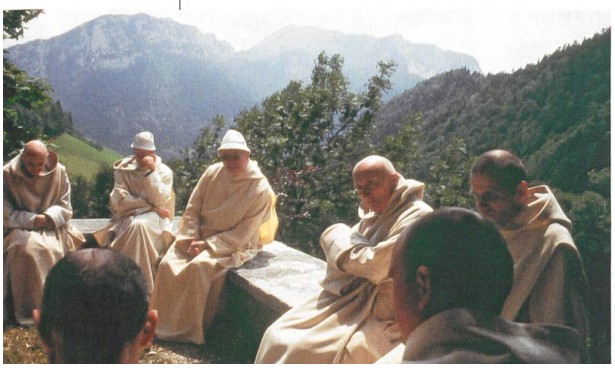
Fast ausnahmslos bleibt der Film in der stummen Beobachterposition, manchmal explizit durch den schmalen Türspalt – um sich dann wieder in extremer Grossaufnahme hinters Ohr eines Klosterbruders zu setzen und aus intimster Nähe mit ihm auf sein Buch zu schauen. Dabei wirkt sie wie selbstverständlich und vertrauensvoll in die Atmosphäre eingebunden – auch da, wo er in Grossaufnahmen die Mönche sekundenlang mit direktem Blick in die Kamera fasst. Fasziniert taucht man ein in die offenen Gesichter, versucht, Motivationen, Lebensgeschichten, Zweifel oder Wunschträume zu erhaschen, Gründe zu erahnen, die Aufschluss über die Persönlichkeiten geben, die einen so eigenwilligen Lebensweg gewählt haben.

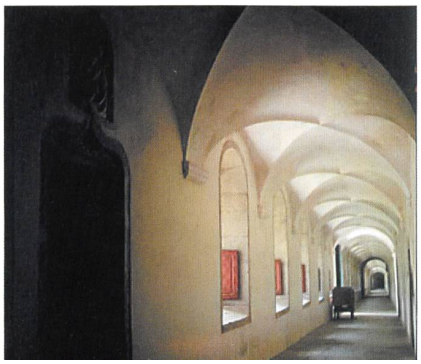
Der Kartäuserorden verbindet Einsiedler- und Gemeinschaftsleben. Der Sonntag ist dem "familiären" Austausch gewidmet: Man isst und parliert zusammen, geht spazieren, vergnügt sich mitunter, was ein Ausflug in den Schnee verdeutlicht. Da rutschen die ehrwürdigen Mönche doch tatsächlich in ihren Soutanen kichernd den weissen Hang herunter. So bieten sich dazwischengestreut amüsante Vignetten, die man überrascht zur Kenntnis nimmt und die mit dazu verhelfen, das Ordensporträt nicht in abgehoben-spirituelle Sphären entgleiten zu lassen, sondern im physischen Hier und Jetzt zu verorten.

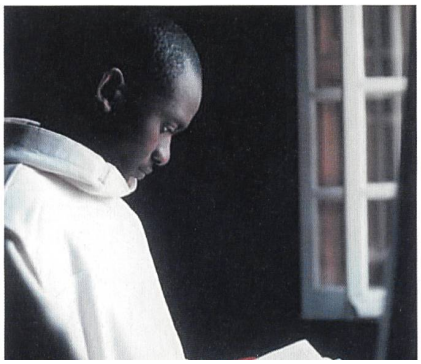
Philip Gröning, dessen letzter (Spiel-) Film L'AMOUR, L'ARGENT, L'AMOUR fünf Jahre zurückliegt – ein preisgekröntes atmosphärisches Roadmovie –, hatte schon dort seinen eigenwilligen Umgang mit Zeit, mit Innen- und Aussenwelt zelebriert. Hier nun kommt das erneut zum Tragen. Abwechslungsreich vollzieht sich der Wechsel in der Montage: Lange fixe Einstellungen alternieren mit kurzen Einblicken und Ansichten. Der Rhythmus definiert sich ebenso über Zeitraffer wie Slowmotion oder die wechselnde Bildqualität: Gedreht wurde auf 35 Millimeter, auf HD und Super-8, und entsprechend folgen hochaufgelöste Aufnahmen solchen, in denen die Pixel das Bild zu zerstäuben scheinen. Vor allem aber lässt DIE GROSSE STILLE die vierte Dimension, ihr zähes Verfliessen und Dahinhasten fast mit Händen greifen. In der Wiederholung der Rituale, der Zirkularität der Abläufe fasst der Film das flüchtige Element Zeit – die Essenz des Lebens, auch für uns Weltliche: Und so führt uns der Schluss auch wieder zu seinem Anfang zurück: mit derselben Texttafel aus dem «Buch der Könige», mit derselben winzigen roten Lampe – dem ewigen Licht – im tiefen Dunkel der Kirche, mit demselben liturgischen Gesang, mit dem die Mönche sich aus der nachtschwarzen Stille erheben.

Doris Senn

R, B, K, S: Philip Gröning; S-A: Daniela Drescher, Maiken Priedemann, Antje Ulrich; T: P. Gröning, Michael Busch; T-S: Max Jonathan Silberstein, Michael Hinreiner, Benedikt Just, Peter Croks, Samir Foco; P: Philip Gröning, Michael Weber, Andres Pfäffli, Elda Guidinetti; Frank Evers. Deutschland 2005. Farbe, 162 Min. CH-V: Frenetic Films, Zürich; D-V: X-Verleih, Berlin







U-CARMEN E-KHAYELITSHA
Mark Dornford-May

Wie gut, dass dieser Film die Berlinale gewonnen hat! Wer weiss, ob er sonst hierzulande in die Kinos gekommen wäre. Eine südafrikanische Verfilmung eines europäischen Opernklassikers verspricht nicht unbedingt, ein Zuschauermagnet zu werden. Auch wenn Georges Bizets «Carmen» zu den beliebtesten Opern der Welt zählt, garantiert der Goldene Bär 2005 dem Filmerstling des britischen Theaterregisseurs Mark Dornford-May kaum mehr als einen Platz im Spartenprogramm.

Spätestens seit Mitte der achtziger Jahre schien der populäre Stoff für das Kino restlos durchdekliniert. Mit Carlos Sauras virtuos getanzter Ballett-Inszenierung CARMEN (1983), Francesco Rosis gleichnamigem Opernfilm (1984), der den musikalischen Genuss in schwelgerischen Landschaftsaufnahmen vervielfachte, und Jean-Luc Godards experimentellem Gangsterstreifen PRÉNOM CARMEN (1983) könnte das Feld der Liebe und Eifersucht, das in «Carmen» besungen wird, als cineastisch hinreichend abgesteckt gelten, hätte U-CARMEN E-KHAYELITSHA jetzt nicht den Gegenbeweis angetreten.

Dornford-May sowie die Drehbuch Co-Autorinnen und Filmdarstellerinnen *Andiswa Kedama* und *Pauline Malefane* versetzen die 1875 uraufgeführte Geschichte von der tragischen Liebe der Zigeunerin Carmen und des Wachsoldaten Don José aus den Armenvierteln Sevillas in die Gegenwart der südafrikanischen Township Khayelitsha. Gesungen wird in Xhosa, einer der elf offiziellen Landessprachen Südafrikas. Die charakteristischen Knack-, Klick- und Schnalzlaute Xhosas eröffnen den Film zum leinwandfüllenden Gesicht einer jungen Frau. Ein Mann schwärmt aus dem Off von deren wundersamen Schönheit, die keine der 36 Voraussetzungen aus Prosper Mérimées Erzählung «Carmen», der literarischen Vorlage Bizets, erfüllt. In der Tat sprengt die mit Regisseur Dornford-May verheiratete Pauline Malefane die Dimensionen des westlichen Schönheitsideals bei weitem. Soviel Kilos würde sich nicht einmal die ehrgeizigste Hollywood-schöne anfuttern, und Bridget Jones wirkt gegen diese üppige Carmen wie ein magersüchtiges Knochengestell. Umgekehrt ersticken Malefanes stolz funkelnde Augen alle abfälligen Assoziationen im Keim. Malefane schreitet durch den Film als ungekrönte Königin, mit mächtigen Hüften und gewaltigen Oberschenkeln, eine dralle, pralle Schönheit.

Was zunächst gewagt klingt, verliert auf der Leinwand jeden Beigeschmack des Bizarr-Grotesken. So selbstbewusst, selbstverständlich schlüpft die charismatische Malefane in die Hauptrolle, als hätte es nie zuvor eine andere Carmen gegeben. Dornford-May, der seit fünf Jahren in Südafrika lebt, streicht in seiner Adaption die kulturellen Kontraste zur Vorlage nicht heraus, vermeidet travestierende Exotik und löst die scheinbaren Widersprüche ganz souverän, bescheiden, beinahe nüchtern auf. Am Ende steht eine Opernverfilmung, wie man sie so noch nicht gesehen hat.

Statt operettenhaft, pompös zu inszenieren, verknüpft der Regisseur die Oper mit authentischen, fast dokumentarisch anmutenden Bildern des gegenwärtigen Südafrikas. Eine Handkamera begleitet die Darsteller des Theater- und Gesangs-Ensembles «Dimpho Di Kopane», das der Regisseur gemeinsam mit Music Director *Charles Hazlewood* in den Townships Südafrikas castete, durch Khayelitsha und erzählt von einer rauhen Realität, von Korruption, Polizeigewalt, Drogenkriminalität. Die prägnant verdichtete Dramaturgie trägt unverkennbar theatralische Züge und schlägt die Brücke zum Gesang.

Carmen arbeitet in einer Zigarettenfabrik; während ihrer Mittagspause flirtet sie mit Polizisten, die durch die Township patrouillieren. Als sie bei einem Streit eine ihrer Arbeitskolleginnen mit dem Messer verletzt, soll der ruhige, zurückhaltende Polizist Jongikhya sie auf die Wache bringen. Unterwegs aber verspricht Carmen ihm ihre Liebe, falls er sie freilässt. Jongikhya kann sich Carmens Reizen nicht entziehen und verhilft ihr zur Flucht. Die blinde Liebe des südafrikanischen «Don José» verwandelt sich bald in tödliche Eifersucht.

Das ewige Drama um Liebe und Gewalt zeigt sich in Südafrika ebenso zu Hause wie überall sonst auf der Welt. Es ist überzeitlich, läuft dadurch bei Dornford-May aber auch Gefahr, beliebig zu bleiben. Der südafrikanische Alltag dringt aus den lebensnahen Kulissen des Films nicht bis ins Herz der Geschichte vor. Die zeitgenössischen Bezugspunkte kolorieren den Plot, ohne ihn zu formen. U-CARMEN E-KHAYELITSHA liefert eindrucksvolle Belege dafür, dass Bizets «Carmen» auch im gegenwärtigen Südafrika spielen kann, aber keinen dafür, dass sie dort spielen *muss*.

Angesichts der mitreissenden, sinnlichen Urgewalt eines Werkes, das die vielfältigen Möglichkeiten des audiovisuellen Sammelbeckens Film in vollen Zügen ausschöpft, treten derartige inhaltliche Schwächen allerdings in den Hintergrund. Am Ende stellt sich nicht die Frage, was die Handlung wohl zu bedeuten habe, sondern ob Xhosa nicht eigentlich von vornherein die ideale Sprache für Bizets Oper gewesen wäre. Übrig bleibt keine Botschaft zum Nachgrübeln, sondern eine Gänsehaut, die jener faszinierende Mix aus hervorragenden Sängern und Schauspielern, einer gelassenen Kamera, traditionellen afrikanischen Liedern und unvergesslichen Opernarien auf die Haut zaubert: kein Kino, das belehrt, ein Kino, das berauscht.

Stefan Volk

Regie: Mark Dornford-May; Buch: Mark Dornford-May, Andiswa Kedama, Pauline Malefane; Kamera: Giulio Biccari; Schnitt: Ronelle Loots; Kostüme: Jessica Dornford-May; Musik: Charles Hazlewood; Choreografie: Joel Mthethwa. Darsteller (Rolle): Pauline Malefane (Carmen), Andile Tshoni (Jongikhaya), Lungelwa Blou (Nomakhaya), Zorro Sidloyi (Lulamile Nkomo), Andries Mbali (Bra Nkomo), Zamile Gantana (Capitain Gantana), Andiswa Kedama (Amanda), Ruby Mthethwa (Pinki), Zintle Mgole (Faniswa), Bulelwa Cosa (Mandiswa), Joel Mthethwa (Sangoma), Noluthando Boqwana (Manelisa), Ntobeko Rwanqa (Sergeant Mongezi).. Produktion: Spier Films South Africa; Produzenten: Mark Dornford-May, Ross Garland, Camilla Driver. Südafrika 2005. Farbe; Dauer: 120 Min. CH-Verleih: Look Now!, Zürich; D-Verleih: MFA, Regensburg

CINEMATHEQUE SUISSE

SCHWEIZER FILMARCHIV
CINETECA SVIZZERA
SWISS FILM ARCHIVE
DOKUMENTATIONSSTELLE ZÜRICH

DIE WICHTIGEN INFORMATIONEN ...

DIE RICHTIGEN BILDER ...

DIE KOMPETENTE BERATUNG ...

... ZUM FILM

Neu ganz zentral:
Nur wenige Minuten
vom Hauptbahnhof Zürich entfernt
bietet die Zweigstelle
der Cinémathèque suisse in Zürich
zu 60'000 Filmtiteln und Sachthemen:

--- HERVORRAGENDER FOTOBESTAND
--- HISTORISCH GEWACHSENE SAMMLUNG
--- SCHWERPUNKT CH-FILM

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

Kosten
Bearbeitungsgebühr für Recherchen:
pro Dossier Fr. 10.–
Kopien Fr. –.50 / Studenten Fr. –.30
Bearbeitungsgebühr
für Fotoausleihen:
für den ersten Film Fr. 50.–
jeder weitere Fr. 20.–
Filmkulturelle Organisationen
zahlen die Hälfte

Cinémathèque suisse
Schweizer Filmarchiv
Dokumentationsstelle Zürich
Neugasse 10, 8005 Zürich
oder Postfach, 8031 Zürich
Tel +41 043 818 24 65
Fax +41 043 818 24 66
E-Mail: cszh@cinematheque.ch

design.konzept: www.rolfroelig.ch

MRS HENDERSON PRESENTS
Stephen Frears

Anders als István Szabós Liebesdrama BEING JULIA, das ebenfalls in der lebendigen Theaterwelt in Londons West End kurz vor Ausbruch des Zweiten Weltkrieges spielt, beruht Stephen Frears MRS HENDERSON PRESENTS auf wahren Begebenheiten. Interessierte Ersterer mehr das Verhältnis von Traum und Wirklichkeit am Beispiel einer alternden Bühnendiva, erzählt der DANGEROUS LIAISONS-Regisseur, wie dank der Tatkräftigkeit einer schillernden Frau ein kreativer Geist den düsteren Zeiten trotzt.

Judi Dench, die Grande Dame des britischen Kinos, ist prädestiniert für die Verkörperung der historischen Figur Laura Henderson, einer Persönlichkeit, die in Londons gehobener Gesellschaft der Dreissiger- und Vierzigerjahre bekannt war durch ihr exzentrisches, provokatives und impulsives Wesen. 1937 kauft die Neunundsechzigjährige das heruntergekommene Windmill-Theater im Stadtteil Soho. Soeben Witwe geworden, langweilt sie diese Rolle, und bei ihren täglichen Ruderausflügen legt sie mit einem langen kathartischen Klageschrei gleichsam ihre Trauer ab. Statt sich also die Stickerei zum Hobby zu machen, wie es ihr die Freundin rät, investiert sie in die Kunst. Da sie mit deren Inhalten wenig vertraut ist, engagiert sie Vivian Van Damm als Direktor, einen erfahrenen Mann, der einst das Empire Theatre leitete und dem – *Bob Hoskins* verkörpert ihn mit ernstem Stolz – die Leidenschaft ins Gesicht geschrieben steht. Es ist der Beginn einer von Hassliebe geprägten Beziehung, da die Vorstellungen, wie man das breite Publikum gewinnen kann, auseinandergehen – die zarten Gefühle, die sich in der Frau regen, die sie aber durch verletzende Aussagen über Vivians jüdische Wurzeln kaschiert, vereinfachen es nicht. Nachdem die erste Musicalshow reüssiert, wird das Konzept «Revuedeville» bald von anderen Theatern kopiert. Lady Henderson lässt sich etwas einfallen. Entblösste Busen und nackte Hintern auf der Bühne – man würde es heute "Unterhosentheater" nennen – sollen die Kasse füllen.

Stephen Frears setzt in seiner Komödie auf leichte Unterhaltung. Die schmissigen Musical-Szenen – mit hübschen Mädchen, von denen ein Schicksal in einer Nebenhandlung mit emotionaler Absicht erzählt wird – und vor allem Judi Dench in Hochform tragen zum Vergnügen bei. Mit allem Charme bezirzt sie als Mrs Henderson den Zensor Lord Chamberlain, der den Striptease bewilligt unter der Bedingung, dass die Nackedeis sich nicht bewegen, um quasi als Kunstgemälde zu gelten. Auch im Nahkampf mit ihrem Direktor, den sie schon mal im Bärenkostüm übertölpelt, als sie von ihm Probeverbot erhält, zeigt sich die grosse Klasse der Schauspielerin, die sich selbst ironisch zuzuzwinkern scheint.

Neben dem lustvollen Kokettieren mit Moralvorstellungen der Zeit kommt in die Geschichte eine tragische und zuweilen sentimentale Ebene, als der Krieg, der in Europa tobt, London erreicht und schwere Luftangriffe auch die fröhliche Theaterkellerwelt nicht verschonen. Inzwischen Zufluchtsort für junge Soldaten, die Mrs Henderson besonders am Herzen liegen – warum, erzählt ein weiterer biographischer Link – kämpft die Lady mit allen Mitteln dafür, dass die Show im Windmill Theatre weitergeht. Spätestens jetzt zeigt sich eine Schwäche von MRS HENDERSON PRESENTS: Der Fokus verschiebt sich immer wieder, und das Herzstück des Films, der mit Wildeschem Wortwitz gespickte Schlagabtausch zwischen den Hauptprotagonisten, offenbart, dass die von Drehbuch- und Bühnenautor *Martin Sherman* entworfenen Charaktere zu wenig Tiefe haben, als dass sie wirklich berühren könnten.

Birgit Schmid

R: Stephen Frears; B: Martin Sherman; K: Andrew Dunn; S: Lucia Zucchetti; A: Hugo Luczyc-Wyhowski; Ko: Sandy Powell; M: George Fenton. D (R): Judi Dench (Laura Henderson), Bob Hoskins (Vivian Van Damm), Kelly Reilly (Maureen), Thelma Barlow (Lady Conway), Will Young (Bertie), Christopher Guest (Lord Chamberlain), Natalia Tena (Peggy), Rosalind Halstead (Frances), Sarah Solemani (Vera). P: Pathé Pictures, BBC Films, Future Films. Grossbritannien 2005. 102 Min. CH-V: Monopole Pathé Films, Zürich

Jérémie Renier und Déborah François in L'ENFANT

Olivier Gourmet in LE FILS

Vom Alltag sozialer Aussenseiter

Das Kino von Jean-Pierre und Luc Dardenne

Am Rande der Dreharbeiten zu LE FILS (2002) fiel den Brüdern Dardenne eine junge Frau auf, deren Weg regelmässig am Filmset vorbeiführte. Das vielleicht fünfzehnjährige Mädchen schob einen Kinderwagen vor sich her, wirkte dabei aggressiv, mürrisch, gerade so, als wollte sie das Baby am liebsten gleich wieder los werden.

Unzählige Male haben die Dardennes diese Anekdote in den letzten Monaten erzählt, als beispielhafte Antwort auf die Frage, woher sie die Anregungen für ihre Filme nähmen. Das «Mädchen mit dem Kinderwagen», so einer der Arbeitstitel von L'ENFANT, wurde zum Ausgangspunkt einer Liebesgeschichte; im Mittelpunkt sollte eine junge Frau stehen, die einen Vater für ihr Kind sucht. Bald aber drehten die belgischen Brüder die Perspektive um 180 Grad und landeten schliesslich bei Bruno, einem jugendlichen Kleinganoven, der sein eigenes Kind verschachert; ein Vater ohne Vatergefühle, Hauptfigur von L'ENFANT, für den sie dieses Jahr auf den Festspielen von Cannes, bereits das zweite Mal nach 1999 (für ROSETTA), die Goldene Palme erhielten.

«Die Figuren kommen zu uns», betonen Jean-Pierre und Luc Dardenne wie aus einem Munde. Ihre Spielfilme sind zwar fiktiv, aber dem Leben nacherfunden. Vom «Bigger than

Life»-Kino halten sie wenig. «Auf keinen Fall» wollen sie «klassisches Kino» machen.

Zu ihrer eigenen, unklassischen Erzählweise finden sie erst über Umwege. Jean-Pierre, der ältere der beiden wallonischen Brüder, wird am 21. April 1951 in Engis in der Nähe von Lüttich geboren, studiert in Brüssel am «Institut d'Art Dramatique». Luc kommt am 10. März 1954 in Awirs auf die Welt, absolviert an der Katholischen Universität von Leuven ein Philosophiestudium. Regisseur Armand Gatti, ein Lehrer Jean-Pierres, führt die beiden Brüder zusammen. Während der in den siebziger Jahren aufkommenden Videobewegung erstellen sie Arbeiterporträts, sozial engagierte Reportagen über Generalstreiks, Emigrantenschicksale, freie Radiosender oder die belgische Résistance. Ihre 1975 in Lüttich gegründete Firma «Dérives» produziert über sechzig Dokumentarfilme, teilweise mit grossem Erfolg. Ganz wohl aber ist ihnen dabei nicht.

Wenigstens rückblickend äussern sich die Filmemacher skeptisch gegenüber allem Dokumentarischen, das vorgibt, Realität abzubilden, ohne es tatsächlich je tun zu können. Dokumentarfilme, so das Eingeständnis, "manipulieren" Wirklichkeit, indem sie diese inszenieren. Der Wechsel zu offen fiktionalen Stoffen erscheint vor dem Hintergrund solcher Überlegungen nur konsequent.

1987 drehen die Dardennes ihren ersten Spielfilm, FALSCH, nach dem gleichnamigen Theaterstück von René Kalinsky. In der Abfertigungshalle eines Flughafens erinnert sich der Jude Joe Falsch an ermordete Verwandte und eine Jugendliebe. Mit ihrem Debüt gelingt den beiden Brüdern ein berührendes Familiendrama, das aber noch eine ihnen fremde Sprache spricht. Ihr zweiter Spielfilm, JE PENSE À VOUS (1992), basiert auf einem selbstverfassten Drehbuch, und auch inhaltlich rückt er näher an ihre Lebenswirklichkeit heran. Der fünfunddreissigjährige belgische Stahlkocher Fabrice verliert mit seiner Arbeit jedes Selbstwertgefühl. Heimlich verlässt er seine Frau Céline, flieht aus der Heimat. Céline macht sich, schliesslich erfolgreich, auf die Suche nach ihm. JE PENSE À VOUS fällt bei Zuschauern und Kritikern gleichermassen durch. Und auch die beiden Autorenregisseure lassen – ein wenig zu Unrecht – kaum ein gutes Haar an ihrem ersten Sozialdrama. «Wir wollten richtig grosses, ernsthaftes Kino machen, aber wir waren Amateure und hatten unwahrscheinliche Angst. Das Resultat konnte nur eine Katastrophe sein.»

Auf die Katastrophe folgt ein Neuanfang, eine Umkehr; nicht unbedingt thematisch, wohl aber in Bezug auf grundsätzliche Produktions- und Herangehensweisen. 1994 gründen die Brüder die Produktionsfirma «Les films du fleuve», mit der sie, neben ihren eigenen, zahlreiche Filme anderer Regisseure produzieren. Die nächste gemeinsame Regiearbeit, LA PROMESSE, markiert einen entscheidenden Wendepunkt im Filmschaffen der beiden Belgier, begründet das, was heute als typisches Dardenne-Kino gilt.

Nicht nur zeitlich befinden sich die Dardennes mit dem 1996 uraufgeführten LA PROMESSE, ihrem «ersten persönlichen Film», in der Nähe der «Dogma 95»-Bruderschaft. Seit LA PROMESSE entstehen alle Dardenne-Filme per Handkamera, gedreht an Originalschauplätzen, ohne musikalische Untermalung und häufig mit unbekannten Schauspielern. Dennoch wäre es zu kurz gegriffen, die Filme der Brüder Dardenne einfach als «Dogma»-Varianten zu lesen; nicht nur, weil sich Jean-Pierre und Luc Dardenne vehement gegen jedes Etikett wehren, das auf ihr Œuvre geklebt werden soll (Vergleiche mit «Direct Cinema» oder «Free Cinema» weisen sie ebenso zurück), und mit Recht anmerken, dass ihre Filme in mehreren Punkten gegen «Dogma»-Regeln verstossen, so zum Beispiel gegen die Regel, ausschliesslich natürliches Licht zu verwenden.

Vor allem hilft ein Label, das Filme zusammenfasst, die inhaltlich und stilistisch teilweise erheblich divergieren, wie das gerade bei den nichtdänischen «Dogma»-Produktionen der Fall ist, kaum weiter, wenn es darum geht, sich den charakteristischen Eigenheiten des Werkes der Dardennes anzunähern. Deren Arbeitsweise begründet sich nicht darin, formale Kriterien einzuhalten, sondern resultiert vielmehr aus dem Bemühen, Menschen ins Zentrum ihrer Filme zu stellen. Ein Ansatz, den ursprünglich auch die «Dogma»-Filmer teilten. Reduzierte Technik und der Verzicht auf festgelegte Genre-Plots sollten einen Freiraum schaffen, in dem die Figuren ihr Eigenleben entfalten konnten.

Bei den Dardenne-Brüdern hört sich das bisweilen ganz ähnlich an. Nur sind es nicht irgendwelche Personen, von denen sie erzählen, sondern durchweg Menschen am Rande der Gesellschaft, sozial Ausgestossene, Vereinsamte. Sie alle verzweifeln nicht an ihrer Lage, sondern kämpfen ums körperliche, emotionale Überleben. Daraus erwächst die innere Grundformel, der eigentliche Nährboden der Filme seit LA PROMESSE: ein einzelner Mensch ringt um eine Zukunft. Die Filmemacher beobachten ihn dabei, indiskret, direkt und doch scheinbar kommentarlos, als sei «die Kamera nur zufällig dabei». Am Ende aber schenken sie ihm stets ein wenig Hoffnung.

Der Augenblick der Hoffnung besiegelt den Film. Bis dahin werden die Protagonisten und mit ihnen die Zuschauer einer harten, bitteren, doch selten spektakulären Realität ausgesetzt. Verfolgungsjagden, wie jetzt in L'ENFANT zu sehen, bleiben die Ausnahme. Die Dardennes inszenieren keine Unterwelt-Action, keine drastischen Gewaltausbrüche. Sie beschreiben den lauernden, zerrenden Alltag, in dem ihre Figuren sich mit aller Kraft zu behaupten versuchen.

In LA PROMESSE ist es der fünfzehnjährige Igor, der als Sohn eines Kleinkriminellen ein recht abenteuerliches Leben führt, bis er mit ansehen muss, wie ein Schwarzarbeiter auf der Baustelle seines Vaters zu Tode kommt. Dem Sterbenden verspricht er, sich um dessen Frau und Kind zu kümmern. Damit übernimmt er Verantwortung – ein Schlüsselbegriff im Kino der Dardennes. LA PROMESSE setzt fort, was sich bereits mit JE PENSE À VOUS angedeutet hat: die Gebrüder Dardenne kehren in jene Regionen Belgiens zurück, in denen sie aufgewachsen sind und später ihre Dokumentarfilme drehten.

Von der einstigen Solidarität unter den Arbeitern ist dort allerdings nichts mehr zu spüren. Die Schwerindustrie der Wallonie, ehemals Motor der belgischen Wirtschaft, liegt brach. In Seraing, einer kleinen ostbelgischen Stadt an der Maas, unweit von Lüttich, in der seit LA PROMESSE alle Filme der Dardennes angesiedelt sind, regiert die Arbeitslosigkeit mit den üblichen Konsequenzen: Alkoholismus, Kriminalität, Gewalt, Perspektivlosigkeit. Kaum ein Wort hat auf das Kino der Dardenne-Brüder häufiger Anwendung gefunden als «Tristesse». Inmitten einer trostlosen, gefühllosen, unsolidarischen Umgebung, fern jeder Sozialromantik versuchen sich ihre Antihelden durchzuschlagen; anfangs ganz auf sich alleine gestellt; im Stich gelassen von einer verantwortungslosen Gesellschaft, von gescheiterten, verzweifelten, geschiedenen Müttern und Vätern, sind es meist Kinder oder Jugendliche, die nur sich selbst im Kopf haben, bis sie lernen, Verantwortung zu tragen.

Eingepfercht in einen ganz und gar unmoralischen Kontext ringen ihre Figuren sich selbst Moral ab. In entscheidenden Momenten durchbrechen sie den ewigen Teufelskreis, der Opfer zu Tätern macht, die Opfer machen. Eine Kadenz in Dur beschliesst das Stück in Moll. Der optimistische Schlussakkord kennzeichnet die Seraing-Filme der Dardennes und trennt sie zugleich vom sozialkritischen Impetus eines Ken Loach oder Mike Leigh. Die selbst in geordneten sozialen Verhältnissen aufgewachsenen Brüder legen ihre Figuren nicht exemplarisch an, betrach-

Inmitten einer trostlosen, gefühllosen, unsolidarischen Umgebung, fern jeder Sozialromantik versuchen sich die Antihelden durchzuschlagen.

Jérémie Renier in L'ENFANT

Déborah François und Jérémie Renier in L'ENFANT

ten sie nicht als Sozialfälle oder menschliche Spielbälle gesellschaftlicher Determinanten. Sie interessieren sich weniger dafür, was mit ihnen geschieht, als dafür, was sich in ihnen verändert. Ihr Blickwinkel ist keiner von Sozialarbeitern, sondern ein psychologisch-moralischer. Hoffnung entsteht bei ihnen nicht von aussen, sondern aus individuellen Charakteren heraus.

Die Lebenssituationen, in denen sich ihre Figuren befinden, erweisen sich als schwierig, teilweise grausam, aber niemals ausweglos. In den kathartischen Schlusseinstellungen gelingt es den Protagonisten, ihre inneren Konflikte – wenigstens vorübergehend – zu überwinden. LA PROMESSE und LE FILS enden jeweils mit einem Geständnis. In LA PROMESSE gesteht Igor der Witwe des Schwarzarbeiters die Wahrheit über den Tod ihres Mannes, in LE FILS offenbart der Schreinermeister Olivier seinem Lehrling Francis, der in Olivier längst eine Art Ersatzvater sieht, dass er der Vater des Jungen ist, den Francis als Elfjähriger ermordet hat. In den letzten Einstellungen von ROSETTA und L'ENFANT löst sich die latente, innere Anspannung der Hauptfiguren in Tränen auf. Rosetta und Bruno brechen in Heulkrämpfe aus. Ihr Weinen ist befreiend, nicht etwa verzweifelt. Es reisst jene Barrieren ein, die sie von ihren jeweiligen Partnern trennen. Eine gemeinsame Zukunft, ein Miteinander wird so wieder denkbar.

Jene Augenblicke aufkeimender Hoffnung beschliessen die Filme. Abrupt schneiden die Filmemacher aus dem Geschehen heraus, mitten in natürliche Bewegungen hinein. Eine Schnitttechnik, die gewöhnlich, als «cutting-on-action», für einen dynamischen Übergang zweier aufeinanderfolgender Einstellungen sorgt. Hier fehlt die zweite Einstellung, der Bewegungsablauf wird nicht fortgesetzt. Der Schnitt wirkt unvollendet, was durchaus beabsichtigt ist: das Leben der Protagonisten läuft weiter, nur die Kamera ist nicht mehr dabei. Zum Abspann erklingt daher auch keine Musik, die das Werk harmonisch ausklingen liesse. Jean-Pierre und Luc Dardenne wollen nichts abrunden. Sie inszenieren und montieren (gemeinsam mit *Marie-Hélène Dozo*, die seit LA PROMESSE für den Schnitt der Filme verantwortlich zeichnet) Ausschnitte einer erdachten Wirklichkeit. Sie folgen ihren Figuren durch eine kritische Lebensphase und verlassen sie in dem Moment wieder, in dem sie an einem möglichen Wendepunkt ihres Daseins angelangt sind.

Ebenso plötzlich wie sie sich aus dem Lebensfilm ihrer Geschöpfe ausklinken, blenden sie sich, oder besser: schneiden sie sich, auch in ihn hinein. Mal schleichend, mal überfallartig, meist von hinten, nähern sie sich den Protagonisten an. Hautnah heftet sich die 16mm-Handkamera von *Alain Marcoen*, der genau wie Cutterin Dozo seit LA PROMESSE zum festen Stab der Dardennes zählt, in ROSETTA an die Fersen der jungen Titelheldin. Die Kamera sitzt ihr buchstäblich im Nacken, als sie durch enge Flure und eine Treppe hinab stürmt. Zu Beginn sieht man nur Rosettas Rücken, wie sie sich abkehrt, vom Bild, vom Zuschauer, davonläuft, ausbricht. Die Vorliebe für Rückenaufnahmen hat Luc Dardenne stellvertretend für beide Brüder so erklärt: «Wenn Sie jemanden von hinten filmen, sind Sie in seinem Geheimnis. Der Rücken ist der einzige Körperteil des Menschen, der sich von der Welt abwendet und den man von sich selbst nicht sieht.» Rosetta stürzt davon. Die Kamera folgt ihr nicht, sie verfolgt sie, lässt nicht locker, drängt sich auf. Fast penetrant sucht sie die Nähe zum Körper, ist nicht abzuschütteln. Genauso wenig wie der Chef, der hinter Rosetta her eilt und der sie gerade gefeuert hat. Wütend konfrontiert Rosetta eine Kollegin mit den Vorwürfen, sie sei unpünktlich gewesen. «Ich hab meine Arbeit gut gemacht», insistiert sie ebenso trotzig wie vergeblich. Zwei Polizisten schleppen sie nach draussen. Sie windet und wehrt sich noch mit Händen und Füssen. Die Kamera steckt mittendrin, wirbelt mit Reissschwenks durch den Tumult.

Der Einsatz der Handkamera erfüllt hier keineswegs einen manieristischen Selbstzweck. Ästhetische Vorgaben lehnen die Dardenne-Brüder ab. «Kino ohne Stil» lautet eines der Schlagwörter, mit denen ihre Arbeitsweise bezeichnet wurde. «Wir arbeiten mit der Bürste, nicht mit dem Pinsel», sagen sie selbst. Ein ausgefeilter Stil, so ihr Credo, verstellt nur den Blick auf das Wesentliche: die handelnden Personen und deren Geschichten. Die Handkamera darf nicht beliebig, nicht "hysterisch" agieren, sie muss auf die Anforderungen reagieren, die sich aus den jeweiligen Szenen ergeben. Den Filmemachern ermöglicht sie ein deutlich flexibleres, mobileres Schaffen, als das etwa bei einem auf Schienen verlegten Dolly der Fall wäre. So erweist sie sich als geeignetes Hilfsmittel bei der Suche nach jener Authentizität, die Jean-Pierre und Luc Dardenne ihren Filmen auch dadurch entlocken, dass sie, wie zu Beginn von ROSETTA, minutenlange Plansequenzen in Realzeit aufnehmen. Die bewegliche Kamera verschafft den Darstellern Improvisationsfreiräume, die bei einem technisch durchdeklinierten Drehablauf nicht gegeben wären.

Ausserdem korreliert die agile, unstete und sprunghafte Kameraführung mit der inneren Unrast der Charaktere, die aus dem seelischen Gleichgewicht geraten sind oder sich nie darin befunden haben, aber dennoch von einer ungeheuren Energie, einem unbändigen Lebenswillen angetrieben werden.

Es muss pulsieren in den Filmen der Brüder Dardenne, «da muss Leben drin sein». Atemgeräusche formen den Grundsound ihrer Filmerzählungen. Sie geben den Rhythmus vor, in dem ihre Protagonisten sich bewegen: Olivier, der schwer schnaufend ein schreckliches Wissen mit sich herumschleppt; Bruno und Rosetta, die beide irgendwie immer ausser Atem sind.

Rosetta, die keuchend nach Luft schnappt, nie zur Ruhe kommt, befindet sich nicht nur auf Jobsuche, nein, für sie geht es ums Ganze, um ihre Existenz. Die Regisseure selbst haben Rosettas Überlebenskampf mit "Krieg" verglichen. Mehr aber noch als an eine Soldatin erinnert die junge Frau an ein verwundetes, gefangenes Tier, das unermüdlich nach einem Ausweg sucht. Alles, was sie will, ist «eine Arbeit und ein normales Leben». Eben das Leben, das ihre alkoholabhängige Mutter ihr bislang versagt hat. Rücksichtslos, allein vom Überlebensinstinkt gesteuert, ist sie für eine Arbeitsstelle sogar bereit, ihren einzigen Freund zu verraten, ehe sich, am Rande der Verzweiflung und gleichsam mit der Schlussklappe, ihre moralische Läuterung andeutet.

Zu Recht wurde *Émilie Dequenne* für ihre urgewaltige, brachiale Performance 1999 mit dem Darsteller-Preis in Cannes geehrt, ebenso zu Recht wie drei Jahre später *Olivier Gourmet* für seine klaustrophobisch beklemmende Darstellung des von widersprüchlichen Gefühlen heimgesuchten Schreinermeisters Olivier die gleiche Auszeichnung erhielt. Dennoch dürften auch die Dardenne-Brüder ihren Anteil daran haben, dass ihre Darsteller derart reüssieren; und das nicht nur, weil sie es waren, die Dequenne und Gourmet fürs Kino entdeckten.

Bis zu 30, 40 Mal lassen die Brüder ihre Schauspieler die meist ungewöhnlich langen Takes wiederholen. Einer der beiden führt Regie, der andere überwacht die Aufnahme am Kontrollmonitor. Regelmässig wechseln sie sich dabei ab. Dass ihre Darsteller im Laufe eines solch anstrengenden Drehtages ermüden, ist beabsichtigt. «Man muss die Schauspieler müde spielen», lautet die Strategie der Dardennes. Nur so könnten die Darsteller sich von hinderlichen Schauspieltechniken, die sie sich möglicherweise angeeignet hätten, wieder frei machen. «Gegen 16 Uhr spielst du am Besten», sollen die Dardenne-Brüder zu Gourmet einmal gesagt haben, «dann drückt deine Mimik mehr aus als um 8 Uhr früh.»

Die bewegliche Kamera verschafft den Darstellern Improvisationsfreiräume, die bei einem technisch durchdeklinierten Drehablauf nicht gegeben wären.

Olivier Gourmet und Isabella Soupart in LE FILS

Olivier Gourmet und Morgan Marinne in LE FILS

Jean-Pierre und Luc Dardenne

Jean-Pierre, geboren am 21. April 1951
Luc, geboren am 10. März 1954

ausgewählte Videos und (Kurz-) Dokumentarfilme

1974/7 Video Interventionsfilme
1978 LE CHANT DU ROSSIGNOL
1979 LORSQUE LE BATEAU DE LÉON M. DESCENDIT LA MEUSE POUR LA PREMIÈRE FOIS
1981 R... NE RÉPOND PLUS
1982 POUR QUE LA GUERRE S'ACHÈVE, LES MURS DEVAIENT S' ÉCROULER
LEÇONS D' UNE UNIVERSITÉ VOLANTE
1983 REGARDE JONATHAN (JEAN LOUVET, SON ŒUVRE)
1987 IL COURT ... IL COURT LE MONDE

Spielfilme
Regie, Buch jeweils: Jean-Pierre Dardenne, Luc Dardenne

1987 FALSCH
Buch: nach dem gleichnamigen Bühnenstück von René Kalinsky; Kamera: Walther van den Ende, Yves van der Meeren; Schnitt: Denise Vindevogel; Musik: Jean-Marie Billy, Jan Franssen; Darsteller: Bruno Cremer, Jacqueline Bollen, Christian Maillet, Bérangère Dautun, Nicole Colchat, John Dobrynine, Christian Crahay, François Sikivie

1992 JE PENSE À VOUS
Buch: mit Jean Girault; Kamera: Giorgos Arvanitis; Schnitt: Denise Vindevogel, Ludo Troch; Musik: Wim Mertens; Darsteller: Fabienne Babe, Robin Renucci, Tolsty, Gil Lagay, Pietro Pizzuti

1996 LA PROMESSE
Buch: mit Léon Michaux, Alphonso Badola; Kamera: Alain Marcoen, Benoît Dervaux; Schnitt: Marie-Hélène Dozo; Musik: Jean-Marie Billy, Denis M'Punga; Darsteller: Jérémie Renier, Olivier Gourmet, Assita Ouedraogo, Frédéric Bodson, Hachemi Haddad, Florian Delain

1999 ROSETTA
Kamera: Alain Marcoen; Schnitt: Marie-Hélène Dozo; Darsteller: Emilie Dequenne, Fabrizio Rongione, Anne Yernaux, Olivier Gourmet, Bernard Marvaix

2002 LE FILS
Kamera: Alain Marcoen; Schnitt: Marie-Hélène Dozo; Darsteller: Olivier Gourmet, Morgan Marinne, Isabella Soupart, Nassim Hassaini, Kevin Leroy, Félicien Pitsaer, Rémy Renaud, Annette Closset

2005 L'ENFANT

Seit LA PROMESSE hat Gourmet in jedem Spielfilm der beiden Brüder eine Rolle übernommen. In LE FILS war es die Hauptrolle. Gourmets Gesicht fungiert darin gleichsam als zweite Leinwand. Es gehört zu den charakteristischen Eigenheiten des Dardenne-Kinos, die Kamera so nah an die Hauptfiguren heranzurücken, dass ein Grossteil ihrer Umgebung ausgeklammert wird. Wesentliche Teile der Handlung finden im Off statt. Das, was dort geschieht, wird indirekt vermittelt über die mimischen Reaktionen der Protagonisten. Ähnlich enge Kadragen dienen in Horrorfilmen dem gezielten Spannungsaufbau. Genau wie dort werden auch in den Dardenne-Filmen die Zuschauer im Ungewissen gehalten über das, was sich um die Helden beziehungsweise Antihelden herum ereignet. Jeden Moment könnte etwas auf sie einstürzen, über sie herfallen. Auf diese Weise sehen sie sich einer unablässigen, latenten Bedrohung ausgesetzt. Der soziale Horror nimmt Gestalt an.

Auf dem Gesicht von Olivier zeichnet sich in LE FILS jedoch auch eine innere Zerrissenheit ab. Spannung entsteht aus den widersprüchlichen, beinahe schizophrenen Emotionen, die sich Oliviers bemächtigen, ohne dass er sie selbst zu kontrollieren oder auch nur zu verstehen vermag. Seine geschiedene Frau reagiert entsetzt, als sie erfährt, dass Olivier ausgerechnet jenen frisch aus dem Jugendarrest entlassenen Jungen unter seine Fittiche nimmt, der vor Jahren ihren gemeinsamen Sohn getötet hat: «Kein Mensch würde das machen.» «Ich weiss», entgegnet Olivier fast schuldbewusst. «Warum machst du es dann?» «Ich weiss es nicht.» Bis zum Schluss überlässt es der Film dem Zuschauer, dieses Rätsel zu entschlüsseln. Mit Worten jedenfalls ist ihm nicht beizukommen.

Auch in L'ENFANT sind es neben den wenigen, bezeichnenden Dialogpassagen vor allem kurze Blicke, Haltungen, Gesten, das Mimenspiel, ist es die Körpersprache, die quasi zwischen den Zeilen ihre eigene Geschichte erzählt. Die Art wie Bruno seinen neugeborenen Sohn nicht anschaut, wie er über ihn hinwegblickt, an ihm vorbeisieht, lässt keinen Zweifel daran, dass der findige Kleinganove zu seinem Kind keinerlei emotionale Beziehung hat. Dem Vater ohne Vatergefühle ist das Baby, das er gezeugt hat, mindestens ebenso lästig wie dem eingangs erwähnten «Mädchen mit dem Kinderwagen», das den Dardenne-Brüdern während der Dreharbeiten zu LE FILS eine neue Filmidee bescherte.

«Der Vater» lautete der Arbeitstitel des Projekts, nachdem sich die Filmemacher entschlossen hatten, das mürrische Mädchen in ihrem Szenario gegen einen leichtfertigen jungen Mann auszutauschen. Ein Titel, der auf den ersten Blick vielleicht sogar treffender scheint als derjenige, für den sich das Regietandem letztlich entschieden hat. Immerhin dreht sich in L'ENFANT doch fast alles um Bruno und einmal mehr um Verantwortung, beziehungsweise eben Brunos Verantwortungslosigkeit. Dem Kind, Brunos Sohn Jimmy, kommt nur eine Statistenrolle zu. Bei genauerem Hinsehen aber entpuppt sich Brunos Weigerung, seinem Sohn ein Vater zu sein, als Weigerung, erwachsen zu werden. Nicht nur Jimmy ist das Kind, das L'ENFANT meint, vor allem ist es Bruno. Bruno, der Tagedieb: ausgelassen, fröhlich, ungezwungen, naiv, egozentrisch, unbedacht.

Im Titel erweist sich L'ENFANT damit als ähnlich ambivalent wie sein Vorgänger LE FILS, der ja auch auf zwei Söhne anspielt: den leiblichen, ermordeten und dessen Mörder, zu dem der Schreiner Olivier stellvertretend eine nahezu väterliche Beziehung aufbaut.

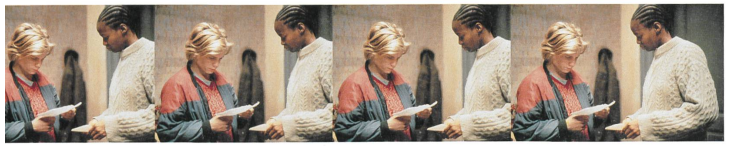
L'ENFANT steht ganz in der Tradition der Filme seit LA PROMESSE. Wieder versammeln Jean-Pierre und Luc Dardenne mit Alain Marcoen an der Handkamera und Cutterin Marie-Hélène Dozo ihre bewährte Filmfamilie um sich. Olivier Gourmet ist diesmal zwar nur in einer kleinen Nebenrolle als Polizist in Zivil zu sehen, doch auch *Jérémie Renier*, der aufgrund seiner vitalen und schnörkellosen Darstellung Brunos für den Europäischen Filmpreis nominiert wurde, ist im Kino des wallonischen Bruderpaares kein Unbekannter. In LA PROMESSE übernahm er, erst vierzehnjährig, die Hauptrolle des Igor. Seitdem ist er zu einem populären Schauspieler aufgestiegen, was aber für seine Besetzung kein Hinderungsgrund war, weil die Dardennes bei ihren eigenen Entdeckungen regelmässig von ihrem Grundprinzip abweichen, vorrangig unbekannte Darsteller zu besetzen. Freilich waren sie, wie sie selbst einräumen, darum bemüht, Renier alles das wieder auszutreiben, was er im Laufe der Jahre erlernt hatte. Mit Erfolg, wie es scheint. Denn erneut strahlt Renier jene physische, unmittelbare Präsenz aus, mit der er ehedem schon als Jugendlicher beeindruckte.

Wie seine drei Vorgängerfilme spielt auch L'ENFANT in Seraing, und nach LA PROMESSE und LE FILS thematisieren die Regisseure bereits zum dritten Mal eine Vater-Sohn-Beziehung. Die deutlichsten Parallelen weist L'ENFANT allerdings ausgerechnet zu ROSETTA auf. Bereits die Eröffnung von L'ENFANT ähnelt der von ROSETTA. Die Handkamera fängt den Rücken einer jungen Frau ein, folgt ihr in Echtzeit durch einen Hausflur und über Treppen; diesmal nach oben. Anders als Rosetta befindet sich Sonia

Wesentliche Teile der Handlung finden im Off statt. Das, was dort geschieht, wird indirekt vermittelt über die mimischen Reaktionen der Protagonisten.

Fabrizio Rongione und Emilie Dequenne in ROSETTA

Emilie Dequenne in ROSETTA



nicht auf der Flucht, sondern auf dem Nachhauseweg; in den Armen hält sie ihr neugeborenes Baby. Doch das Idyll wird jäh gestört. Während Sonia im Krankenhaus im Wochenbett lag, hat ihr Freund Bruno, ohne ihr Wissen, die gemeinsame Wohnung untervermietet. Jetzt steht sie vor verschlossenen Türen, von Bruno keine Spur. Als sie ihn später auf der Strasse, seinem neuen und eigentlichen Zuhause, ausfindig macht, freut er sich sie wiederzusehen, sein Kind registriert er kaum.

Beinahe autistisch auf sich selbst fixiert, verkörpert nicht Sonia, sondern Bruno die neue Rosetta. Genau wie für sie beginnt auch für Bruno mit jedem neuen Morgen nur ein weiterer Kampf ums Überleben. Sechs Jahre nach ROSETTA gehört Bruno aber schon einer nächsten Generation an. Er hat sich gedanklich bereits vom «normalen Leben» verabschiedet, nach dem Rosetta noch wie eine Ertrinkende die Hände ausstreckt. «Arbeit ist was für Arschlöcher», stellt Bruno lakonisch fest und macht aus der Not eine Tugend. Munter lebt er in den Tag hinein, ständig in Bewegung, und am Handy organisiert er seine kleinen Beutezüge; das Geld, das er als Anführer einer Kinderbande einnimmt, hat er ebenso schnell wieder ausgegeben.

Unbeschwert tollen Bruno und Sonia als Liebespaar umher, balgen sich, raufen miteinander wie junge Hunde. Sonia kann Bruno einfach nicht böse sein. Schnell hat sie ihm verziehen, dass er sich nicht einmal blicken liess, als sie im Krankenhaus lag. Und, dass Bruno seinen Jungen konsequent ignoriert, will sie lange nicht wahrhaben. Immerhin lässt sich Bruno als Vater registrieren und stellt sich mit Sonia in die Schlange vor dem Sozialamt. Doch bald dauert ihm das Warten zu lange, angeblich möchte er mit seinem Sohn nur eine kurze Runde im Kinderwagen drehen. Unterwegs versucht er, sich mithilfe von Jimmy ein bisschen Geld zu erbetteln, dann telefoniert er mit seiner Hehlerin, von der er gehört hat, dass kinderlose Paare viel Geld für ein Baby zahlen. Die Hehlerin organisiert ein anonymes Treffen in einer verlassenen Wohnung, und, als Sonia Bruno wiedertrifft, ist der Kinderwagen leer.

«Wo ist Jimmy», fragt Sonia panisch. Was Bruno daraufhin, kühl und ungerührt, als wäre es das Selbstverständlichste auf der Welt, erklärt, nämlich, er habe ihn für 5000 Euro verkauft, kann Sonia zunächst nicht glauben. Erst als Bruno sie mit den aberwitzigen Worten «Dann machen wir eben ein anderes Kind» zu beschwichtigen versucht und ihr stolz das Bündel Geldscheine hinhält, in das er seinen Sohn verwandelt hat, realisiert sie, dass das kein übler Scherz mehr ist, und bricht zusammen.

In der Folge gerät auch Bruno zunehmend in Schwierigkeiten. Sonia zeigt ihn an, wendet sich von ihm ab. Bruno gelingt es zwar, Jimmy zurückzuholen, aber Sonias Tür bleibt ihm verschlossen, und die Drückerbande verlangt eine Entschädigung für den ihr entgangenen Profit. Mehr und mehr beginnt Brunos Fassade zu bröckeln, und hinter dem selbsterwählten Asphaltpiraten, der sich angeblich so trefflich mit den bedrückenden sozialen Umständen arrangiert hat, kommt ein hilfloser, einsamer Junge zum Vorschein.

Immer weiter in die Enge getrieben, kann Bruno sich selbst schliesslich nicht mehr ausweichen. Mit seiner verzweifelten Lage konfrontiert, gewinnt er jene Hoffnung zurück, die Rosetta von Beginn an am Leben hielt. Gegen Ende übernimmt er dann doch noch Verantwortung, und genau wie bei ROSETTA wird aus einem kathartischen Weinen in den Abspann geschnitten.

Einmal mehr leihen die Brüder Dardenne mit L'ENFANT den sozial Unterprivilegierten ihre Stimme. Allein schon dadurch erhält ihr Kino eine politische Komponente. Aus ihrem eigenwilligen, naturalistisch-moralischen Blickwinkel heraus beleuchten sie schonungslos den harten, manchmal grauenvollen Alltag sozialer Aussenseiter, ohne ihn in den Dreck zu ziehen und als aussichtslos oder durchweg hässlich darzustellen. Wer aber glaubt, dass das Dardenne-Kino dadurch, dass es stets von eigenverantwortlichen Menschen handelt, die gesellschaftspolitischen Hintergründe vernachlässige, irrt. Nur dort, wo der Einzelne äusseren Rahmenbedingungen nicht ohnmächtig ausgeliefert ist, wird Veränderung möglich. Wer genauer hinsieht, erkennt, dass die Schlusshoffnung der Dardennes immer auf ein Miteinander, auf Solidarität abzielt.

Was also läge näher, als nach einem Film wie L'ENFANT als Zuschauer selbst Verantwortung zu übernehmen und diejenigen, in deren Welt der Film spielt, die ihn aber vielleicht nie zu Gesicht bekommen werden, in ihrem Ringen um Arbeit, Würde und Menschlichkeit zu unterstützen. Wie das getan werden könnte, verraten die Dardenne-Filme nicht. Insofern sind sie wohl tatsächlich unpolitisch. Aber daran, dass es getan werden sollte, lassen sie trotz ihrer unddidaktischen, ideologiefreien Machart keinen Zweifel.

Stefan Volk

Stab
Regie und Buch: Jean-Pierre und Luc Dardenne; Kamera: Alain Marcoen; Kameraassistenz: Benoit Dervaux; Schnitt: Marie-Hélène Dozo; Ausstattung: Igor Gabriel; Kostüme: Monic Parelle; Ton: Jea n-Pierre Duret; Tonschnitt: Benoit de Clerk

Darsteller (Rolle)
Jérémie Renier (Bruno), Déborah François (Sonia), Jérémie Segard (Steve), Olivier Gourmet (Polizist in Zivil), Fabrizio Rongione (junger Dieb), Stéphane Bissot (Hehlerin), Mireille Bailly (Brunos Mutter), Anne Gédard (Ladenbesitzerin), Bernard Marbaix (Ladenbesitzer), Frédéric Bodson (älterer Dieb), Léon Michaux (Polizeibeamter), Samuel De Ryck (Thomas), Hachemi Haddad (Nachtportier im Heim), Olindo Bolzan (zweiter Ladenbesitzer), Sophia Leboutte (Polizistin), Marie-Rose Roland (Schwester), Annette Closset (Besucher), Alao Kasongo (Empfangsfrau), Jean-Michel Balthazar (Barmann), Philippe Jeusette (Pfandleiher)

Produktion, Verleih
Produktion: Les Films du Fleuve, Archipel 35, RTBF, Scope Invest, Arte France Cinéma; Produzenten: Jean-Pierre und Luc Dardenne, Denis Freyd; ausführender Produzent: Olivier Bronckart. Belgien, Frankreich 2005. 35mm; Farbe; Dauer: 95 Min. CH-Verleih: Xenix Filmdistribution, Zürich; D-Verleih: Kinowelt, Leipzig

Wer aber glaubt, dass das Dardenne-Kino dadurch, dass es stets von eigenverantwortlichen Menschen handelt, die gesellschaftspolitischen Hintergründe vernachlässigt, irrt.

Jérémie Renier und Assita Ouedraogo in LA PROMESSE

Jérémie Renier in LA PROMESSE

«Wir greifen nur dann auf Dialoge zurück, wenn sie unverzichtbar sind. Wir bedienen uns auch nur selten der Blicke der Figuren, um in ihr Inneres vorzudringen.»

LA PROMESSE

Robin Renucci
in JE PENSE À VOUS

‹Wir sind selbst oft überrascht von dem, was uns die Darsteller geben›

Gespräch mit Jean-Pierre und Luc Dardenne

FILMBULLETIN Sie haben als Dokumentarfilmer begonnen, was Ihre Filme noch immer prägt. Aus welchen Gründen sind Sie zur Fiktion gewechselt?

LUC DARDENNE In LA PROMESSE wollten wir eine Figur zeigen, die jemand Anderen sterben lässt. Das kann man in einem Dokumentarfilm nicht. Ausserdem hatten wir den Wunsch, mit Schauspielern zu arbeiten.

JEAN-PIERRE DARDENNE Es gibt einen Punkt, an dem sich einem reale Personen entziehen: sie haben ein Leben vor und nach der Zeit, in der wir sie filmen. Wir lernen nur einen Teil davon kennen. Sie haben Recht, dass wir etwas Dokumentarisches in unseren Spielfilmen fortführen. Wir drehen beispielsweise gern an Orten, die dafür nicht vorgesehen sind, die unbequem sind, Hindernisse bieten.

FILMBULLETIN Bei Ihren Filmen gewinnt man den Eindruck, die Charaktere seien der eigentliche Plot. Gehen Sie von einer Geschichte aus oder von einer Figur?

LUC DARDENNE LE FILS geht beispielsweise auf ein Versprechen zurück, das wir Olivier Gourmet nach LA PROMESSE gegeben haben: einen Film mit ihm in der Hauptrolle zu drehen. Sein Part in ROSETTA war ja nur klein, aber dieser sollte ganz auf ihn zugeschnitten sein. Und dann hatten wir noch einen Stoff im Hinterkopf, der auf einer Nachrichtenmeldung beruht, an die Sie sich bestimmt auch erinnern: In Liverpool brachten vor einigen Jahre zwei Jungen in einem Zug einen Gleichaltrigen um. Die Geschichte hat uns verstört. Wie können Kinder so etwas tun? Woher kommen sie, was für Eltern haben sie? Was ist das für eine Gesellschaft, die solche Verbrechen hervorbringt? Wir haben damals die Berichterstattung zwar genau verfolgt, aber das Thema dann später aus den Augen verloren.

JEAN-PIERRE DARDENNE Die Geschichte wäre uns nicht wieder in den Sinn gekommen, wenn wir nicht an Olivier gedacht hätten. Er sollte jemanden spielen, der anderen ein Handwerk beibringt. Die Szene in ROSETTA, wo er ihr zeigt, wie man Waffeln backt, hatten wir in einer Lernküche gedreht, wo straffällige Jugendliche ausgebildet werden. Also stellten wir ihn uns zunächst als Koch vor. Aber etwas störte uns an diesem Beruf. Vielleicht, weil man da ständig von Messern umgeben ist. Das fanden wir als Erinnerung an den Mord zu nachdrücklich.

Wir haben uns ganz von seinem Körper, seiner physischen Präsenz leiten lassen. Er besitzt eine grosse Selbstverständlichkeit, wenn er mit seinen Händen arbeitet. Er ist auf einem Bauernhof aufgewachsen, wo ständig etwas repariert werden musste. Mit einem solchen Schauspieler hat man keine Angst, eine Figur zu erfinden, die sich wesentlich über diesen physischen, handwerklichen Aspekt definiert. Bei jemandem wie Dirk Bogarde könnte man sich das nicht vorstellen.

LUC DARDENNE Und zugleich besitzt Olivier etwas, was viele grosse Schauspieler auszeichnet: es gibt einen Teil von ihm, den er uns vorenthält, der im Schatten bleibt.

JEAN-PIERRE DARDENNE Er ist ein Schauspieler, der physisch zwar sehr präsent ist, aber zugleich immer etwas zu verbergen scheint. Dadurch gewinnt die Zeichnung einer Figur eine ungeheure Dynamik und Spannung.

FILMBULLETIN L'ENFANT schildert den Prozess einer emotionalen, moralischen Bewusstwerdung. Wie gelingt es Ihnen, einen solchen Parcours allein durch die Handlungen, Gesten der Figuren zu erzählen?

LUC DARDENNE Das ist eine Herausforderung, der wir uns bei jedem Stoff stellen: Wie setzt man diesen unsichtbaren Weg, von dem Sie sprechen, filmisch um? Natürlich könnte man für die Sprachlosigkeit unserer Charaktere soziologische Gründe anführen: Sie leben am Rande der Gesellschaft, sind viel zu sehr mit dem Überleben beschäftigt, um ihre Existenz und ihr Handeln zu reflektieren. Sie sind es nicht gewohnt, ihre Hoffnungen und Sehnsüchte klar zu formulieren.

Aber letztlich ist es vielleicht einfach eine intuitive Vorliebe. Wir greifen nur dann auf Dialoge zurück, wenn sie unverzichtbar sind. Wir bedienen uns auch nur selten der Blicke der Figuren, um in ihr Inneres vorzudringen. Vielmehr vertrauen wir uns ihren Gesten, ihrem Körperspiel an. Die Arbeit mit den Darstellern ist für uns ein Prozess, der voller Entdeckungen steckt. Wir bitten sie stets, sich zurückzunehmen, so neutral wie möglich zu spielen. Auf diese Weise projiziert der Zuschauer viel mehr in sie hinein. Je weniger man ihm zeigt oder erklärt, desto stärker wird er gefordert, sich in die Charaktere hineinzuversetzen.

FILMBULLETIN Tatsächlich sind in Ihren Filmen alltägliche Verrichtungen aufgeladen mit einer moralischen und psychologischen Vieldeutigkeit.

JEAN-PIERRE DARDENNE Die Zuschauer sollen sich im Verlauf des neuen Films ständig fragen, was in Bruno vorgeht. Man muss ihm eine gewisse Unergründlichkeit bewahren. Ich hoffe, es ist nicht vorhersehbar, was er tun wird. Für uns ist es wichtig, dass sein Handeln für ihn in jedem Moment eine prak-

«Diese Spannung stellt man am besten her, indem der Kamerablick sich öffnet: Wenn nur einer von ihnen im Bild ist, spürt man die Abwesenheit des anderen umso mehr.»

Jérémie Renier
in L'ENFANT

Emilie Dequenne
in ROSETTA

Jérémie Renier
und Déborah François
in L'ENFANT

tische Notwendigkeit besitzt. Unsere Filme müssen stets auf der Ebene der Konkretion bleiben.

FILMBULLETIN Ein Beispiel ist die Szene, in der Bruno zum Treffpunkt mit den Kinderhändlern kommt. Da der Fahrstuhl nicht funktioniert, muss er sein Kind hinauftragen.

LUC DARDENNE Das war eine Idee meines Bruders. Es ist wichtig, dass er für längere Zeit einen körperlichen Kontakt mit dem Kind hat. Beim Drehbuchschreiben war uns das noch nicht so bewusst. Da betrachtete er es nur etwas länger, als er auf den Fahrstuhl wartet.

FILMBULLETIN Dieser Moment wirkt besonders stark, weil Bruno sein Kind vorher kaum angesehen hat.

JEAN-PIERRE DARDENNE Wenn Sie so wollen, ist das ein emotionaler Suspense-Moment wie bei Hitchcock. Der Akt, den er begehen will, ist etwas unermesslich Schreckliches. Je mehr Hindernisse sich ihm dabei in den Weg stellen, desto grösser ist die Ungewissheit, die Spannung. Der Zuschauer fragt sich, ob er es sich nicht vielleicht noch anders überlegt.

FILMBULLETIN Auch Brunos Beziehung zu seiner Freundin Sonia ist vor allem physisch definiert. Sie balgen ausgelassen wie Kinder, zugleich spürt man eine starke erotische Anziehung.

JEAN-PIERRE DARDENNE Es gibt eine Spannung, eine Heftigkeit in dieser Anziehung, weil sie für beide auch noch ein wenig ein Spiel ist.

LUC DARDENNE Ja, diese Sinnlichkeit ist stark an ihr Alter gebunden. Sonia verabschiedet sich aus ihrer Kindheit, ist aber noch keine Frau. Das war uns beim Schreiben des Drehbuches noch nicht so klar. Wir sind selbst oft überrascht von dem, was uns die Darsteller geben. Ihnen ist es zu verdanken, wenn man diese Anziehung spürt, ohne dass wir eine Bettszene drehen mussten.

FILMBULLETIN Die Kamera ist in Ihren Filmen eng an die Perspektive der Figuren gebunden, ohne dass sie subjektive Einstellungen drehen. Das Blickfeld in ROSETTA ist so begrenzt, autistisch wie das der Titelheldin.

JEAN-PIERRE DARDENNE Exakt. Da folgen wir ganz der Besessenheit der Figur. Rosettas Denken und Handeln ist monomanisch, zielstrebig, sie nimmt nichts wahr, was darüber hinaus geht. Deshalb ist sie im Bildausschnitt eingesperrt, genau wie der Blick des Zuschauers. In diesem Konzept war es schon ein Problem, die anderen Personen überhaupt ins Bild mit einzubeziehen.

FILMBULLETIN Die Kamera besitzt in LE FILS eine ebenso fahrige, impulsive Aufmerksamkeit, auch hier sucht sie die unmittelbare Nähe. Aber sie jagt nicht hinter der Hauptfigur her wie in ROSETTA.

LUC DARDENNE Ja, wir verfolgen eine andere Spur. Rosetta war wie ein Soldat an der Front, der läuft, sich versteckt. Sie ist atemlos, gehetzt, will um jeden Preis ein Ziel erreichen. Jeder Augenblick bedeutet eine Anstrengung, fordert Energie. Auch in LE FILS gibt es diesen Moment der Suche, aber es herrscht eine Haltung des angespannten Abwartens. Die Hauptfigur verlangte einen anderen Rhythmus, eine andere Nähe. Sein Gesicht entzieht sich zunächst dem Blick. Wir enthüllen die Dinge und die Figuren erst allmählich, in Bruchstücken. So ist der Zuschauer in ständiger Erwartung, es gibt keine Einstellung, bei der er sich entspannen kann. Von dem Moment an, wo Olivier weiss, dass der Junge der Mörder seines Sohnes ist, gerät die Kamera aus dem Gleichgewicht. Die Zuschauer wissen nicht, wie er reagieren wird, was er mit dem Jungen vorhat. Aber sie haben den Wunsch, dass er und die Kamera zur Ruhe kommen.

JEAN-PIERRE DARDENNE Wir hatten eine ganz neue, überaus wendige 16mm-Kamera, so klein wie eine Digikamera. In ROSETTA ist die Kamera viel mehr dem Boden verhaftet, hier wirkt sie leichtfüssiger, als könnte sie fliegen. Ohne die neue Kamera hätten wir gewisse Kamerawinkel nie drehen können, hätten nie diese Nähe und diesen Schwebezustand erreicht. Es wäre uns nicht so gut gelungen, die Figur aus dem Gleichgewicht zu bringen.

FILMBULLETIN Warum folgen Sie in L'ENFANT nicht so streng einem bestimmten Stilprinzip?

LUC DARDENNE Die Kameraarbeit musste hier viel offener sein, weil zum ersten Mal ein Paar im Mittelpunkt eines unserer Filme steht. Es geht um zwei Liebende im gleichen Alter, es gibt nicht die gleichen Machtverhältnisse wie in der Beziehung zwischen Mutter und Tochter oder Vater und Sohn. Wir wollten beobachten, wie sich die beiden Figuren annähern oder voneinander entfernen. Diese Spannung stellt man am besten her, indem der Kamerablick sich öffnet: Wenn nur einer von ihnen im Bild ist, spürt man die Abwesenheit des anderen umso mehr.

FILMBULLETIN Einem Prinzip sind Sie jedoch treu geblieben: Szenen möglichst in einer Einstellung zu drehen, den Geschehnissen ihre Integrität zu lassen. Ist das nur eine Vorliebe, oder gar eine ästhetische Notwendigkeit für Sie?

LUC DARDENNE Wir drehen jede Szene in verschiedenen Versionen, aber es läuft immer auf eine ungeschnittene Plansequenz hinaus. Ich glaube, Sie haben Recht: Es ist wie ein Zwang. Wir können nicht anders.

JEAN-PIERRE DARDENNE Dabei hatten wir uns diesmal vorgenommen, es anders zu machen! Wir haben unserem Team angekündigt, wir drehen nicht so lange Einstellungen, wir schneiden mehr. Aber unwillkürlich sind wir zu unseren alten Gewohnheiten zurückgekehrt. Denn wir mögen es, wenn der Zuschauer die Ereignisse fast in Realzeit miterlebt. So ist er hoffentlich stärker beteiligt und hat das Gefühl, einen Platz neben den Figuren einnehmen zu können.

FILMBULLETIN Die Identifikation mit den Figuren funktioniert in Ihrem Kino ganz anders als in einem Hollywoodfilm. Da würde man erwarten, dass Bruno einen Ausweg aus seinem moralischen Dilemma findet, indem er bei der Polizei als Zeuge gegen den Kinderhändlerring aussagt. In Ihrem filmischen Universum scheint eine solche Lösung undenkbar.

JEAN-PIERRE DARDENNE Ja, diese Möglichkeit wäre uns nie in den Sinn gekommen. Selbst wenn, dann hätten wir sie nie ernsthaft erwogen. Für uns existierte Bruno so sehr am Rande der Gesellschaft, eine solche Eingliederung wäre völlig unglaubhaft.

FILMBULLETIN Dafür spielt das Motiv der Gnade in Ihrem Kino eine zusehends wichtige Rolle. Ist die Schluss-Szene ein bewusster Verweis auf «Schuld und Sühne»?

LUC DARDENNE Ja, wir beide mögen Dostojewskis Roman sehr. Aber wir hoffen, dass die Szene nicht aufgesetzt wirkt, wie ein angehängtes Zitat. Das Ende soll sich logisch aus dem Vorangegangenen ergeben. Wir drehen die Szenen ja immer in der Chronologie und geraten dabei oft an einen Punkt, wo wir von unserem ursprünglichen Drehbuch abweichen – einfach, weil das Spiel der Darsteller uns zu einer anderen Lösung führt. Das soll ein organischer Prozess sein.

JEAN-PIERRE DARDENNE Ein weiterer, wichtiger Einfluss war für uns SUNRISE von Murnau. Die Vergebung, der Neuanfang spielt in beiden Werken eine entscheidende Rolle. Das Motiv des Paares, das auf eine furchtbare Probe gestellt wird, beschäftigte uns sehr. Wir stellten uns die Frage, ob Sonias Liebe genügt, um Bruno zu sich und zu ihrem Kind zurückzuziehen.

LUC DARDENNE Unser erster Arbeitstitel hiess «La force de l'amour». Wir sind ganz froh, dass wir ihn verworfen haben.

Das Gespräch mit Jean-Pierre und Luc Dardenne führte Gerhard Midding

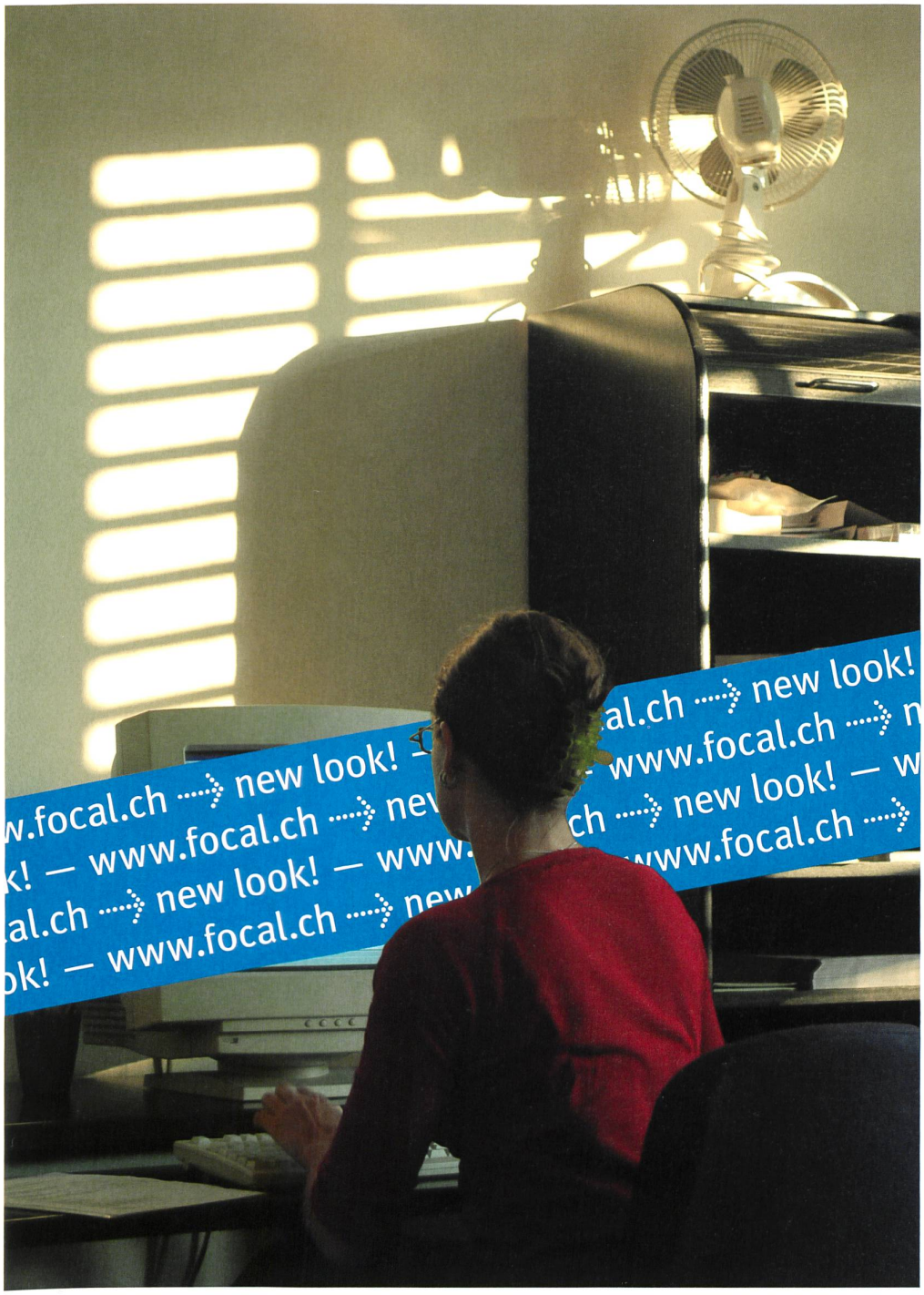
Eine Frau will zum Film – niemand hält sie auf

Exemplare (12) – die wir nicht missen mögen

Alle wollten über den Film reden und verwechselten sie andauernd mit der abwesenden, aber ziemlich etablierten Hauptdarstellerin des Films. Das hatte den scheusslichen Nachteil, dass niemand ihr einen Job anbot.

Sie sass plötzlich neben mir. Jung und schön, in einem hinreissenden Abendkleid. Irgendwas war aber merkwürdig an ihr. Nach dem Film auf einem grossen Filmfestival blieb sie aufreizend unentschlossen in meiner Nähe stehen und wartete darauf, dass ich sie endlich ansprach. Sie stellte sich vor. Sie strahlte und wurde kontrolliert rot. Schauspielerin wolle sie werden. Sei sie schon, unentdeckt aber. Dann hatte sie einfach in der Zeitung gelesen, dass heute das Filmfestival – sagen wir von Venedig oder Cannes – anfangen würde. Kurzentschlossen war sie in einen Zug gestiegen und hatte sich durchgefragt. Ich schaute auf ihre Akkreditierung, die in Brusthöhe an ihrem körperbetonten Kleid befestigt war. Ein toller Blickfang, leicht ordinär. «Ach das», antwortete sie auf meinen abschweifenden Blick. «Das war kein grosses Problem. Kostet normalerweise 350 Euro.» Sie meinte die Akkreditierung. «Aber da war so ein süsser Typ. Ich hab ihn runtergequatscht auf 50. Das hat 'ne halbe Stunde gedauert. Ein bisschen länger und es wäre umsonst gewesen, aber ich wusste ja noch nicht mal, wo ich schlafen sollte, und ausserdem wollte ich noch 'ne Einladung zur Filmpremiere und zur besten Party abgreifen, und ich kann sowieso nur zwei Tage bleiben. Dann muss ich wieder kellnern.» Sie hatte dann einen Filmkritiker angesprochen – einen, der einfach ratlos und verloren herumstand – gutes Opfer. Der wohnte in einer kleinen Festival-WG und hatte ihr direkt das ungenutzte Sofa für die Nacht versprochen. Nicht ganz ohne Hintergedanken bestimmt, aber im Abwehrnahkampf war die Kleine sicher unschlagbar. Sie müsse ihn aber jeden Abend um Mitternacht in der sowieso angesagten Festivalbar treffen, nur damit er ihr die Wohnung aufschliessen könnte. Klar. Innerhalb weniger Stunden hatte sie auch noch herausgefunden, welcher grosse Film am Abend laufen würde. Durchfragen. Bequatschen. Flirten. Um Aufmerksamkeit betteln. Am Ende des Tages war sie mit VIP-Ticket über den roten Teppich gelaufen und anschliessend wie selbstverständlich mitgegangen zur exklusiven Teamparty. Von dem berühmten Regisseur im weissen Anzug hatte sie noch nie gehört. Der Film hatte sie so sehr gelangweilt, dass sie ihre erprobte Technik «Nickerchen mit offenen Augen» anwenden musste. Bei der Teamparty in exklusivem Ambiente war sie etwas verloren gewesen. Alle wollten über den Film reden und verwechselten sie andauernd mit der abwesenden, aber ziemlich etablierten Hauptdarstellerin des Films. Das hatte den scheusslichen Nachteil, dass niemand ihr einen Job anbot. Allzu viel essen wollte sie auch nicht, obwohl das Büffet grossartig war. Sie war doch entschlossen, dünn zu bleiben – der Karriere wegen. Aber dann hatte sie wenigstens noch eine Einladung für den nächsten Tag zur besten Party ergattert. Der Gastgeber dieser Veranstaltung hatte sie wahrscheinlich auch verwechselt und grosse Mühe darauf verwandt, von der schönen Location und den tollen Möglichkeiten, weitere Kontakte aufzunehmen, zu schwärmen. Aber nachdem die kleine glitzernde Einladung in ihr Handtäschchen gewandert war, zeigte sie ihm sofort die kalte Schulter und mischte sich entschlossen unters Partyvolk. «Meinen ganzen Vorrat an Visitenkarten habe ich dann in einer halben Stunde aufgebraucht.» Und dabei hatte sie – grosses Kunststück – jeden echten Körperkontakt vermieden. Nur als sie, wie versprochen, den Filmkritiker mit Sofa in den Empfang schleuste, war es zu seltsamen Berührungen gekommen. Ganz kurz nur und folgenlos. «Wir waren sehr müde. Zum Glück hat der keine Einladung heute Abend. Aber Sie könnte ich noch mitnehmen.» Ich dachte daran, wie penibel ich mein Akkreditierungsformular ausgefüllt und meine Artikel von den letzten Jahren unter grossen Mühen eingesandt hatte, und was für ein Kampf es gewesen war, eine der kostbaren Einladungen für den Prachtempfang der Filmkommission von Moldawien zu bekommen. Ich erwog, kurz auszuprobieren, ob dieses gerissene Festivalgroupie es schaffen würde, mich in die Party zu schummeln, bevor ich meine eigene Einladung auch nur zücken konnte. Andererseits fand sie mich sofort "wichtiger", als ich ihr mitteilte: «Da bin ich doch auch eingeladen.» Wir sind gemeinsam hingegangen. Mit wem sie weggegangen ist, weiss ich aber nicht. Sie wurde gleich an den Tisch des Gastgebers gebeten. Wahrscheinlich wieder verwechselt. Es gab dann viele Kandidaten, die um sie buhlten: wichtige Produzenten, schillernde Filmregisseure und bemühte Funktionäre. Am besten kamen bei ihr aber die professionellen Schnorrer und Blender an, die auf Festivals einfach unvermeidlich sind und sich dort bewegen als sei's ihr heimisches Parkett. Die kenne ich natürlich alle. Warnen wollte ich sie dann doch nicht. Wovor auch. Nur auf Filmfestivalparketts kann man sich einfach so durchsetzen – als Festivalgroupie. Vielleicht hat es Brigitte Bardot seinerzeit genauso gemacht. Oder Mel Gibson. Verrückt muss man sowieso sein, um mit dieser Branche klar zu kommen. Und sexy.

Josef Schnelle



www.focal.ch
Portal für Aus- und Weiterbildungsmöglichkeiten in den Bereichen Film und Audiovision

Fachleute, die bereits beim Film tätig sind, informieren sich über aktuelle Weiterbildungsprogramme.

Einsteiger verschaffen sich einen Überblick über die verschiedenen Ausbildungsmöglichkeiten weltweit.

Wer Fragen zum Film hat, findet die Antwort vielleicht über einen der zahlreichen Links, die Literaturhinweise oder die Artikel zu verschiedenen Themen.

Drehbuchautoren steht mit dieser Website eine in Europa einmalige Dienstleistungs- und Informationsplattform zur Verfügung.

FOCAL

FOCAL
Stiftung Weiterbildung
Film und Audiovision
2, rue du Maupas
CH–1004 Lausanne
info@focal.ch

www.focal.ch

Die SRG SSR idée suisse und das Kino: gemeinsam sind wir stark!

SRG SSR idée suisse

SF DRS · TSR · rtr · swissinfo · Radio Suisse Romande · rsi · DRS

www.srgssrideesuisse.ch