

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 48 (2006)
Heft: 269

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: 07.08.2025

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



1.06

Filmbulletin *Kino in Augenhöhe*

Das Leben - zum Heulen komisch: Andreas Dresen

Ungarischer Film: Rückkehr auf leisen Sohlen

VITUS von Fredi M. Murer

ME AND YOU AND EVERYONE WE KNOW von Miranda July

BROKEBACK MOUNTAIN von Ang Lee

WHERE THE TRUTH LIES von Atom Egoyan

WALK THE LINE von James Mangold

LA NÉBULEUSE DU CŒUR von Jacqueline Veuve

WER WAR KAFKA? von Richard Dindo

CAPOTE von Bennett Miller

> Andreas Dresen
> Ungarischer Film

www.filmbulletin.ch

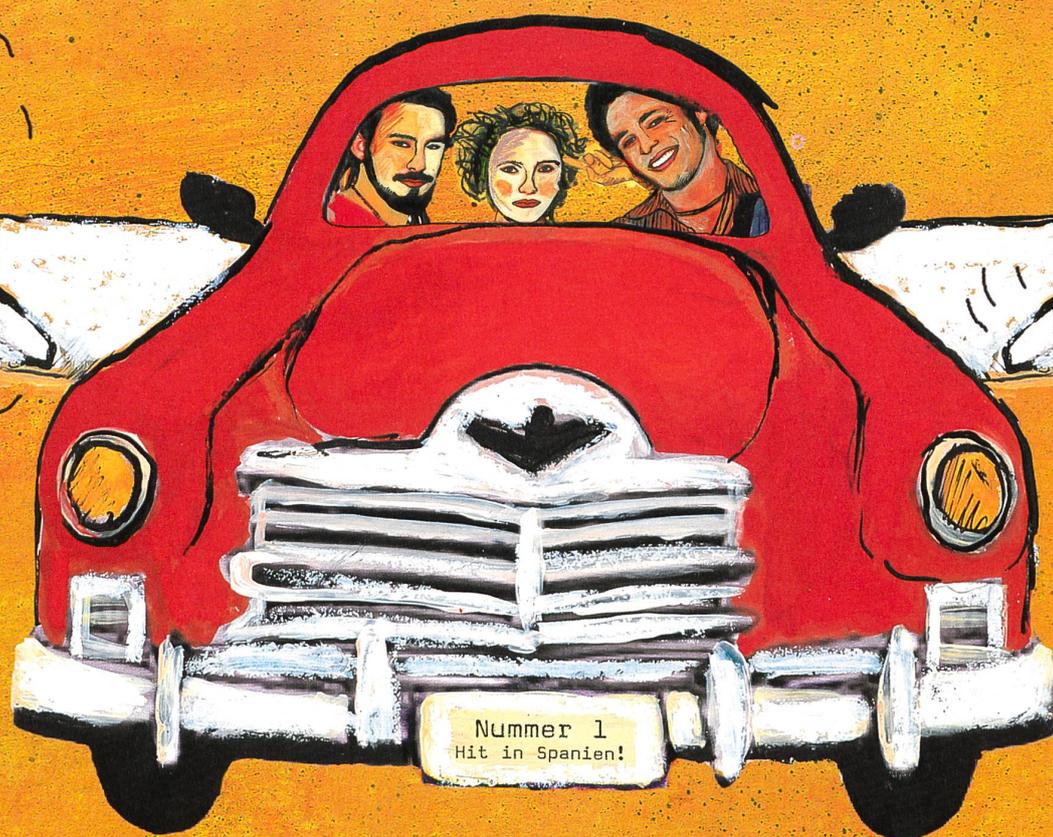


FILMFESTIVAL CANNES
OFFIZIELLE SELEKTION 2005 - UN CERTAIN REGARD

HABANA BLUES

Ab 2. März
im Kino

Ein Film von BENITO ZAMBRANO ('Solas')



Eine bewegende Liebeserklärung
an Havanna und den unbändigen
Lebenswillen ihrer Bewohner!

AARGAUER ZEITUNG

Eine packende und warmherzige Komödie (...)
eine heitere, pulsierende Hommage an
Menschen, deren Gefühle und die Musik.

FILM DEMNÄCHST

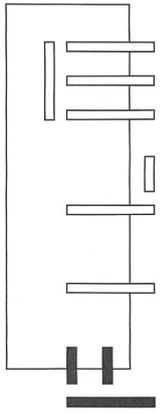
www.xenixfilm.ch

XENIX
FILM

EURIMAGES

www.habanablues-es.com

Titelblatt:
Teo Gheorghiu
in VITUS
Regie: Fredi M. Murer



KURZ BELICHTET	2	Mehrsprachenversionen
	6	Bücher
	8	DVD

FILM IN AUGENHÖHE	9	Rückeroberung einer Kindheit VITUS von Fredi M. Murer
----------------------	----------	---

PERFORMANCE- KINO	12	«Ich bin nur die beste Zeugin des Verbrechens» Miranda July und ihr Film ME AND YOU AND EVERYONE WE KNOW
----------------------	-----------	---

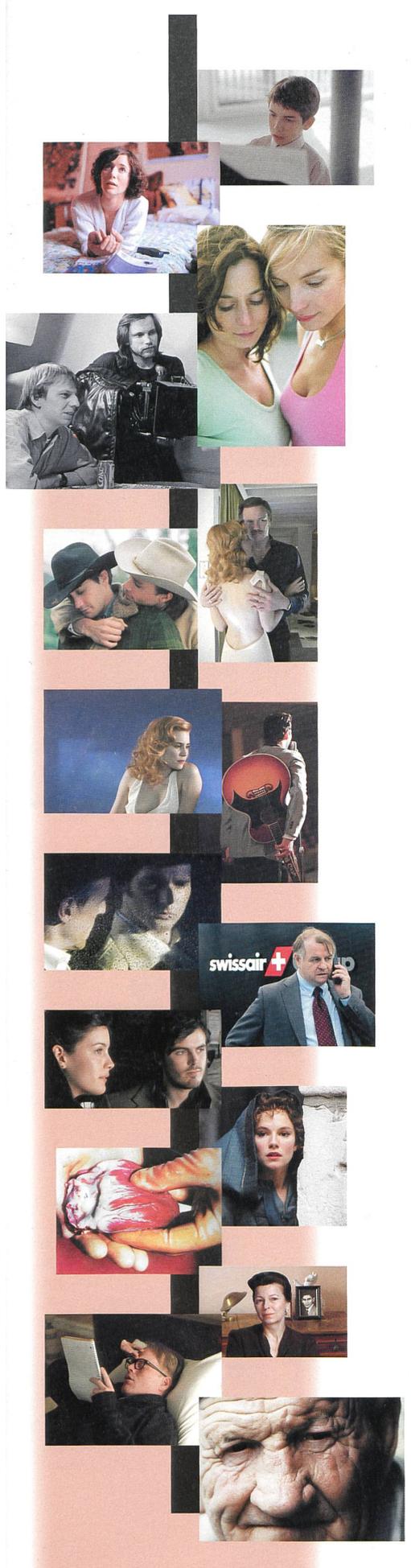
ERZÄHLKINO	16	Die Welt ist klein SOMMER VORM BALKON von Andreas Dresen
	18	Das Leben – zum Heulen komisch Porträt von und Gespräch mit Andreas Dresen
	24	Kleine Filmographie

FILMFORUM	31	Universale Liebesgeschichte BROKEBACK MOUNTAIN von Ang Lee
	33	Kunstvolle Zeitgeist-Studie WHERE THE TRUTH LIES von Atom Egoyan
	34	«Ich hatte das Glück, nie Kompromisse eingehen zu müssen» Gespräch mit Atom Egoyan

NEU IM KINO	37	WALK THE LINE von James Mangold
	38	MUNICH von Steven Spielberg
	39	GROUNDING von Michael Steiner
	40	LONESOME JIM von Steve Buscemi
	41	CASANOVA von Lasse Hallström
	42	LA NÉBULEUSE DU CŒUR von Jacqueline Veuve
	43	WER WAR KAFKA? von Richard Dindo
	44	CAPOTE von Bennett Miller

PANORAMA- SCHWENK	45	Rückkehr auf leisen Sohlen Ungarischer Film – Witz, Originalität und unkonventionelle Bildlösungen
----------------------	-----------	--

UNPASSENDE GEDANKEN	52	World's Worst Films Von Felix Aeppli
------------------------	-----------	--



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
 Jürgen Kasten, Oswald Iten, Frank Arnold, Erwin Schaar, Johannes Binotto, Irene Genhart, Daniel Kothenschulte, Daniela Sannwald, Thomas Binotto, Herbert Spaich, Stefan Volk, Gerhart Waeger, Marc Gebhard

Fotos
 Wir bedanken uns bei:
 Cinélibre, Bern;
 Cinémathèque suisse, Lausanne; Ascot Elite Entertainment, Buena Vista, Cinémathèque suisse Dokumentationsstelle Zürich, Filmcoop, Frenetic Films, Monopole Pathé Films, 20th Century Fox, UIP, Xenix Filmdistribution, Zürich; X-Verleih, Berlin; Tiberius Film, München; Magyar Filmunió, Budapest

Vertrieb Deutschland
 Schüren Verlag
 Universitätsstrasse 55
 D-35037 Marburg
 Telefon +49 (0) 6421 630 84
 Telefax +49 (0) 6421 6811 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 Beiträgen 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

DER KONGRESS TANZT
 Regie: Eric Charell



Selbstverständlich beginnen Filme irgendwo in den Köpfen von kreativen Leuten und landen dann in den günstigsten Fällen auf einer Leinwand – aber sie enden (im Gegensatz zu einer weitverbreiteten Meinung) zum Glück nicht auf dieser Leinwand. Die Filme entstehen in den Köpfen der Leute, die sie sehen – allenfalls lesen.

(Und die Erfahrung zeigt auch, dass in den Köpfen der Zuschauerinnen und Zuschauer, die vor derselben Leinwand sitzen, auf die derselbe Film projiziert wird, ganz unterschiedliche Filme entstehen. Das ist auch gut so.)

Die Auseinandersetzung mit den Filmen, die da in den Köpfen entstehen, kann aber fruchtbarer und genussvoller werden, wenn diese Auseinandersetzung im Laufe der Zeit vertieft wird.

Und genau zu dieser Vertiefung wollen wir mit Kino in Augenhöhe etwas beitragen.

Walt R. Vian

1930 wird endlich das Versprechen umgesetzt, im Tonfilm die synästhetische Vollständigkeit des sichtbaren und sprechenden Menschen darzubieten. Doch ausgerechnet diese konsequente Anwendung der Innovation des Tons bedroht im sprachlich wie kulturell inhomogenen Europa die damals selbstverständliche Internationalität des Films. Zunächst waren es nicht die kostengünstigen Verfahren der Synchronisation oder Untertitelung, die sich in den grossen Filmländern Europas durchsetzten. Bei höher budgetierten, für den Export bestimmten Spielfilmen drehte man vielmehr das Werk mehrfach, jeweils in den gleichen Dekors und Einstellungen, aber mit anderen, zumeist muttersprachlichen Schauspielern. Multilinguale Versionenfilme verschlangen weitere Kosten von 40 bis 70 Prozent pro Fassung. Doch dafür erlaubten sie eine unmittelbare sprachliche wie kulturelle Übersetzung des Stoffes und uneingeschränkte Teilhabe an der versprochenen Sensation: unabgelenkt von Unter- oder Zwischentiteln die Einheit von Stimme und Körper der Darsteller wahrnehmen zu können.

Die grosse Zeit der Versionenfilme waren die frühen dreissiger Jahre, bereits ab 1933 wurden sie überwiegend aus Kostengründen von der Synchronisation (Deutschland, Spanien, Italien) oder der Untertitelung (kleinere Filmländer, wie etwa die Schweiz) ersetzt. Insgesamt sind bis 1938 etwa 500 Versionenfilme entstanden, die Hälfte davon in französischer Sprache, davon die Mehrzahl als Adaptionen US-amerikanischer oder deutscher Filme, die damals den europäischen Markt dominierten. CineGraph Hamburg und das Bundesarchiv-Filmarchiv Berlin hatte diesem Thema einen filmhistorischen Kongress gewidmet, der von einer Film-

Tonfilm-Innovation und babylonische Sprachenvielfalt

Ein CineFest des Versionenfilms der dreissiger Jahre



FIRST A GIRL
Regie: Victor Saville



L'OPÉRA DES QUAT'SOUS
Regie: G. W. Pabst



DIE DREIGROSCHENOPER
Regie: G. W. Pabst



DER BLAUE ENGEL
Regie: Josef von Sternberg

reihe begleitet wird, die nun auch in Zürich und Wien zu sehen ist.

Versionen für Exportmärkte mit anderen kulturellen Traditionen hatte es bereits im Stummfilm gegeben. Doch dies betraf zumeist nur einzelne Teile des Films. Die fremdsprachigen Tonfilm-Versionen erforderten einen kompletten Neudreh. Anzustreben war eine Neubesetzung mit Schauspielern, die auf ihrem Heimatmarkt eine ähnlich hohe Akzeptanz hatten wie die des Originals. Besonders gut gelang das mit *DIE DREI VON DER TANKSTELLE* (1930), der auch auf englisch und französisch reüssierte. Wesentlichen Anteil daran hatte die Nachmodellierung der Rolle, die *Willy Fritsch* spielte, durch den zuvor kaum bekannten Varietéschauspieler *Henri Garat*, der ebenso gut wie sein deutsches Pendant mit der polyglotten *Lilian Harvey* harmonierte und mit ihr auch in Frankreich ein Traumpaar bildete. Garat ersetzte Fritsch auch in den französischen, zuweilen auch englischen Fassungen von *DER KONGRESS TANZT* (1931), *EIN BLONDER TRAUM* (1932) und *GLÜCKSKINDER* (1936).

Mehrsprachigkeit und Auslandserfahrung ermöglichten vor allem den weiblichen Stars des deutschen Films internationale Karrieren. *Lil Dagover*, *Käthe von Nagy*, *Anny Ondra*, *Renate Müller* und vor allem *Lilian Harvey* wirkten in mehreren Sprachfassungen mit und wurden zum Teil europäische Stars. Selbst der französische Akzent der Harvey störte nicht, sondern wurde dort zu einem Markenzeichen, da er sich mit ihrem verspielten, im Frauenbild etwas puppenhaften Charakter gut verband. Ähnliches galt für die auch deutsch mit Akzent sprechenden *Nagy* und *Ondra*. *Renate Müller* beeindruckte besonders mit *DIE PRIVATSEKRETÄRIN / DACTYLO* (1930, Regie: Wilhelm

Thiele) in einer leichtfüssigen Komödie um Liebesverwicklungen im Büro, von dem allerdings erst ein Jahr später die englische Fassung *SUNSHINE SUSIE* entstand. Die ist in Tonart und Inszenierung eher als Remake denn als Version zu charakterisieren. Noch deutlicher wird die Begriffsverschiebung des Versionenfilms zum Remake in *FIRST A GIRL*, einem zwei Jahre später in England mit neuem Drehbuch und Cast von Victor Saville realisierten Film, der die spritzige Travestiekomödie *VICTOR UND VICTORIA* (1933, Regie: Reinhold Schünzel) adaptiert.

Bei den männlichen Hauptdarstellern gelang es nur selten, deutsche Schauspieler auch in fremdsprachigen Fassungen zu besetzen. *Conrad Veidt* und *Anton Wohlbrück* sind eher Ausnahmen. Gelegentlich versuchten französische Fassungen, die Physiognomien der deutschen Stars nachzumodellieren, neben Garat wäre hier etwa *Albert Préjean* zu nennen, der in *L'OPÉRA DES QUAT'SOUS* *Rudolf Forsters* *Mackie Messer* aus der *DREIGROSCHENOPER* (1930) ähnelt. Trotz der interessanten Mischung von Ursprungs- und Neubesetzung (*Gaston Modot* als *Peachum* und *Florelle* als *Polly*) hat die von G. W. Pabst inszenierte französische Fassung allein aufgrund des anderen Sprachklangs einen Zug ins Märchenhafte. Gut zu beobachten sind die Sprachdifferenzen, die Figuren- und Charakterdifferenzen ausbilden, auch in *F. P. 1 ANTWORTET NICHT* (1932). Dort wird der charismatisch-draufgängerische Held von so unterschiedlichen Schauspielern wie *Hans Albers*, *Conrad Veidt* in der englischen und *Charles Boyer* in der französischen Fassung gespielt. Nicht immer sorgte die Beibehaltung des Regisseurs der Ursprungsfassung für einen gleichbleibenden Inszenierungston. Selbst *Alfred Hitchcock* musste mit *MARY.*

SIR JOHN GREIFT EIN (1930), der deutschen Fassung von *MURDER*, erleben, wie die Neubesetzung Sprachmelodien, Figuren und in der Summe auch den ironischen Grundton der Urfassung verändert. Deutlich ist das in der Figur der des Mordes angeklagten Schauspielerin, die in *MURDER* mit der zierlichen *Nora Baring*, in der deutschen Fassung aber mit der prallen Dameneleganz der *Olga Tschechowa* besetzt wurde.

Eine reizvolle, wenn auch ungewöhnliche Vergleichsmöglichkeit darüber, wie der Sprachgestus auf die Rolle einwirkte, gaben Versionenfilme, in denen die originale Besetzung beibehalten wurde, wie etwa in der deutschen und der englischen Sprachfassung von *DER BLAUE ENGEL* (1929/30, Regie jeweils Josef von Sternberg). Dem bereits aus dem Stummfilm bekannt kantigen *Emil Jannings* gestand man auch eine kratzigholprige Sprache zu, die in der wunderbaren Schlusszene der Rückkehr und des Todes auf dem Schulatheder im Verstummen kulminiert. Auch *Marlene Dietrichs* stets vorhandener Akzent verstörte die ansonsten sehr penibel auf Sprachanomalien achtenden US-Amerikaner kaum, da sie ebenso wie *Hans Albers* als Halbwelt-Figur des Varietés charakterisiert wird. Und das war anscheinend immer international.

Die Strategie des europäischen Films, wann immer möglich, die jeweilige Hauptdarstellerin des Originals beizubehalten, findet sich in den US-amerikanischen Filmen nur selten. *ANNA CHRISTIE* (1929/30), der erste Tonfilm mit *Greta Garbo*, ist eine Ausnahme. Ihre tiefe Stimme überrascht, und bereits ihre erste Sprechzeile, in der sie mit rauher Stimme über *Whisky* räsoniert, verweist auf eine mit Weltkugel und dem Alkohol kämpfende Frau, deren Gebrochenheit im sprachlichen

Akzent auch in der deutschen Fassung einen sinnfälligen Ausdruck bekommt. Dass dafür mit *Jacques Feyder* ein diese Sprache gleichwohl nicht beherrschender, aber stilistisch durchaus eigenständiger Regisseur herangezogen wird (das Original inszenierte *Clarence Brown*), unterstreicht die Besonderheit von *ANNA CHRISTIE*. Hollywood zog es in der Regel vor, seine Weltstars nicht in Versionenfilmen mitwirken zu lassen, sondern konzentrierte deren Produktion in Paris-Joinville, wo sie mit zweit-rangigen europäischen Darstellern gewissermassen am Fließband nachgestellt wurden. Das blieb nicht ohne Folgen für die europäischen Marktanteile, die Anfang der dreissiger Jahre vor allem dem konsequent erst-rangige Versionenfilme produzierenden deutschen Film zufielen.

Jürgen Kasten

Filmpodium Zürich, Nüscherstrasse 11,
8001 Zürich, www.filmpodium.ch,
ab 24.2.2006

Metro-Kino des Filmarchivs Austria,
Johannesgasse 4, 1010 Wien, www.filmarchiv.at,
ab 2.3.2006



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

SRG SSR **idée suisse**

SF **tr** **TV** **swissinfo**

RADIO SUISSE ROMANDE **SRG** **SRG**

www.srgssrideesuisse.ch

Kurz belichtet



Bulle Ogier in
LA BANDE DES QUATRE
Regie: Jacques Rivette



FORTY GUNS
Regie: Samuel Fuller



AMATOR
Regie: Krzysztof Kieslowski

Auszeichnungen

Filmpreise in Solothurn

Im Rahmen der 41. Solothurner Filmtage wurde erstmals der neu geschaffene *Prix Pathé* verliehen. Der mit 16 000 Franken dotierte Preis zeichnet einen Filmkritiker, eine Filmkritikerin für die Besprechung eines aktuellen Schweizer Films aus. Die Preissumme wird zwischen dem ausgezeichneten Kritiker und dem Regisseur des besprochenen Films aufgeteilt.

Der diesjährige *Prix Pathé* wurde an Antoine Duplan verliehen. Ausgezeichnet wurde seine im Wochenmagazin *L'Hebdo* erschienene Filmkritik «Regarder la mort en face» zum Dokumentarfilm *EXIT* von Fernand Melgar.

Den *Filmpreis der Gemeinden im Wasseramt* erhielt der Kameramann Renato Berta. Berta ist untrennbar mit dem neuen Schweizer Film Ende der sechziger, anfangs der siebziger Jahre verbunden. Er arbeitete unter anderem mit Alain Tanner, Claude Goretta oder Daniel Schmid zusammen, bald aber auch mit Grossen des französischen Kinos wie Alain Resnais, Louis Malle oder Jacques Rivette.

Der Tontechniker Luc Yersin erhielt den *Filmpreis der Gemeinde Lohn-Ammannsegg*; der Preis hebt besondere Leistungen einer Einzelperson in einem technischen Bereich hervor. Zu Yersins Filmographie gehören Werke von Jean-Luc Godard, Fredi M. Murer, Jacqueline Veuve und aktuell *NACHBEBEN* von Stina Werenfels.

Festivals

Berlinale

Die Internationalen *Filmfestspiele Berlin* finden vom 9. bis zum 19. Februar zum 56. Mal statt. Die Retrospektive ist dieses Jahr den Leinwandheldinnen der

fünfziger Jahre gewidmet. Fokus von «Traumfrauen. Stars im Film der fünfziger Jahre» ist die Inszenierung von Weiblichkeit im internationalen Kino der Nachkriegszeit.

Die Schweiz wird an der Berlinale durch *NACHBEBEN* von Stina Werenfels, *LENZ VON Thomas Imbach* und *VITUS* von Fredi M. Murer vertreten sein.

Internationale Filmfestspiele Berlin,
Potsdamer Strasse 5, D-10785 Berlin,
www.berlinale.de

Lichtspieltage Winterthur

Vom 20. bis zum 26. Februar feiert die «Plattform für bewegte Bilder» ihr zehnjähriges Jubiläum. Die *Lichtspieltage Winterthur* haben sich als Podium für das unabhängige Schweizer Filmschaffen und Entdeckungsort für neue Talente etabliert. Zu sehen sind Low-Budget-, Independent- und Undergroundfilme sowie Music-Clips. Ausschnitte aus den Projekten *Talent-Screen* und *Agent Provocateur* und eine *Quershow* mit Highlights der vergangenen Lichtspieltage bereichern das Programm. Zum Abschluss werden in einer *Filmprovisationstheater-Show* Filmsequenzen vertont, Filmplots spontan verändert und bewegte Bilder auf der Bühne interpretiert.

Lichtspieltage, Kulturzentrum Gaswerk,
Untere Schöntalstrasse 19, 8401 Winterthur,
www.lichtspieltage.ch

Blackmovie

Das «Festival de films des autres mondes» *Blackmovie* findet vom 10. bis zum 19. Februar im *Maison des Arts du Grütli* in Genf statt. Als Schweizer Premierieren sind unter anderen der iranische *FULL OR EMPTY* von *Abolfazl Jalili* und *THE PRESIDENT'S LAST BANG* des Südkoreaners *Im Sang-Soo* zu entdecken.

Die Filmreihe *Écrans Noirs* verschafft einen Einblick ins zeitgenössische südafrikanische Kino; weitere Schwerpunkte liegen auf Filmen aus Singapur und brasilianischen Dokumentarfilmen. Eine spezielle Hommage ist dem japanischen Regisseur *Seijun Suzuki* gewidmet.

Blackmovie, Maison des Arts du Grütli,
16, Rue Général-Dufour, 1204 Genf,
www.blackmovie.ch

Hommages

Bulle Ogier

Die *Cinémathèque suisse* in Lausanne widmet der französischen Schauspielerinnen *Bulle Ogier* eine Hommage. Die charismatische Schauspielerin bleibt unvergesslich in Alain Tanners *LA SALAMANDRE*, spielte in Luis Buñuels *LE CHARME DISCRET DE LA BOURGEOISIE* mit und gehört zu den Lieblingsschauspielerinnen von *Jacques Rivette*. In Lausanne ist sie (bis zum 28.2.) in 18 Filmen, etwa in Rivettes *LA BANDE DES QUATRE* und *DUELLE*, in Werken von Daniel Schmid, Marguerite Duras oder Barbet Schroeder, zu sehen.

Cinémathèque suisse, Casino de Montbenon,
3, allée E. Ansermet, 1002 Lausanne,
www.cinematheque.ch

Samuel Fuller

Das Österreichische Filmmuseum in Wien zeigt im Februar eine umfassende Retrospektive des legendären amerikanischen Filmregisseurs *Samuel Fuller*. Als ehemaliger Kriminalreporter und Frontsoldat während des Zweiten Weltkrieges verarbeitete er seine Erlebnisse in seinem filmischen Werk. Fuller beschäftigte sich mit am Rande des Wahnsinns stehenden Antihelden sowie dem Konflikt individueller und kollektiver Identität. Zu seinen Schlüssel-

werken, die von einer rohen, direkten Ästhetik geprägt sind, gehören etwa der Kriegsfilm *THE BIG RED ONE*, der Western *FORTY GUNS* oder der kontroverse *SHOCK CORRIDOR*, der die USA als Irrenhaus porträtiert.

Fuller charakterisiert seine Auffassung von Film in Jean-Luc Godards *PIERROT LE FOU* so: «Film is like a battleground. Love, hate, violence, action, death. In one word: emotion.»

Österreichisches Filmmuseum,
Augustinerstrasse 1, A-1010 Wien,
www.filmmuseum.at

Krzysztof Kieslowski

Anlässlich des zehnten Todestages am 13. März von *Krzysztof Kieslowski* zeigt das *Filmpodium Zürich* ab Mitte Februar eine Werkschau des polnischen Regisseurs. Seine letzte Arbeit, die Trilogie *TROIS COULEURS: BLEU, BLANC, ROUGE*, wurde mehrfach ausgezeichnet und vom Publikum begeistert aufgenommen. Breiter bekannt wurde *Kieslowski* mit seiner zehnteiligen Fernsehfilmreihe *DEKALOG*, einer Interpretation der zehn Gebote.

Im *Filmpodium* ist nun auch *Kieslowskis* weniger bekanntes polnisches Frühwerk zu sehen. Entdeckenswürdig beispielsweise *AMATOR*, ein liebevolles Porträt über die Liebe eines Mannes zu seiner Kamera.

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

Das andere Kino

Zweiter Frühling

Das Berner Aarekino *Cinématte* kann nach den Hochwasserstrapazen seinen Betrieb wieder aufnehmen. Mit einem Kurzfilmprogramm, mit *LAND UNTER* (12.2), einem Dokumentarfilm über die Matteüberschwemmung



THE LAST PICTURE SHOW
Regie: Peter Bogdanovich



EMAK BAKIA
Regie: Man Ray

vom August 2005, und der Vierziger-Jahre-Komödie HELLZAPOPPIN' (10.–14. 2.) feiert das Kino den Beginn seines «zweiten Frühlings». Im Auftaktprogramm ist etwa als Schweizer Premiere DEAD BROTHERS – DEATH IS NOT THE END (25., 26. 2.), ein Dokumentarfilm über das «One and only funeral orchestra», zu sehen. Weitere Programmhilights sind THE LAST PICTURE SHOW (9. bis 13. 3.), eine der schönsten Oden ans Kino, sowie LES ENFANTS DU PARADIS (15. 2.) und THE THIRD MAN (2., 6. 3.).

Cinematte, Wasserwerksgasse 7,
3000 Bern 13, www.cinematte.ch

Die neunziger Jahre

Das Kino Xenix in Zürich versucht anhand von 25 ausgewählten Werken ein filmisches Jahrzehnt abzubilden: die neunziger Jahre. Gemeinsame Nenner der Filme sehen die Programmierer der Retrospektive in den schnellen Schnitten, dem Einzug der Musikvideo- und Werbefilmästhetik sowie im Comeback des Gangsterfilms und der genüsslichen und expliziten Darstellung von Gewalt.

Beim Betrachten von Filmen wie BEING JOHN MALKOVICH, BENNY'S VIDEO, EXOTICA, IDIOTERNE oder CHUNGKING EXPRESS kann man die neunziger Jahre nochmals Revue passieren lassen.

Xenix, Kanzeleistrasse 56, 8026 Zürich,
www.xenix.ch

Man Ray

Der Filmwissenschaftler Fred Truener und der Künstler Wolf Schmelter lancieren mit der Filmreihe Reservoir ein neues Programmgefäss mit Avantgarde-, Experimental- und Künstlerfilmen, das jeweils in mehreren Schweizer Städten präsentiert wird. Reservoir zeigt

monographische Retrospektiven sowie Programme zu theoretischen und gesellschaftlichen Themen, welche sich prägend auf den Avantgarde- und Experimentalfilm ausgewirkt haben.

Am 12. und 14. 2. zeigt Reservoir im Kino im Kunstmuseum Bern Kurzfilme des surrealistischen Künstlers Man Ray: ANÉMIC CINÉMA, eine Zusammenarbeit mit Marcel Duchamp, LE RETOUR DE LA RAISON, EMAK BAKIA, L'ÉTOILE DE MER und LES MYSTÈRES DU CHÂTEAU DU DÉ.

Kino im Kunstmuseum, Hodlerstrasse 8,
3000 Bern, www.kinokunstmuseum.ch

The Big Sleep

Henri Colpi

15. 7. 1921–14. 1. 2006

«Jeder Film verlangt sein eigenes Tempo, aber man sucht vergeblich nach den genauen Gesetzen der filmischen Kadenz. Wissenschaftliche Strenge oder mathematisches Kalkül müssen vor dem Fingerspitzengefühl kapitulieren: einen Rhythmus spürt man, er ist eine Sache des Gefühls.»

Henri Colpi in «Die Montage oder Der Verfall einer Kunst» in «Der Film: Manifeste, Gespräche, Dokumente», herausgegeben von Theodor Kotulla, 1964

Franz Seitz

22. 10. 1921–19. 1. 2006

«Der „andere“ Seitz zeigt sich aber am deutlichsten als Produzent von Volker Schlöndorffs international erfolgreichem Debütfilm DER JUNGE TÖRLISS (1966). Man könnte fast von einer schizophoren Karriere sprechen: Ein prominenter Vertreter der Altbranche wird einer der ersten Produzenten des Jungen Deutschen Films.»

aus «CineGraph – Lexikon zum deutschsprachigen Film»

Bücher

Michaela Krützen Dramaturgie des Films

Wie Hollywood erzählt

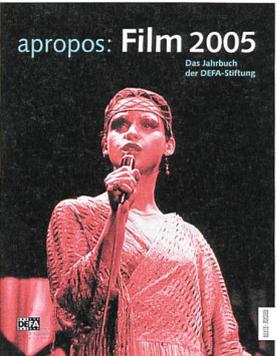


Dramaturgie des Films

Michaela Krützen, Professorin an der Hochschule für Fernsehen und Film in München, möchte nicht weniger als die «Dramaturgie des Films» erklären. Genauer gesagt, befasst sie sich mit dem strukturellen Aufbau der Erzählungen klassischer Hollywoodfilme. Allerdings bezieht sie den Begriff «klassisch» auf die fast dreihundert untersuchten Mainstream-Filme, von denen der Grossteil aus den achtziger und neunziger Jahren stammt.

Ausgehend von der «Backstorywound» der weiblichen Hauptfigur des Beispielfilms THE SILENCE OF THE LAMBS (Jonathan Demme, 1990) entwickelt Krützen ihr Modell einer «Reise der Heldin». Scheinbar müheles gelingt es ihr, narratologische Analysen und Theorien in ihr Modell zu integrieren und die dabei entstehenden Widersprüche konstruktiv zu verarbeiten. Gleichzeitig vergleicht sie ihre Plotanalyse immer wieder mit den normativen Vorgaben von Drehbuchlehrmitteln wie Syd Fields «Handbuch zum Drehbuch» (1991). Ihre fundierte Kenntnis der Materie und der streng wissenschaftliche Blickwinkel erlauben der Autorin eine so genaue Ausformulierung ihres Modells, dass sie damit selbst Beispielfilme anderer Autoren präziser zu beschreiben vermag als diese mit ihren jeweiligen Modellen.

Natürlich stösst ein an der Entwicklung der Protagonisten ausgerichtetes Modell der Reise an seine Grenzen, wenn es auf Filme des aktuellen Hollywood angewendet wird. Genau an dieser Stelle entpuppen sich aber THE SILENCE OF THE LAMBS als wirklich ideales Filmbispiel und die vorliegende «Dramaturgie des Films» als umfassender als angenommen: Anhand einer für den Verlauf der Handlung nicht notwendigen Sequenz bringt Krützen Konzepte des «Cinema of Attractions» und



des filmischen Exzesses ein, die für den zeitgenössischen Film von grosser Bedeutung sind. Über einen ausgedehnten Exkurs zu den verschiedenen Drehbuchfassungen von STAR WARS – A NEW HOPE (George Lucas, 1977) leitet sie schliesslich zu Serialität und Sequels über, bei denen eine innere Entwicklung des Protagonisten scheinbar nicht mehr möglich ist. Welche narrativen Strategien in diesen Fällen verfolgt werden, untersucht die Autorin zum Schluss anhand der beiden Nachfolgefilme zu THE SILENCE OF THE LAMBS.

Dank Krützens flüssigen und verständlichen Schilderungen erweist sich die grosse Menge an Theorie nie als Ballast, so dass sich die fundiert geschriebene «Dramaturgie des Films» ausgesprochen ring liest. Einzig die Entscheidung, im Fliesstext ausschliesslich deutsche Verleihstitel zu verwenden, irritiert etwas, da man so häufig erst nach einer kurzen Inhaltsangabe weiss, von welchem Film die Rede ist.

Oswald Iten

Michaela Krützen: Dramaturgie des Films. Wie Hollywood erzählt. Frankfurt a. M., Fischer Taschenbuch Verlag, 2004, 383 S., Fr. 31.80, € 17.90

Abschiedsvorstellung

Die gerade erschienene sechste Ausgabe von «apropos: Film. Das Jahrbuch der DEFA-Stiftung» wird die letzte bleiben – mit gerade einmal 304 verkauften Exemplaren des vorvorletzten Bandes ist das Projekt der DEFA-Stiftung zu teuer, künftige Beiträge sollen in deren «Schriftenreihe» erscheinen. Wie das aussehen wird, bleibt abzuwarten. Schade, denn das Jahrbuch bot nur wenige Beiträge, die verärgerten, dafür aber jede Menge, die zur Beschäftigung mit den Filmen der DDR

Bildfragen



anregen. Da muss man jetzt befürchten, dass zwischen «Ostalgie» einerseits (in Gestalt von Kinofilmen wie *KLEINRUPPIN FOREVER* und *NVA*) und akademischer Beschäftigung andererseits wenig bleibt und das wenige sich verweht, statt wie mit dem Jahrbuch kompakt gebündelt vorzuliegen. Gerade mit seinem ersten Themenschwerpunkt, «Geschichte und Geschichten», liefert der vorliegende Band fünf biografische Porträts, bei denen sich in ihren schönsten Passagen persönliche Erinnerungen mit Recherchen und einem genauen Blick auf die Filme verbinden, besonders bei *Claus Löwers* Beitrag über Thomas Brasch. Wenn der Drehbuchautor Angel Wagenstein zu dem von Konrad Wolf inszenierten DEFA-Film *STERNE* (1959) befragt wird, geht es auch um ein immer noch aktuelles Thema, den Umgang der DDR-(Film-)Geschichtsschreibung mit dem jüdischen Widerstand. Und der Beitrag zu den Filmen des Regisseurs Gerhard Klein und der über den Drehbuchautor Wolfgang Kohlhaase ergänzen sich aufs Schönste, hat Kohlhaase doch für Klein dessen Berlin-Filme wie *BERLIN – ECKE SCHÖNHAUSER* (1957) und *BERLIN UM DIE ECKE* (1965/1968) geschrieben, an die er mit seinem Drehbuch für Andreas Dresens gerade in den Kinos laufende *SOMMER VORM BALKON* ein schönes zeitgenössisches Pendant geschaffen hat.

Frank Arnold

Apropos: Film 2005. Das Jahrbuch der DEFA-Stiftung. Berlin, Bertz + Fischer, 2005, 328 S., Fr. 36.–, € 19.90

Lange hat sich die Kunstwissenschaft gesträubt, die Bilder der modernen Medien wahrzunehmen. Überhaupt, wer sich in den fünfziger Jahren mit Film und Fernsehen wissenschaftlich auseinandersetzen wollte, dem blieb der universitäre Betrieb verschlossen. Erst als die ersten Filmhochschulen in der BRD gegründet wurden und Künstler durch die neue Videotechnik ein Betätigungsfeld erblickten, waren die ersten Korrosionen des bild(!)ungselitären Akademieschreibens bemerkbar. Seltsamerweise begann die Germanistik sich auf dem Gebiet der Filmanalyse eine Stellung zu erobern, die doch eigentlich der Kunstwissenschaft zugestanden hätte; aber diese war besonders resistent gegenüber den technisch erzeugten Bildern. Als *Hans Belting* 1993 seinen Münchner kunstwissenschaftlichen Lehrstuhl aufgab und Medientheorie an der neu gegründeten Hochschule für Gestaltung in Karlsruhe lehrte, wurde von ihm damit auch ein Zeichen für eine Öffnung gesetzt. Die Entwicklung der interdisziplinären Bildwissenschaft in den letzten (!) Jahren (der Berliner Kunstwissenschaftler Horst Bredekamp ist hier ein gewichtiger Name) löste eine wahre Flut von wissenschaftlichen Vorhaben zu Bildphänomenen aus.

Dieser unverhältnismässig verkürzte Tour d'Horizon würde es schon verdienen, subtiler verfolgt zu werden, weil hier auch gewichtige theoretische Implikationen gegeben sind. Nachdenkenswert: die wenigen filmwissenschaftlichen Lehrstühle im deutschsprachigen Raum, darunter das Seminar für Filmwissenschaft an der Universität Zürich, haben kaum erkennbaren Einfluss auf diese Diskussion genommen.

Belting gebührt auf jeden Fall das Verdienst, besonders mit seiner streitbaren und häufig missverstandenen

Schrift «Das Ende der Kunstgeschichte» (1985) seinem Fach neue Impulse für die Zukunft gegeben zu haben. In seinem aktuellen Buch geht es Belting um zwei «Szenarien», bedeutungsvoll für die Prägung der europäischen Kultur. In der Spätantike wurde gegen das im jüdischen Milieu formulierte Bilderverbot die Geburt Christi als ein von Gott offenbartes Bild – eine Person mit einem menschlichen Körper – argumentativ eingeführt. Die Bilder, die in der Folgezeit entstanden, rechtfertigten sich mit diesem Körperbild Gottes. Das zweite Szenarium sieht Belting in der Reformation: «Die Reformatoren schafften Bilder ab, die Heil versprochen und der Kirche ein Gesicht gegeben hatten.» Mit der Medienrevolution, die in der Gutenberg-Ära stattfand, bekam fast jedermann die Möglichkeit, die Bibel zu besitzen und sie als geistigen Besitz für sich zu requirieren. Die intellektuelle Auseinandersetzung durch das Lesen führte zu einer Abwertung der Bilder durch die Theologie, und sie wurden von Bild-Enthusiasten ganz anderer Art entdeckt, die dann in ihrem Kunstdiskurs die Bildtheorie bis in die Moderne für sich okkupierten.

Dass Belting dann doch allem wissenschaftlichen Anspruch zum Trotz zum Kulturkritiker wird, wenn er auf die moderne Bildproduktion zu sprechen kommt, zeigen einmal seine ausführlichen Verweise auf Günther Anders, der schon einmal in den fünfziger Jahren seine feuilletonistischen Sottisen loswerden konnte, und zum Zweiten ein Zitat wie folgt: «Die Entmachtung des Publikums vollzieht sich bereits in der Sendeform der Bilder. In dem Tempo, in dem sie erscheinen und wieder verschwinden, nisten sie sich in unserem Unterbewusstsein ein. Auf diese Weise wird unserem Bewusstsein jeder Anhaltspunkt entzogen, an dem wir uns auf einzelne Bilder konzentrieren

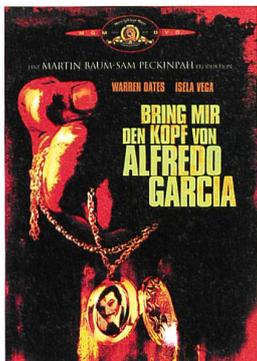
und sie kritisch hinterfragen können.» Es scheint sich immer wieder zu zeigen, dass es eine Herausforderung darstellt, von seinem eigenen Fachgebiet – und Belting ist Mediävist – den Sprung in eine andere Zeitdimension so weit zu dimensionieren, dass die neuen theoretischen Herausforderungen mehr zum Tragen kommen als die ständige Sicht auf den eigenen Fachmittelpunkt. Die Virtual Reality als «blasphemisches Versprechen, ein Jenseits der Realität im Bild zu entwerfen» zu beschreiben macht doch die Schwierigkeiten deutlich, eine objektive Bildtheorie zu fixieren, ohne ständig die negativen Auswüchse das Denken behindernd im Kopf zu haben.

Trotzdem möchte man Beltings Abhandlung uneingeschränkt empfehlen, weil man einmal die Auslassungen über moderne Bilder durchaus überlesen kann, aber dann mit einer so eminent fesselnden Ausführung zur Frühgeschichte der christlichen Bildkultur belohnt wird, die genügend Stoff für das Nachdenken über den Wert von Bildern und ihrer Beziehung zum Religiösen hilft. Und sage keiner, dass diese Auseinandersetzungen angesichts des Bildverbots im Islam zum Beispiel für die aktuelle Kulturdebatte nicht von Bedeutung wären.

Erwin Schaar

Hans Belting: Das echte Bild. Bildfragen als Glaubensfragen. München, Verlag C. H. Beck, 2005. 240 S.; Fr. 52.20, € 29.90

DVD



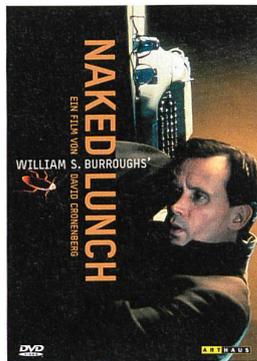
Bring mir den Kopf von Alfredo Garcia

Der letzte Film, den Sam Peckinpah noch ganz und gar nach seinen eigenen Vorstellungen realisieren konnte, ist zugleich sein wohl bitterster. Ein mexikanischer Grossgrundbesitzer bietet eine Million Dollar für den Kopf jenes Mannes, der seine Tochter geschwängert hat, und ein abgebrannter Barpianist wittert darin seine letzte Chance für eine sorgenfreie Zukunft mit seiner Geliebten. Am Ende dieses albatraumhaften Roadmovies besitzt der Protagonist zwar den wertvollen Kopf, hat aber all das verloren, weswegen er ein besseres Leben angestrebt hatte. Peckinpah ist damit ein radikales und weitgehend verkanntes Meisterwerk gelungen, in dem er den amerikanischen Traum endgültig demontiert. Ob der Wucht dieses Films ist es umso bedauerlicher, dass die vorliegende DVD mit keinerlei Extras ausgestattet ist – im Gegensatz zur amerikanischen Ausgabe, die immerhin mit einem kundigen Audio-kommentar der Peckinpah-Forscher Paul Seydor, Garner Simmons und David Weddle aufwartet.

BRING ME THE HEAD OF ALFREDO GARCIA USA 1974. Region 2; Bildformat: 1:1,85; Sound: Stereo Dolby Digital; Sprachen: D, E; Untertitel: D; Vertrieb: MGM/Impuls Home Entertainment

Naked Lunch

Der kanadische Filmemacher David Cronenberg hat nie ein Hehl daraus gemacht, wie viel seine Horrorfilme den literarischen Halluzinationen William Burroughs' schulden. Die Verfilmung von Burroughs' Skandalroman «Naked Lunch» ist somit zweifellos ein Schlüsselwerk für Cronenbergs Œuvre. Der überdrehte Drogen-Trip des Protagonisten, ein erfolgloser Schriftsteller, der in seinem Wahn sprechenden Riesen-Kakerlaken und lebendigen Schreibmaschinen begegnet, ist skur-



ril und unheimlich gleichermassen. Zur Ausstattung dieser DVD gehört ein Audiokommentar des Regisseurs. Diese ebenso obligate wie oft überflüssige Zutat ist im Falle von David Cronenberg ein besonderer Genuss, da dieser sich weder in Anekdoten zu den Dreharbeiten ergeht, noch sich als intuitiver Künstler ohne Fähigkeit zur Selbstreflexion stilisiert. Vielmehr sind seine Kommentare eigentliche Analysen der klüger und genauer als so manche Expertenmeinung.

NAKED LUNCH Can/GB 1991. Region 2; Bildformat: 1:1,78 (anamorph); Sound: E: DD 5.1 + DD 2.0; Sprachen: D, E; Untertitel: D. Extras: Audio-kommentar, Dokumentation über den Regisseur. Vertrieb: Arthaus/Impuls Home Entertainment

Fellini's Stadt der Frauen

Hatte Fellini mit LA DOLCE VITA Marcello Mastroianni erst zum grossen Frauenhelden des italienischen Kinos gemacht, so betreibt er hier dessen Dekonstruktion. Als alternder Schürzenjäger Snäporaz springt dieser einer fremden Schönheit in den Wald nach, um sich unvermittelt in einer surrealen Traumwelt wiederzufinden, die nur von Frauen bevölkert ist. Doch die vermeintliche Altherrenphantasie entpuppt sich als Spiessrutenlauf für den Lüstling. Keine der vielen verführerischen Frauen will ihn erhören, und nur eine alte Schulle macht ihm – sehr zu seinem Leidwesen – in einem Treibhaus Avancen. Verhöhnt, gedemütigt und gefangen von seinen eigenen Obsessionen wird aus dem Macho mehr und mehr eine Lachnummer. Geschick pariert Fellini damit auch den von feministischer Seite gegen seine Filme erhobenen Vorwurf des Sexismus. Fellini bleibt gleichwohl ganz sich selbst und seinem Prinzip der andauernden Ausschweifung treu, und so sind in die Persiflage männlicher Phantasien eine



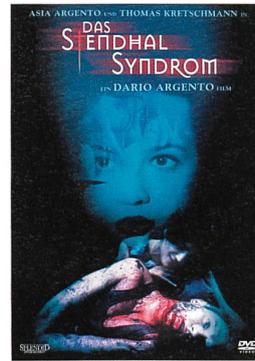
Unmenge verspielter Vignetten eingesprengt, darunter auch jene wunderbare, in welcher der Kinosaal als ein riesiges Bett phantasiert wird, mit den Zuschauern unter der Decke. Wer den Film bislang nur vom Fernsehen kannte, wird ausserdem überrascht sein über den derb-deftigen Witz des italienischen Originaltons, den die eher verschämte deutsche Synchronisation kaum hat erahnen lassen.

LA CITTÀ DELLE DONNE I/F 1979. Region 2; Bildformat: 1:1,85 (anamorph); Sound: Mono Dolby Digital; Sprachen: D, I; Untertitel: D. Vertrieb: Arthaus/Impuls Home Entertainment

Dario Argento

Bislang liegen die Filme des italienischen Thriller-Regisseurs Dario Argento auf Deutsch nur spärlich vor. Zwei neuere Veröffentlichungen seien darum notiert. In DIE NEUNSCHWÄNZIGE KATZE versucht ein blinder Tüftler, einem Mörder auf die Spur zu kommen, der seine Opfer nach der Logik eines Kreuzworträtsels auszuwählen scheint. Bei weitem nicht so originell wie sein Debut ist diese zweite Regiearbeit Argentos gleichwohl spannende Krimiuunterhaltung, an der vor allem die suggestive Kameraarbeit hervorzuheben ist. Leider findet man auf der vorliegenden DVD nur die deutsche Kinofassung, die im Vergleich zur italienischen Originalversion erheblich gekürzt ist.

Ungleich bemerkenswerter ist die Veröffentlichung des abgründigen STENDHAL SYNDROM. In diesem irritierenden Thriller sucht eine junge Polizistin in den Florentiner Uffizien nach einem Serienkiller und wird Opfer, nicht nur des Verbrechers, sondern auch der überwältigenden Gemälde der Ausstellung. Dieses unheimliche und sehr blutige Vexierspiel ist zugleich philosophischer Essay über die Macht des Bilds als auch eine grausame



Studie der Gewalt. Beides ist ineinander verzahnt: Die Malerei erweist sich als gewaltsamer Angriff auf die Sinne des Zuschauers und das Verbrechen wird zur Kunst. Ohne Zweifel handelt es sich dabei um einen der interessantesten europäischen Filme der neunziger Jahre. Starke Nerven sollte der Zuschauer indes haben, und vor den drastischen Gewaltdarstellungen sei er gewarnt.

IL GATTO A NOVE CODE I 1971. Region 2; Bildformat: 1:2,35; Sound: DD 2.0; Sprachen: D, E. Vertrieb: Labyrinth Entertainment/Impuls Home Entertainment

LA SINDROME DI STENDHAL I 1996. Region 2; Bildformat: 1:1,66; Sound: DD 1.0 + DD 5.1; Sprachen: D, E; Untertitel: D. Vertrieb: Splendid/Impuls Home Entertainment

Johannes Binotto

Fredi M. Murer

Mit HÖHENFEUER gelang Fredi M. Murer vor zwanzig Jahren eines der unbestrittenen Meisterwerke des Schweizer Films. Unter diesem Gesichtspunkt hätte man sich eine noch aufwendigere und reichhaltigere DVD-Edition gewünscht, nimmt aber dennoch dankbar zur Kenntnis, dass der Film nun überhaupt zugänglich gemacht wurde – immerhin ergänzt durch ein Interview mit Fredi Murer.

In der «Swiss Film Collection» ist auch Murers VOLLMOND von 1998 auf DVD erhältlich. Auch hier ist das Bonus-Material nicht gerade üppig: kurze Statements von Hanspeter Müller und Lilo Baur zu ihren Rollen und drei Aussagen von Fredi M. Murer selbst.

HÖHENFEUER Schweiz 1985. Region 2; Bildformat: 1:1,66; Sound: DD 2.0; Sprachen: Dialekt, D, F, I; Untertitel: D, F, E; Extras: Interview mit Fredi M. Murer. Vertrieb: Impuls Home Entertainment

VOLLMOND Schweiz 1998. Bildformat: 1:1,85; Sprachen: Originalversion, D, F; Untertitel: E; Extras: Trailer, Kurzstatements; Vertrieb: Warner Home Video

Rückeroberung einer Kindheit oder: **Menschwerdung à la Murer**

VITUS von Fredi M. Murer



Der «Traum vom Fliegen» und die Buben: Sie haben Murer durch sein ganzes bisheriges Schaffen begleitet. Der «Traum vom Fliegen», synonym gesetzt mit der «Lust zum Ausbrechen».

In seinem neuen Spielfilm *VITUS* erzählt Fredi M. Murer, wie ein märchenhaft begabter und deswegen von seinen Eltern um die Kindheit gebrachter Bub sich seine Freiheit zurückerobert. Er streift dabei leichtfüssig Themen und Sujets, die ihn seit seinen ersten Filmen beschäftigen.

Vor 44 Jahren hat Fredi M. Murer seinen ersten Film gedreht, eine 35-minütige, schwarzweisse Studie über einen elfjährigen Buben, der im Spiel mit seinem Modellflugzeug in einer Kiesgrube landet. Marcel hiess sein erster Protagonist, und schlicht *MARCEL* titelt denn auch sein erster Film. Nun stellt Murer einen neuen Film vor: *VITUS*. Auch dieser trägt den Namen seines Protagonisten, eines Knaben, der sich zum Filmauftakt auf einen Flugplatz schleicht, eine kleine Propellermaschine besteigt und, noch bevor der zufällig anwesende Mechaniker intervenieren kann, neckisch grüssend von dannen fliegt. Der «Traum vom Fliegen» und die Buben: Sie haben Murer durch sein ganzes bisheriges Schaffen

begleitet. Der «Traum vom Fliegen», synonym gesetzt mit der «Lust zum Ausbrechen» und verstanden als Reaktion auf eine Gesellschaft/Welt, in der einiges schief läuft, durchzieht als roter Faden das gesamte Filmwerk des ursprünglich aus der Innerschweiz stammenden Filmemachers. Und die Kinder, stets zu verstehen als Nachkommende, sind anzutreffen in seinen Spielfilmen *VOLLMOND* (1998) und *HÖHENFEUER* (1985), im Dokuporträt *CHRISTOPHER UND ALEXANDER* (1973) und in den Dokumentarfilmen *WIR BERGLER IN DEN BERGEN SIND EIGENTLICH NICHT SCHULD, DASS WIR DA SIND* (1974) und *DER GRÜNE BERG* (1990).

VITUS ist ein Film, dessen Kommen sich in Murers Werk seit Jahren ankündigte. Am deutlichsten in *VOLLMOND*, in der Szene, in welcher das kleine Mädchen dem blinden Klavierstimmer die Augen zuhält und wissen will, was er "sieht". Er sähe einen Raum voller Knaben und Mädchen, meint der Blinde, und auf dem Boden zerknülltes Papier. Und dann, sagt er, ist «da unter dem



Es ist kein inniges Verhältnis, das die Generationen in Murers Filmen verbindet. Die Eltern leben in ihrer Welt, die Kinder in einer anderen; und das Verhängnis, das sich anbahnt, gründet darin, dass die beiden Welten sich berühren, die Kinder mit Erreichen der Pubertät in die Welt der Eltern vordringen müssten, sich an den da herrschenden Regeln aber stossen.

Lüster noch einer, der ist gekleidet wie der kleine Mozart. Und er spielt auch so ...» Nun ist dieser «kleine Mozart» alias Vitus da, der Name, meint Murer, habe sich durch viele Drehbuchfassungen hindurch hartnäckig gehalten. Er ist ein Bub, der als Sechsjähriger schon Klavier spielt, als ob die Götter seine Finger bewegten. Und der, als seine musikalische Höchstbegabung und seine überdurchschnittliche Intelligenz bestätigt sind, von der Wunderkindmama im Vollzeit-Job gefördert, Klasse um Klasse überspringt, bis er im Primarschulalter schon aufs Gymnasium geht. Doch da wird Vitus, der anstelle von Jeans und T-Shirt lieber Hemd und Krawatte trägt, von den anderen Kindern verlacht und verstossen. Und seine schulische Unterforderung führt dazu, dass sich Vitus mit unverschämter Arroganz jedem Mitmachen am Unterricht verweigert. Als «ein Knabe, auf der emotionalen Entwicklungsstufe eines Kindes, aber mit der Intelligenz, dem Wissen und dem Können eines Erwachsenen», umschreibt Murer seinen Protagonisten. Und fügt bei, dass Vitus eine fiktive Figur sei, ein erfundenes Wunschkind sozusagen, weil er selber als Schüler das Lernen als unendlich mühselig empfunden habe und sich nichts sehnlicher gewünscht habe, alles einfach sofort immer schon zu können. Gleichzeitig betont Murer aber auch, dass «Spielfilme immer auch ein wenig Dokumentarfilme über die Darsteller» sind. Das gilt nie mehr als in *VITUS*, diesem Film, den Murer nicht als Aufklärungsfilm über Hochintelligente verstanden haben will, sondern nur als ein «Film über dieses spezifisch märchenhaft begabte Kind».

VITUS nun also steht und fällt mit seinem Hauptdarsteller, beziehungsweise seinen Hauptdarstellern: *Teo Gheorghiu* und *Fabrizio Borsani*. Borsani, der Vitus als Sechsjährigen spielt, besucht im wirklichen Leben den

Kindergarten. Er ist charmant, intelligent, entwickelt vor der Kamera eine Gelassenheit, die manchem erwachsenen Profi fehlt – und er spielt, auch wenn im Film zumindest phasenweise doch jemand anders an seiner Stelle in die Tasten greift, schon verblüffend gut Klavier. Murers Besetzungs-Glücksfall aber ist der 1992 als Kind rumänisch-stämmiger Eltern in Männedorf geborene *Teo Gheorghiu*, der Vitus als Zwölfjährigen spielt. Höchst musikalisch und hoch intelligent hat *Teo Gheorghiu* im Alter von fünf Jahren mit dem Klavierspiel angefangen und studiert seit 2001 an der auf musikalisch hochbegabte Kinder spezialisierten Purcell-School in London. Er hat verschiedene Meisterkurse besucht und Piano-Wettbewerbe gewonnen und im Rahmen der Dreharbeiten zu *VITUS* sein Debut in der Zürcher Tonhalle gegeben. *Teo Gheorghiu* nun also spielt Vitus. Intelligent, sensibel – aber auch so, dass etwas Befremdliches, Melancholisches von ihm ausgeht. Was unter anderem daran liegt, dass Vitus, wie die Kinder in Murers Filmen immer, wenig oder nichts zu lachen hat.

Denn *VITUS* ist auch ein Film über den Umgang der Eltern mit ihren Kindern; heisst: der derzeit “herrschenden” Generation mit der ihr nachfolgenden; auch das ein beliebtes Murer-Thema. Es ist kein inniges Verhältnis, das die Generationen in Murers Filmen verbindet. Die Eltern leben in ihrer Welt, die Kinder in einer anderen; und das Verhängnis, das sich anbahnt, gründet darin, dass die beiden Welten sich berühren, die Kinder mit Erreichen der Pubertät in die Welt der Eltern vordringen müssten, sich an den da herrschenden Regeln aber stossen. In *HÖHENFEUER* bringen die Geschwister im Versuch ihr (kindliches) Glück zu bewahren, ihre Eltern um. In *VOLLMOND* verweigern sich zwölf Kinder dem Übergang ins Erwachsenenleben, indem sie spur-





Der Grossvater teilt mit Vitus den Traum vom Fliegen, seine kleinen Geheimnisse und später sein grosses, und er steht ihm bei, damit er als «Phantom der Börse» seine Familie retten kann. Grossvater ist Vitus' wichtigste Bezugsperson, sein bester Freund.

los verschwinden. Auch Vitus verweigert sich. Doch seine Verweigerung ist systemimmanent; Murers Kritik an Zeit und Gesellschaft, in der 1969 gefertigten Big-Brother-Is-Watching-You-Persiflage 2069, der Science-Fiction-Mär GRAUZONE (1978), aber auch in VOLLMOND noch unverbrämt offen betrieben, ist in VITUS versteckt: Mit einem in tiefer Nacht im Gewand des Ikarus' vollzogenen Sprung aus dem Kinderzimmerfenster rettet Vitus sich in ein neues Leben. Sein Intelligenzquotient ist nach dem schweren "Sturz" aufs Messbare geschrumpft, sein Klavierspiel klingt kindsgerecht lausig.

Dafür darf Vitus nun Kind sein, mit Gleichaltrigen die Schulbank drücken, Jeans und Sweatshirt tragen. Dass Vitus noch immer Vitus ist, weiss ausser ihm bloss noch einer: sein grundgütiger, schlitzohriger, mit der Weisheit älterer Menschen geschlagener und von Bruno Ganz wunderbar einfühlsam gespielter Grossvater. So einen Grossvater, einen Erwachsenen, der die Kinder versteht und sich auf ihre Seite schlägt, hat es bei Murer noch nie gegeben. Von Beruf Sargschreiner, baut der Grossvater für Vitus erst einen Bumerang, später Ikarus-Flügel. Er teilt mit ihm den Traum vom Fliegen, seine kleinen Geheimnisse und später sein grosses, und er steht Vitus bei, damit er als «Phantom der Börse» seine Familie retten kann. Grossvater ist Vitus' wichtigste Bezugsperson, sein bester Freund. Seine grosse Liebe aber ist seine "Babysitterin" Isabel, eine Figur, die allein durch ihren Namen auf die Schwester Belly (Koseform von Isabelle) aus HÖHENFEUER verweist.

Von einer «Mann-» oder eben «Menschwerdung» im Zyklus eines Jahres erzählte HÖHENFEUER, von einer «Mensch-», aber noch keiner «Mannwerdung» im Laufe einer Kindheit erzählt VITUS. Und wie Isabel eine Seelenverwandte der HÖHENFEUER-Belly ist, so ist Vitus' Va-

ter, der Hörgeräte-Erfinder Leo, der Vitus "Fledermaus-Ohren" schenkt, die ihm ermöglichen, aus dem Kinderzimmer die Gespräche der Erwachsenen in der Stube zu belauschen, ein Verwandter des Abhörspezialisten Alfred M. aus GRAUZONE. Und seine in einem Verlag als Übersetzerin arbeitende Mutter eine Parallelfigur zu der als Unterwasserarchäologin tätigen Mutter von Toni in VOLLMOND. VITUS ist Kumulation: Zusammenfügung und Weiterführung von Geschichten, Themen und Sujets, die Murer in seinen bisherigen Filmen berührte. Ein «Hörfilm», in dem Musik, mit «dem warmen Herz oder kühlem Verstand gespielt», als Symbol für Kreativität und für die menschliche Freiheit gemeinhin steht; ein glühendes Plädoyer auch dafür, dass Kinder einfach Kinder sein dürfen.

Irene Genhart

Stab

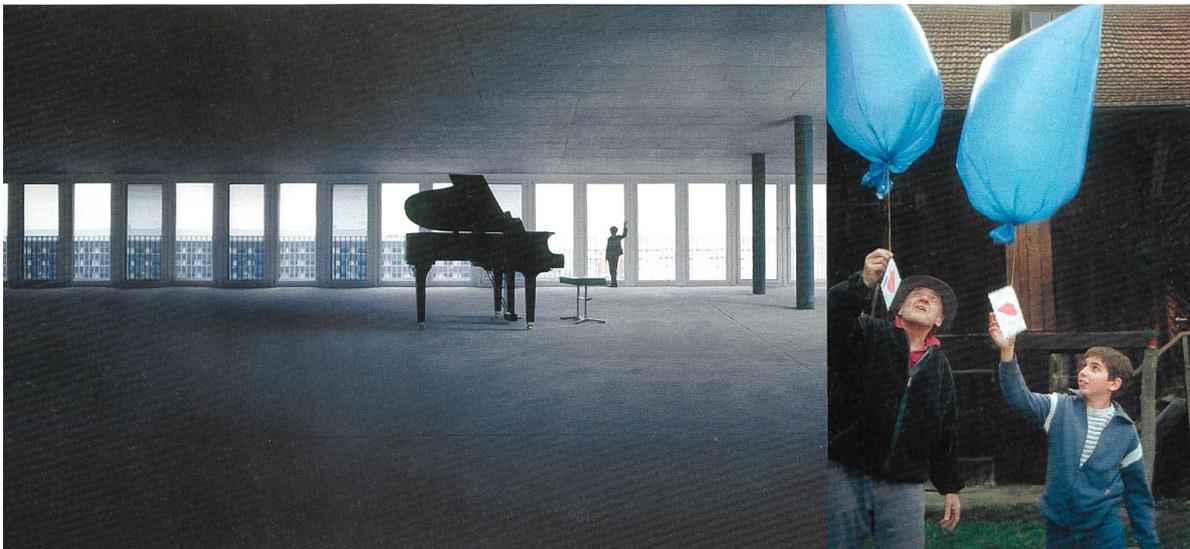
Regie: Fredi M. Murer; Buch: Peter Luisi, Fredi M. Murer, Lukas B. Suter; Kamera: Pio Corradi; Licht: Ernst Brunner; Schnitt: Myriam Flury; Ausstattung: Susanne Jauch; Kostüme: Sabine Murer; Maske: Ronald Fahm, Martine Felber; Musik: Mario Beretta; Ton: Hugo Poletti

Darsteller (Rolle)

Fabrizio Borsani (Vitus, 6), Teo Gheorghiu (Vitus, 12), Julika Jenkins (Mutter), Urs Jucker (Vater), Bruno Ganz (Grossvater), Eleni Haupt (Luisa), Kristina Lykova (Isabel, 12), Tamara Scarpellini (Isabel, 19), Daniel Rohr (Hoffmann jun.), Norbert Schwientek (Hoffmann sen.), Heidi Foster (Gina Fois), Daniel Fueter (Direktor Konservatorium), Livia S. Reinhard (Kindergärtnerin), Susanne Kunz (Primarlehrerin), Thomas Mathys (Arzt), Ursula Reiter (Neurologin), Annelore Sarbach (Rektorin), Adrian Furrer (Mathematiklehrer), Frank Demenga (Dr. Knaak), Stephan Witschi (Vermieter), Stefan Schertenleib (Jens), Andreas Krämer (Flugzeugmechaniker)

Produktion, Verleih

Produzenten: Christian Davi, Christof Neracher, Fredi M. Murer für VITUSFILM in Zusammenarbeit mit Hugofilm & FMM; Koproduktion: SRG SSR Idée Suisse, Schweizer Fernsehen, ARTE, Teleclub. Produktionsleitung: Marlis Stocker. Schweiz 2006. Drehformat: Super 16 mm; Projektionsformat: 35mm, 1:1.185; Dolby Digital; Farbe; Dauer: 120 Min. CH-Verleih: Frenetic Films, Zürich



«Ich bin nur die beste Zeugin des Verbrechens»

Ein Porträt der amerikanischen Performance- und Videokünstlerin Miranda July, deren erster Spielfilm *ME AND YOU AND EVERYONE WE KNOW* ein Independent-Hit wurde



Die von Miranda July gespielte Filmfigur war aufgefordert worden, ihr Video per Post ins örtliche Kunstzentrum zu schicken, und ihre gefilmte Vorstellung lässt an der Absurdität solcher Bewerbungsrituale keinen Zweifel.

«Wenn Sie dieses Video sehen, sitzen Sie sicher in Ihrem grossen Haus, mit Ihrer Familie, der Hund hat sicher auch eine Familie, und Sie singen bestimmt zusammen Lieder, obwohl gar nicht Weihnachten ist ...» Die Künstlerin Christine Jesperson, die von Miranda July gespielte Filmfigur in *ME AND YOU AND EVERYONE WE KNOW*, war aufgefordert worden, ihr Video per Post ins örtliche Kunstzentrum zu schicken, und ihre gefilmte Vorstellung lässt an der Absurdität solcher Bewerbungsrituale keinen Zweifel. «Das heisst, wenn Sie das überhaupt gucken. Wahrscheinlich sehen Sie sich dieses Band ja nie an. Dann kann ich ja eigentlich auch machen, was ich will ... Bäh! Bäääh! Bäääh!» Nachdem die Künstlerin wie ein kleines Kind unartikulierte Laute ausgesprochen hat, findet sie zurück in die Rolle der Teleshopping-Moderatorin in eigener Sache. «Wenn Sie es aber doch gesehen haben, wählen Sie bitte diese Nummer und sagen: Macaroni. Das ist natürlich völlig unverbindlich.»

Wer den Kunstbetrieb auch nur ein bisschen kennt, die lachhaften Rituale des Sich-Entdecken-Lassens, zweifelt kein bisschen daran, dass es Kuratorinnen wie Nancy Herrington gibt, die aus einem Zwiespalt aus Unsicherheit und Bürokratiedenken heraus einen unüberwindlichen Ekel davor empfinden mögen, ein Künstlervideo persönlich entgegen zu nehmen. Und denen man umgekehrt von notleidender Künstlerseite aus ein komfortables Leben zutraut, weil es ihre bescheidene institutionelle Macht vielleicht suggeriert. Am Ende des Films werden wir erahnen, wie es mit dem Liebesleben der Nancy Herrington tatsächlich bestellt ist. Und was wie eine letzte Demontage aussieht, gewinnt durch ein unvermutetes Aufflackern liebenswerter Schwäche eine besondere Würde – eine Ehrlichkeit, wie sie illusionslosen Aussenseitern oft eigen ist.

Das amerikanische Independentkino Sundance'scher Prägung liefert Menschen mit einem Sprung in der Schüssel – und liefert den nötigen psychologischen



Miranda July ist mit ihren bisherigen Arbeiten – abgesehen von einigen Kurzfilmfestivals – nur in Kunstinstitutionen zu sehen gewesen; als etablierte Künstlerin sieht sie sich hingegen nicht.

Kitt meist mit dazu. Dann gibt es aber auch noch die Sorte von Filmen wie *AMERICAN SPLENDOR*, Terry Zwigoffs *GHOST WORLD* oder Vincent Gallos *THE BROWN BUNNY*, die meisten davon Ableger der Comic- und Musikkultur. Die Lebensmodelle, die diese Filme beschreiben, lassen sich nicht auf die Plots familiärer oder beruflicher Erfolgs- oder Krisenmodelle biegen, aber auch die konfektionierten Dramaturgien des Erzählfilms haben nur eingeschränkte Gültigkeit. Auch bildende Künstler mischten seit den neunziger Jahren vielfach im US-Kino mit, Robert Longo, David Salle und Cindy Sherman belieszen es bei temporären Ausflügen; Larry Clark und Julian Schnabel haben dauerhaft im Filmbereich Fuss gefasst. Miranda July ist mit ihren bisherigen Arbeiten – abgesehen von einigen Kurzfilmfestivals – nur in Kunstinstitutionen zu sehen gewesen; als etablierte Künstlerin sieht sie sich hingegen nicht.

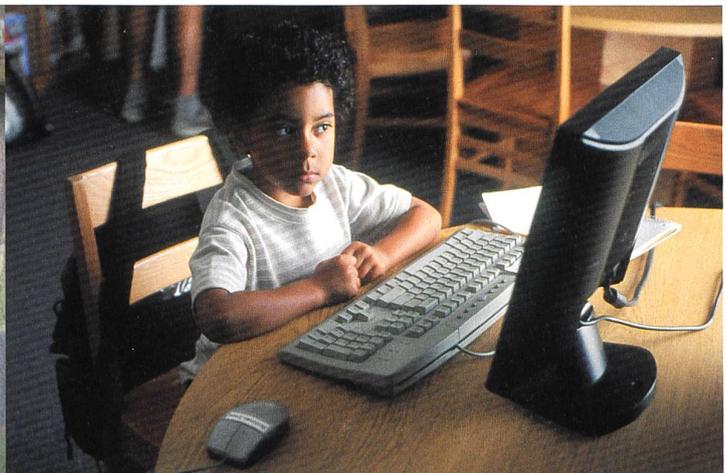
Im Telefongespräch lässt sie keinen Zweifel daran, auf wessen Karriere die Hauptfigur ihres ersten Spielfilms basiert. «Ich habe die Filmfigur vor allem nach mir selber entwickelt. Sie ist eine vereinfachte Form von mir selbst ... Ich habe Performances gemacht, meine Videos sind in Galerien und Museen gelaufen, ich habe keine Galerie, die mich vertritt, und nie eine Edition gemacht, man kann alle Videos von mir sehr billig kaufen. Eine Kuratorin hatte eine CD von mir gehört und fand es eine ziemliche Aussenseiterentscheidung, mich einzuladen. Nach dem Film, der ja auch davon handelt, glauben aber viele, ich sei Teil der Kunstwelt gewesen.»

Tatsächlich sieht Julys erste Videoarbeit, das zwölfminütige Tape *ATLANTA* (1996), ganz ähnlich aus wie die minimalistische Einreichung ihres filmischen alter egos. In einer Doppelrolle spielt sie darin eine Olympiaschwimmerin und deren Mutter, die sich vor der Kamera selbst darstellen – ausgestattet mit allen sprachlichen Platzhaltern, in die sich Sportler im Fernsehen immer wieder flüchten. Zugleich spielt das Video mit einer Art

unausgesprochener Einwilligung in die Zurschaustellung, die bei Badeanzuginterviews anscheinend vorausgesetzt, aber nie thematisiert wird.

Im vergangenen Jahr hat sich für die 33-jährige Video- und Performancekünstlerin, von der man bislang wenig mehr wusste, als dass sie im Jahre 2001 in Oberhausen den Hauptpreis für ihre knapp halbstündige Videoarbeit *NEST OF TENS* gewonnen hatte, eine Menge geändert. *ME AND YOU AND EVERYONE WE KNOW*, ausgezeichnet in Sundance mit dem Spezialpreis der Jury und danach mit der Camera d'Or in Cannes, wurde in den USA zu einem Independent-Hit, der am Startwochenende in einem einzigen Kino 30 000 Dollar einspielte. Inzwischen dürfte das Einspielergebnis in den USA bei vier Millionen Dollar liegen, nicht viel in den Relationen der grossen Filmwirtschaft, und doch ist der Film dabei bekannt genug geworden, seine Autorin und Hauptdarstellerin mit einer neuen Rolle zu konfrontieren. «Verändert hat sich nicht viel, ausser dem Bewusstsein, aus dem Haus zu gehen und damit zu rechnen, plötzlich erkannt zu werden. Meistens ist das ganz okay, aber manchmal denke ich, wann wache ich bloss auf, und alles wird wieder normal? Ich bin doch eine private Person als ich dachte.»

ME AND YOU AND EVERYONE WE KNOW beleuchtet in kleinen, pointierten Szenen, die lose innerhalb einer Narration versuchter und zu unterschiedlichem Erfolg gebrachter Kontaktaufnahmen montiert sind, das Leben einiger weniger Figuren. Es sind dies der Schuhverkäufer Richard Swersey, der gerade aus Gründen, die uns diskret vorenthalten bleiben, eine Beziehung beendet hat; seine beiden etwa sechs- und vierzehnjährigen Söhne und schliesslich die Videokünstlerin Christine Jesperson, die nebenbei für alte Leute Taxi fährt. So steht es wenigstens auf ihrer Visitenkarte, auch wenn ihr Hauptkunde der eigene Vater ist – dies erlaubt es ihr, Richard, auf den sie ein Auge geworfen hat, einzuladen,





Formal zeichnen sich Julys Filme durch einen Verzicht auf übergeordnete Strukturen aus. Weder finden sich wirkungsbewusste Spielfilmdramaturgien noch eine in der Kunstwelt beliebte Vorliebe für eine Betonung des Seriellen in klar voneinander abgegrenzten Einzelbildern.

sie doch einmal anzurufen – wenn er sich «zu alt zum Fahren» fühle.

Die offensive Kontaktaufnahme verschreckt den alles andere als abenteuerlustigen Mann ein gutes Stück, aber die Anziehung, die diese beiden von jeder Mode übergangenen Zeitgenossen aufeinander ausüben, ist offensichtlich. Sie muss so wenig artikuliert und begründet werden wie jener Magnetismus, den es nach dem klassischen Hollywoodkino zwischen jungen, attraktiven und lebensstüchtigen Paaren gibt. Es liegt etwas Hochromantisches in dieser Missachtung jedweder Zweifel an einer Liebe auf den ersten Blick. Aber Zweifel sind auch nicht gerade die Spezialität der auf ganz untragische Weise erfolglosen Künstlerin im Film, die sich durch jene vollkommene Ignoranz gegenüber drohenden Blamagen auszeichnet, wie man sie von Stummfilmkomikern erwarten würde, aber für gewöhnlich nicht von modernen Frauenfiguren. Man darf diese positive Weltanschauung nicht mit übermäßigem Selbstvertrauen verwechseln; eher ist es eine Rückeroberung der Macht der Kinder für die Erwachsenenwelt.

In ihrem Kurzfilm *NEST OF TENS* begegnet die ebenfalls von July gespielte Flughafenangestellte in einem Warteraum einem etwa zehnjährigen Mädchen, das sie in eine unausgesprochen sexualisierte Unterhaltung verwickelt. Verspielt formt es dabei vaginal anmutende Falten aus seiner Haut am Unterarm, die doch, wie es meint, an etwas ganz anderes erinnerten. Julys Figur beteiligt sich ohne jede Irritation an dieser Unterhaltung, ohne sie freilich ins Eindeutige zu rücken. Es scheint, als sprächen die Frau, die zuvor am Telefon versucht hatte, durch positives Denken eine Beziehungskrise wegzureden, und das Mädchen die gleiche, von jedweder Sorge der Peinlichkeit unbelastete Sprache.

«Dieser Film», so July, «war ein Vorläufer zu *ME AND YOU AND EVERYONE WE KNOW* in dem Sinne, dass Kinder eine Art Macht ausüben. Es gibt sehr ähnliche

Szenen im späteren Film. Dennoch hat der erste eine unbewusste Komponente, etwas, das ich nicht erklären muss. *ME AND YOU* dagegen ist weit mehr am Geschichtenerzählen interessiert.»

In beiden Arbeiten sind die Kinderszenen so originell, dass sie sich von Nebenschauplätzen zu den einprägsamsten Elementen der Erzählung entwickeln. Im neuen Film locken zwei Teenagermädchen einen Nerd in der Nachbarschaft durch die Andeutung einer lesbischen Beziehung aus der Reserve und amüsieren sich über seine voraussehbare Erregung ebenso wie über die Textmitteilungen, die er ihnen daraufhin an seinem Haus hinterlässt. Es sind Sätze von desillusionierender Eindeutigkeit, doch die Mädchen bestaunen sie als Erfolgstrophäen ihres Experiments. Sie erfreuen sich der Kontrolle, die sie über einen Erwachsenen ausüben, ohne dabei wie «Lolita» eine noch so vorsichtige Beteiligung einzugehen. Das Kindliche und Pubertäre im Umgang mit Sexualität gehört zu den bevorzugten Themen Miranda Julys, und sie ist selbst erstaunt über das weitgehende Ausbleiben der in den USA zu erwartenden Entrüstung: «Ich dachte, es würde schlimmer werden. Sechsjährige haben ja sexuelle Gefühle, aber es brauchte schon Mainstreamkritiker wie Roger Ebert, die sagten: „Es ist okay, es kommt von Herzen.“ Ein bisschen beängstigend ist das schon, dass es sich Leute erst erlauben lassen müssen, den Film zu mögen. Dass man deswegen noch kein Perverser ist. Kritiker haben da schon eine Menge Macht. Und dass Leute hineingehen und es doch unpassend gefunden hätten, kam glücklicherweise nicht vor.»

Auch *NEST OF TENS* hatte Kontrollmöglichkeiten gegenüber dem Leben thematisiert, die Unterlegenheit oder Mittellosigkeit in persönliche Autonomie verkehren. Ein geistig behinderter Erwachsener leistet dies durch eine Liste von Angstsituationen, die er bei einer öffentlichen Lesung präsentiert. In *ME AND YOU AND EVERYONE WE KNOW* entwirft der ältere





Bilder aus: THE AMATEURIST, ATLANTA, NEST OF TENS und THE SWAN TOOL

re der beiden Söhne auf dem Computer ein Bild aus Punkten und Semikolons als Weltentwurf. Ein Punkt sei ein stehender Mensch, ein Semikolon ein liegender, und so finde sich darauf, wie er dem Sechsjährigen erklärt, «ich und du und alle, die wir kennen». Der kleine Junge lässt sich von seinem Bruder auch in das Geheimnis der Chat rooms des Internets einführen. Da er zwar lesen kann, aber noch nicht richtig schreiben, kopiert er Textbausteine aus den Antworten mit der copy/paste-Funktion. Obwohl er selbst nur seine frischen Erkenntnisse über das Pupsen kommuniziert, stimuliert er damit seine erwachsene Chatpartnerin beträchtlich. Sie verabreden sich anschließend zu einem Date auf einer Parkbank.

Weit direkter gestaltet sich die gegenseitige Einflussnahme zwischen zwei von ihr selbst verkörperten Frauen in der frühen Videoarbeit THE AMATEURIST (1998), wo die Handlungen der «Amateurin» von der «Professionellen» über die Knöpfe eines altmodischen Schwarzweissfernsehers gesteuert werden können. Als lustvoll verkleidete Darstellerin in den eigenen Arbeiten erinnert July an die Fotokünstlerin Cindy Sherman, ein Einfluss, den sie durchaus gelten lässt. «Sie war vielleicht der Auslöser von allem. Irgendjemand brachte mir ein Buch von ihr, und das hat mich sehr begeistert.»

Formal zeichnen sich Julys Filme durch einen Verzicht auf übergeordnete Strukturen aus. Weder finden sich wirkungsbewusste Spielfilmdramaturgien noch eine in der Kunstwelt beliebte Vorliebe für eine Betonung des Seriellen in klar voneinander abgegrenzten Einzelbildern. Allerdings gibt es auch keine dokumentarischen Elemente, obwohl dieser Eindruck bei manchen Betrachtern entstehen mag. Die Form folgt vielmehr dem offenen Arbeitsprozess: «Ich weiss selber nicht, wohin die Reise geht, und lasse mich mit dem Prozess treiben. Ich reise ins Unbekannte, bis es eine Form annimmt. Ich überantworte mich ganz diesem Verlauf und kom-

me dann mit etwas heraus, das sich schwer beschreiben lässt. Ich bin einfach nicht der Experte auf dem Set. Ich bin nur diejenige, die dem Verbrechen zur Tatzeit am nächsten stand.»

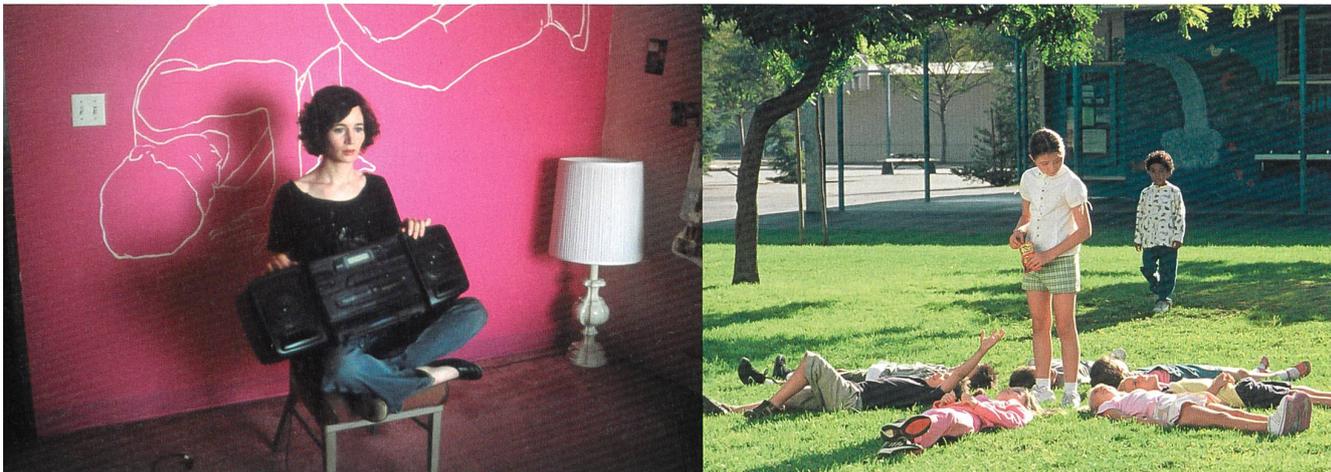
Versuche, das Leben einem individuellen Ordnungssystem zu unterwerfen, waren ein Kennzeichen von Performance, Konzeptkunst und Minimal Art der sechziger und siebziger Jahre. On Kawaras Datumsbilder, Yoko Onos Loch in der Postkarte, durch die man sich die Welt ansehen sollte, oder Joseph Kosuths in Kassel versenkter Erdkilometer geben Zeugnis davon. Diese Künstler, sagt July, kenne sie gar nicht, wie sie überhaupt sehr wenig wisse über Kunstgeschichte. «Ich glaube, ich weiss gar nicht viel über diese Zeit, und meine Kunsterziehung ist generell furchtbar.» Dennoch arbeiten ihre Figuren bei ihrer persönlichen Welteroberung mit ähnlichen Mitteln.

In einer der schönsten Szenen von ME AND YOU AND EVERYONE WE KNOW erklären Künstlerin und Schuhverkäufer ihren kurzen gemeinsamen Heimweg zu einem Modell für die Dauer einer Beziehung. Gleich hinter dem Schild sei schon die Hälfte überschritten, meint der eine – doch die Überlegung, wieviele Lebensjahrzehnte dann vielleicht doch noch folgen mögen, überhöht die Sicht der Dinge unvermittelt ins Romantische. Für das kleine Kind wird das Modell des Lebens zur Wirklichkeit, als es einen alten Mann an der Bushaltestelle nach dem Sinn seines sinnlosen Klopfens gegen einen Mast fragt. Damit bringe er die Zeit herum, antwortet dieser, und als es ihm der Junge nachmacht, dabei allerdings die Frequenz erhöht, vergeht die Zeit ein bisschen schneller. Sogar die Sonne am Himmel kann er damit in Bewegung setzen.

Daniel Kothenschulte

ME AND YOU AND EVERYONE WE KNOW

Regie, Buch: Miranda July; Kamera: Chuy Chavez; Schnitt: Andrew Dickler, Charles Ireland; Production Design: Aran Matt; Musik: Michael Andrews. Darsteller (Rolle): Miranda July (Christine Jespersen), John Hawkes (Richard Swersey), Miles Thompson (Peter), Brandon Ratcliff (Robby), Carlie Westerman (Sylvie), Natasha Slayton (Heather), Najarra Townsend (Rebecca), Brad William (Henke Andrew), Ellen Geer (Ellen), Jordan Potter (Shamus), Jason A. Rice (Chad). Produzentin: Gina Kwon; assoziierte Produzenten: Mary Prendergast, Suzi Yoneski. USA 2005. Farbe; Format: 1:1,85; Dolby SRD; Dauer: 90 Min. CH-Verleih: Frenetic Films; D-Verleih: Alameda Film, München



Die Welt ist klein

SOMMER VORM BALKON von Andreas Dresen



16 17

Der titelgebende Balkon ist der einzige im ganzen Haus, das im Berliner Stadtteil Prenzlauer Berg steht und von Leuten bewohnt wird, die sich teure Mieten nicht leisten können.

Dass die Frauen zusammenbleiben, weil die Männer so doof sind, das ahnt man von Anfang an, aber es bedarf der Überwindung erheblicher Hindernisse, bis die Geschichte auf ihr – so gesehen glückliches – Ende zusteuert. Genau genommen ist SOMMER VORM BALKON gar keine Geschichte, sondern eher ein Auszug aus einem grösseren Ganzen, einer Gesellschaftschronik vielleicht. Beiläufig und leichtfüssig kommt der Film daher, auf leiseren Sohlen noch als Andreas Dresens vorherige Arbeiten, die alle nicht den Anspruch haben, grosses Kino zu sein, aber in jedem Fall wahrhaftiges Kino sind. Und dass der alte DEFA-Haudegen *Wolfgang Kohlhaase* das Drehbuch verfasst hat, dient der Sache.

Der titelgebende Balkon ist der einzige im ganzen Haus, das im Berliner Stadtteil Prenzlauer Berg steht, ein fünfgeschossiger Altbau mit schäbiger Fassade, noch nicht saniert von profitgierigen Investoren und deshalb von Leuten bewohnt, die sich teure Mieten nicht leisten können. Zu ihnen gehören die Freundinnen Katrin und

Nike, beide in den Dreissigern. Katrin ist arbeitslos und hangelt sich von einer behördlich verordneten Fortbildung zur nächsten; mit ihrem zehnjährigen Sohn wohnt sie in einer düsteren Parterre-Wohnung. Der kleine Eckbalkon dagegen gehört Nike, die als Altenpflegerin jobbt. Abends sitzen die beiden Frauen in luftiger Höhe und überblicken die Gegend, treiben Telefonscherze mit dem Apotheker im Haus gegenüber, wenn er Nachtdienst hat, und trinken und reden viel, meistens über Männer. Denn die etwas verschlampte, etwas grämliche, alleinerziehende Mutter Katrin, die es aus dem Schwäbischen nach Berlin verschlagen hat, sehnt sich ebenso sehr nach einer starken Schulter zum Anlehnen wie die muntere Ostberlinerin Nike: Als ob sie immer noch die omnipräsente Monochromie der alten DDR austreiben müsste, kleidet sie sich vorzugsweise in Knallbuntes und Knallenges und stöckelt auf Stiletto-Pantöffelchen

übers historische Kopfsteinpflaster. Dabei berlinert sie zum Steinerweichen, eine Inkarnation des sprichwörtlichen «Herz mit Schnauze»-Berlinertums.

Dann erscheint der LKW-Fahrer Ronald auf der Bildfläche, dem Katrin vor seinen riesigen Truck läuft, auch er ein Berliner Urgestein, an dem Nike sofort Gefallen findet, während Ronald keinerlei Interesse zeigt. Aber Nike lässt nicht locker, verfolgt und verführt ihn, und natürlich ist er als Liebhaber und in jeder anderen Hinsicht zunächst eine Enttäuschung. Als sich das allmählich ändert, Ronald immer häufiger die Abende bei Nike verbringt und Katrins Platz auf dem Balkon einnimmt, fordert diese, nun allein und deshalb mehr trinkend, ihrerseits ihr Glück bei den Männern heraus und scheitert an der eigenen Verzweiflung. Sie erleidet einen Zusammenbruch, Nike kümmert sich um den kleinen Sohn, der seinerseits auf ersten Liebespfaden wandelt, währenddessen stirbt eine der von ihr betreuten Alten, und das Leben geht weiter.

Mit der zurückhaltend-subtilen *Inka Friedrich* als Katrin und der warmherzigen, witzigen *Nadja Uhl* als Nike hat Andreas Dresen zwei gegensätzliche Frauentypen in den Hauptrollen ideal besetzt; mit ihren je spezifischen Charakteristika und Fähigkeiten fügen sie sich in das Ensemble aus professionellen Darstellern und Laien ein, ohne es zu dominieren. Noch ist keine von ihnen ein Star – auch wenn Nadja Uhl, die bereits für ihre Darstellung in Volker Schlöndorffs *DIE STILLE NACH DEM SCHUSS* bei der Berlinale 2000 den Silbernen Bären gewann, wahrscheinlich das Zeug dazu hätte.

Um die beiden herum sind alle möglichen Figuren gruppiert, das soziale Umfeld der Frauen: die Kellnerin der Eckkneipe, wo sich die Nachbarn treffen; sie ist ebenfalls in Ronald verliebt. Die Alten, die Nike betreut.

Zufallskollegen und Schicksalsgenossen, die Katrin bei Gelegenheitsjobs und Kursen trifft. Ihr vor der Zeit zum Erwachsenwerden gezwungene Sohn Max und seine Schulfreunde. Eine Ärztin, ein Apotheker, Kneipengäste, Clubgänger. Überschaubar wie das Personal sind auch die Schauplätze, fast alle Ereignisse spielen sich im Kiez ab, der Berliner Variante des Quartiers, und nur gelegentlich geht es mit dem Truck ins Umland, aber weiter als bis Potsdam, denkt man, ist Ronald mit seinen Teppichen noch nicht gekommen. Die Welt hat er jedenfalls nicht gesehen.

Dass die Welt klein ist, davon handeln alle Filme von Andreas Dresen, auch davon, dass man der Enge nicht leicht entfliehen kann und sich deshalb mit seinen kleinen, grossen Problemen in ihr häuslich einrichtet. So wie Nike, in deren Wohnung es wie im Schaufenster eines Billig-Möbelhauses aussieht, oder Katrin, die einer abgewirtschafteten WG-Ästhetik anhängt. So wie Ronald, der zum Beischlaf mit Nike sicherheitshalber ein Pornovideo mitbringt, oder Max, der sich mit dem Mädchen seiner Träume in einem provisorisch möblierten Dachbodenversteck trifft.

Über all dieses geschäftige, letztlich aber sinnlose Treiben lässt Andreas Dresen immer mal wieder Schlagermusik plätschern: von der Art, wie sie in Eckkneipen eben deshalb zu hören ist, weil deren Klientel sich dabei zu Hause fühlt. Vielleicht ist das dann doch ein grosses Thema bei diesem sorgfältigen Beobachter sozialer Biotope: die alle verbindende, ewige Suche nach Geborgenheit.

Daniela Sannwald



Als Ronald immer häufiger die Abende bei Nike verbringt und Katrins Platz auf dem Balkon einnimmt, fordert diese, nun allein, ihrerseits ihr Glück bei den Männern heraus und scheitert an der eigenen Verzweiflung.



18 19

Das Leben – zum Heulen komisch

Porträt von und Gespräch
mit Andreas Dresen

«Was ist das denn für eine Krankheit?» – «Ich weiss nicht, wie die heisst.» – «Hat denn deine Mama oft Schmerzen?» – «Ja, an der Seele.» – «An der Seele? Weisst du, was das ist, die Seele?» – «Ja. Das ist irgendwie in dir drin.» – «Und wie sieht die aus?» – «Die kann man nicht sehen.» – «Ist das was Gutes oder was Schlechtes?» – «Ich glaub mal was Gutes.» – «Bestimmt!»

DIE POLIZISTIN (Drehbuch Laila Stieler) von Andreas Dresen

«Diese Arbeit macht einfach irren Spass!» – Darf so etwas ein Filmemacher aus Deutschland bekennen? Ausgerechnet aus dem Land, wo der fatale Hang zum Meisterwerk gepflegt wird; wo man an der Kunst leidet; wo man Filme nicht machen will, sondern muss; wo ständig das innere Genie zum Durchbruch nervt. Zugegeben, solche Zuspitzung ist pure Polemik, und Andreas Dresen relativiert sie auch sogleich. Er empfindet sich nicht als Exot in der deutschen Kinolandschaft. Inzwischen gehört er dort sogar zu den wichtigen und erfolgreichen Filmemachern. Einer, der dazu beiträgt, dass wir uns plötzlich wieder auf deutsches Kino freuen.

Allerdings, noch Ende der neunziger Jahre, als er **NACHTGESTALTEN** plante, war kaum jemand bereit, in einen «schmutzigen, kleinen Film» über Verlierer und Randständige zu investieren. Damals waren Schenkelklopfer-Lustspiele angesagt, zwar auch nicht gerade auf Meisterwerkstatus getrimmt, aber



Bilder aus:
WILLENBROCK
und
NACHT-
GESTALTEN

dennoch meilenweit von Dresens Ansprüchen entfernt, die er mit charmanter Tiefstapelei vertritt: *«Im Kino gemeinsam zu lachen, das ist fast schon eine Therapie gegen Einsamkeit, weil man dadurch mit wildfremden Menschen gemeinsame Erfahrungen teilt. Aber in einer guten Komödie muss man natürlich auch weinen können.»*

Dresen hat nichts dagegen, wenn man seine Filme als Komödien bezeichnet, solange man damit nicht Oberflächlichkeit, sondern die Art und Weise meint, wie sie mit Drama und Tragik umgehen. *«Wenn ich mehrere Jahre meiner Lebenszeit für einen Film einsetze, dann muss es um etwas gehen, das mich existentiell beschäftigt.»*

Die Themen in Dresens Filmen sind deshalb alles andere als leichtgewichtig, sondern gesellschaftspolitisch brisant. Aber eben, Komödie ist für Dresen keine Frage des Inhalts, sondern der Form. *«Bei WILLENBROCK haben wir oft ganz gezielt die Pointe gesucht, um das Drama zu brechen. Wenn er nach einem brutalen Überfall plötzlich im Pyjama verstört vor einer peinlich berührten Hochzeitsgesellschaft steht, dann ist das zwar gezielt witzig – gleichzeitig aber auch mit Hintersinn inszeniert.»* Tatsächlich war Willenbrock bis zu diesem Augenblick einer, der sich über die Not anderer keine Gedanken gemacht hat. Jetzt steckt er selbst in einer Notlage und steht Menschen gegenüber, die sich nun ihrerseits nichts dabei denken.

Dresens Humor hat etwas unerwartet Subversives. Wenn er das Absurde und das Tragische mischt, eine unterhaltsame

Geschichte mit ernstem Anliegen erzählt, das Kino nicht «als moralische Anstalt», sondern als «Ort des sinnlichen Mitfühlens» versteht, dann werden daraus sozialkritische Tragikomödien, und es überrascht deshalb nicht, dass Dresen gerade Ken Loach und Mike Leigh zu seinen wichtigsten Vorbildern zählt. *«Ich kann nicht Filme über Personen machen, die ich nicht mag, die mir vollständig fremd bleiben.»*

Ist Andreas Dresen ein Glückskind des deutschen Films? *«Ich bewege mich oft am Rande der Überforderung, bin viel unsicherer, als das vielleicht scheint, und habe meine Krisen. Oft fühle ich mich wie einer, der vorausgeht, obwohl er selbst den Weg nicht kennt.»*

Wenn Andreas Dresen ein Glückskind ist, dann wohl eines aus einer guten Komödie: Lachen und Weinen nahe zusammen. Uns sympathisch, weil in dieser Sympathie das Mitleid noch nicht vom jovialen Schulterklopfen verdrängt wurde.

Als Regisseur würde Andreas Dresen spätestens jetzt dem drohenden Pathos mit einer Pointe den Garaus machen: *«Ich hasse Szenen im Auto. Es ist ein furchtbarer Drehort. Zwischen mir und den Schauspielern eine blöde Fensterscheibe, drei Funkgeräte um den Hals, und ich frier mir draussen bei hundert Sachen den Arsch ab.»*

Thomas Binotto



20 21

«Ein Kollege hat einmal gesagt, das Leben im Dschungel sei besser als das Leben im Zoo. So sehe ich das auch. Ich habe die Sicherheit in der DDR eingetauscht gegen ein gefährvolles Leben – aber Kunst ohne Risiko geht nicht.»

FILMBULLETIN Andreas Dresen, Sie sind inzwischen einer der bekanntesten deutschen Regisseure und gelten als besonders eigenständig. War es für Sie nie ein Problem, der Sohn des berühmten Theater- und Opernregisseurs Adolf Dresen zu sein?

ANDREAS DRESEN Weil sich meine Eltern sehr früh scheiden liessen, bin ich bei meiner Mutter in Schwerin aufgewachsen. Mein Vater lebte in Berlin und war deshalb nur aus der Distanz spürbar. Als ich mich dann mit dreizehn, vierzehn Jahren für seine Arbeit hätte interessieren können, lebte er bereits im Westen und war also für mich erst recht nicht mehr erreichbar. Leider habe ich so praktisch nichts von der Arbeit meines Vaters gesehen. Was Schauspiel bedeutet, habe ich vor allem bei meiner Mutter erlebt und bei meinem Ziehvater *Christoph Schroth*, der auch Theaterregisseur ist. Das hat mir aber vor allem Respekt eingeflösst, weil es häufig mit politischen Konflikten verknüpft war. Mein Vater beispielsweise wurde mit Aufführungsverbot belegt, das waren also keine sehr verlockenden Aussichten. Er hat, wohl auch aus diesen Gründen, versucht, mich davon abzuhalten, Regisseur zu werden.

FILMBULLETIN Gab es mit Ihrem Vater also gar keine künstlerische Auseinandersetzung?

ANDREAS DRESEN Doch, er ist später hin und wieder bei mir im Schneiderraum aufgetaucht – und ich habe seine Auftritte gefürchtet, weil sein Urteil meistens vernichtend war. Besonders schlimm daran war, dass er oft Recht hatte. Das hat mich ängstlich gemacht wie einen Schüler, der bei seinem eigenen

Vater in die Klasse geht und deshalb noch strenger als alle anderen behandelt wird. Nach aussen hat mein Vater diese Kritik zwar nie geäussert, aber mir gegenüber war er schonungslos, allerdings auch sehr interessant und anregend. Im Laufe der Zeit hat dann bei mir eine Emanzipation eingesetzt. Ich habe mich auch manchmal getraut, Dinge völlig anders zu machen, als er mir geraten hatte. Wir waren schliesslich doch auf einer Ebene angekommen und konnten uns gleichwertig begegnen, hatten ein herzliches und offenes Verhältnis.

FILMBULLETIN Als Sie Regisseur werden wollten, lebten Sie noch in der DDR. Wie kam man dort zum Film?

ANDREAS DRESEN Ich wurde vom DEFA-Studio zum Filmstudium delegiert, was in der DDR bedeutete, dass ich nach dem Studium im Normalfall mit einer Stelle auf Lebenszeit rechnen konnte. Ich hätte dann zunächst als Regieassistent angefangen, und so anfangs Vierzig wahrscheinlich meinen ersten Film machen dürfen. Das alles hat sich mit der Wende, die unmittelbar nach meinem Studienabschluss kam, radikal verändert. Das DEFA-Studio zerfiel, und es herrschte der freie Markt. Viele alte DEFA-Regisseure konnten in diesem System nie Fuss fassen. Besonders schwer hat es auch Regisseure getroffen, die etwas älter waren als ich. In der DEFA liess man sie nicht hochkommen, und nach der Wende galten sie bereits als zu alt. Damals sind eine Reihe von grossen Talenten tragisch aufgegeben worden. Ich hatte also das Glück, dass ich zum richtigen Zeitpunkt am richtigen Ort und im richtigen Alter war.



Bilder aus:
SOMMER VORM
BALKON,
WILLENBROCK,
STILLES LAND
und HALBE
TREPPE

FILMBULLETIN Wie sah dieses Glück konkret aus?

ANDREAS DRESEN Schon als ich mit dem Studium begann, hatte ich Glück, weil gleichzeitig auch Lothar Bisky als neuer Rektor anfang. Er hat sich für die Studenten stark gemacht, hat die Schule nach innen und nach aussen geöffnet. Man konnte, ohne gross mutig zu sein, aufrechten Ganges durch diese Zeit kommen. Dann hatte ich Glück, dass mein Studentenfilm an der Berlinale gezeigt wurde und dort *Wolfgang Pfeiffer* auffiel. Er kam nach der Aufführung zu mir und bot mir an, bei meinem ersten "richtigen" Film zu helfen. Er hat dann tatsächlich *STILLES LAND* produziert. So haben sich mir immer wieder Räume geöffnet. Das war wichtig, denn in der DDR wurden Filme ganz anders produziert. Dort hat das DEFA-Studio einen Film gemacht oder nicht, der Existenzkampf, das Ringen um finanzielle Mittel, das war für mich neu. Ein Kollege hat einmal gesagt, das Leben im Dschungel sei besser als das Leben im Zoo. So sehe ich das auch. Ich habe die Sicherheit in der DDR eingetauscht gegen ein gefährvolles Leben – aber Kunst ohne Risiko geht nicht.

FILMBULLETIN Die meisten Ihrer Filme spielen zwar im Osten Deutschlands, was aber nie penetrant herausgestrichen wird. Die Geschichten könnten sich auch irgendwo sonst abspielen.

ANDREAS DRESEN In den ersten Jahren nach dem Studium habe ich drei Filme gemacht, die sich ganz konkret mit der DDR auseinandersetzten. Das waren *STILLES LAND*, *DAS ANDERE LEBEN DES HERRN KREINS* und *RAUS AUS DER HAUT*. Dann

habe ich aufgehört, von meiner Herkunft zu erzählen, weil ich gemerkt habe, dass die Filme nicht funktionierten. Direkt gesagt, sie haben kein Schwein interessiert. *RAUS AUS DER HAUT* ist bestimmt nicht mein schlechtestes Film – es wollte ihn einfach niemand sehen. Auch *STILLES LAND* halte ich bei allen Schwächen eines Anfängerfilms für ein wertvolles Zeitdokument mit einer inneren Wahrhaftigkeit. Aber ich wollte einfach raus aus dieser Schublade. Inzwischen habe ich einen Drittel meines Lebens in diesem grösser gewordenen Land verbracht – ich glaube deshalb, dass ich auch dazu etwas zu erzählen habe. Dennoch möchte ich irgendwann einen Film über die DDR machen, aber er müsste völlig anders aussehen als alle Filme, die es bislang gibt.

FILMBULLETIN Diese andere Optik wird bereits in *STILLES LAND* sichtbar, wo wir die Wende bei einem Provinztheater miterleben.

ANDREAS DRESEN Ich hatte schon damals das Gefühl, dass ich die Wende nicht vom Zentrum her erzählen kann. Wir verlassen die Provinz bewusst nie, denn dieses Theater ist die DDR, hier spiegelt sich die Zeitgeschichte. Anstatt die Demonstrationen in Leipzig zu zeigen, ist es doch viel reizvoller, ein Häufchen von achtzig Personen über den Marktplatz einer verschlafenen Kleinstadt gehen zu sehen. Man denkt dann: «Ach Gott, wie klein! Und das soll Weltgeschichte sein?» Und das Schöne daran ist: Es ist Weltgeschichte! Aus der Nähe betrachtet ist Weltgeschichte immer klein.



FB 1.06 ERZÄHLKINO



22 23

«Gerade durch diese Ängste entstehen am Drehort oft hierarchische Strukturen, die ich aber gezielt zu unterlaufen versuche. Ich möchte ein Klima herstellen, das im weitesten Sinne angstfrei ist.»

FILMBULLETIN Die Hauptfigur in *STILLES LAND* ist ein junger Regisseur. Wie viel von Andreas Dresen steckt in dieser Figur?

ANDREAS DRESEN Wolfgang Pfeiffer hat mich eine zeitlang sogar zu überreden versucht, diese Rolle selbst zu spielen. Ich war aber damals schon hinter der Kamera genug überfordert, und ich bin auch kein besonders guter Schauspieler. Aber natürlich gibt es gewisse Parallelen zwischen Kai und mir. Vor allem sind wir ähnlich durch die Wendezeit gegangen, mit der gleichen Verwunderung. Andererseits hat er mit mir überhaupt nichts zu tun, vor allem in seiner Arbeitsweise nicht. Er setzt sein Ensemble teilweise stark unter Druck. Ich sehe mich als jener, der den roten Faden im Auge behält, der dafür sorgt, dass dieses diffizile Gebilde «Filmproduktion» nicht auseinanderbricht, als einen Regisseur, der seinem Team die Lust auf eine Reise in zum Teil unbekanntes Territorium vermittelt. Und ich muss ihnen die Angst nehmen, dabei abzustürzen.

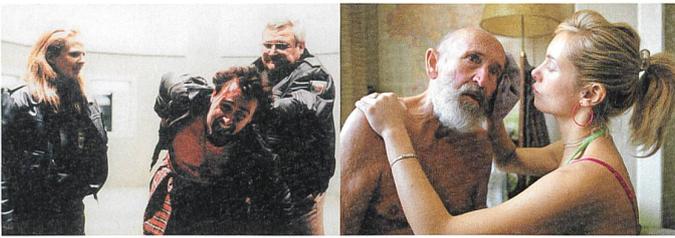
FILMBULLETIN Und Sie selbst haben keine Angst?

ANDREAS DRESEN Alle, die an einen Drehort kommen, haben Angst! Die Schauspielerinnen und Schauspieler haben Angst, sich vor dem Team zu blamieren; die Techniker haben Angst, dass ihre Arbeit nicht genügt, und der Regisseur hat Angst, fremdes Geld sinnlos zu verschleudern. Gerade durch diese Ängste entstehen am Drehort oft hierarchische Strukturen, die ich aber gezielt zu unterlaufen versuche. Ich möchte ein Klima herstellen, das im weitesten Sinne angstfrei ist. Wo alle sich

trauen, Dinge zu wagen, die manchmal auch danebengehen, wo man sich öffnen kann, wo man sich traut, Vorschläge zu machen. Insofern mag ich für die Bezeichnung meiner Rolle das Wort «Spielleiter», obwohl ich mir bewusst bin, dass es durch die Nazis in Misskredit geraten ist. Aber eigentlich beschreibt es sehr treffend und schön, was meine Aufgabe ist. Ich bin derjenige, der die Spielregeln vorgibt. *Andreas Schmidt* hat das beim Dreh zu *SOMMER VORM BALKON* sehr schön ausgedrückt: «Du hast uns in einen grossen Spielplatz reingesetzt. Wir spielen, und manchmal kommst du und sagst uns, dass eine Ampel auf rot steht. Du führst uns ein Stückchen, und dann lässt du uns wieder frei.»

FILMBULLETIN Ein Regisseur, der ohne Druck arbeitet, das gibt's doch gar nicht.

ANDREAS DRESEN Natürlich erzeuge auch ich hin und wieder Druck, aber ich muss dazu nicht laut werden. Wenn am Set eine entspannte, fast schon familiäre Atmosphäre herrscht, finde ich das grundsätzlich gut. Sollte es dann mal unruhig werden, dann reicht manchmal bereits ein Blick, um die Leute zurückzuholen. Klar erhebe ich manchmal auch meine Stimme, aber ich brülle nicht rum. Ich steuere am Set die Stimmung häufig durch die Art meiner Kommandos. Normalerweise werden Kommandos wie «Ruhe bitte, wir drehen! Ton ab!» von der Aufnahmeleitung oder von der Regieassistentin gegeben. Ich mache das immer selbst, weil ich dadurch Stimmung und Abläufe extrem gut steuern kann. Ich kann beispielsweise sagen:



Bilder aus:
DIE
POLIZISTIN,
WILLENBROCK
und SOMMER
VORM BALKON

«Ruhe bitte, wir drehen!», und dann warte ich noch etwa zehn Sekunden, wo's mucksmäuschenstill ist, wo gar nichts passiert, wo eine ungeheure Spannung entsteht. Und dann sage ich vielleicht nur ganz leise «Ton ab!» Andererseits gibt es Momente, wo es etwas durchhängt, wo ich das Gefühl habe, die Situation beschleunigen zu müssen. Dann kann es auch Ruckzuck gehen «Ruhe! Wir drehen! Ton ab!», und schon kriegt die Szene eine andere Dynamik.

FILMBULLETTIN Das verlangt aber ein grosses Mass an Vertrautheit.

ANDREAS DRESEN Ich kann mir nicht vorstellen, bei jedem neuen Film mit einem komplett veränderten Team zu arbeiten. Es wäre für mich undenkbar, eine Woche vor Drehbeginn dazu zu kommen und mal eben zu schauen, was dabei herauskommt, wie es bei Fernsehproduktionen teilweise üblich ist. Ich arbeite fast immer mit demselben technischen Stab. Meine letzten drei Filme sind bis auf wenige Positionen vom gleichen Team gedreht – so unterschiedlich die fertigen Filme auch aussehen. Allerdings muss man aufpassen, dass man sich vor lauter gegenseitigem Vertrauen nicht einlullen lässt.

FILMBULLETTIN Es gibt also auch bei Andreas Dresen Auseinandersetzungen?

ANDREAS DRESEN Wir gehen extrem kritisch miteinander um und schenken uns gar nichts. Bei *HALBE TREPPE* beispielsweise gab es heftigste Diskussionen bis manchmal spät in die Nacht hinein. Wenn jemanden etwas nicht überzeugt, dann wird das

auch ausgesprochen, sowohl von mir wie von meinen Mitarbeitern. Regie ist für mich ja keine Einbahnstrasse.

FILMBULLETTIN Ist es da nicht schwierig für Leute, die das erste Mal mit Ihnen arbeiten, in die «Familie» hineinzukommen?

ANDREAS DRESEN Die werden sehr schnell integriert, weil sie merken, dass auch ihre Meinung gefragt ist. Bei *SOMMER VORM BALKON* habe ich zum ersten Mal mit *Georg Nonnenmacher* als Beleuchter gearbeitet. Jetzt gibt es Beleuchter, bei denen man das Gefühl hat, es sei ihnen völlig egal, was für ein Film da gerade gedreht wird. Georg ist überhaupt nicht so, er ist ein kluger, kreativer Kopf, mit dem ich mich sofort verstanden habe. Und als Nike in der Küche Wasser aus dem Hahn lässt, hat er erzählt, dass bei ihm zu Hause in solchen Momenten unter der Dusche brühend heisses Wasser rauskomme. Die Idee hat uns so gut gefallen, dass wir sie sofort aufgenommen und dann sogar noch weitergespinnt haben.

FILMBULLETTIN Ihre Filme wurden von unterschiedlichen Autoren geschrieben. Dennoch sind immer unverkennbare Dresen-Filme daraus geworden. Wie kommen Sie zu Ihren Stoffen?

ANDREAS DRESEN Bei *SOMMER VORM BALKON*, meinem letzten Film, war es Liebe auf den ersten Blick. Schon als ich das Buch von *Wolfgang Kohlhaase* erhielt, war ich gespannt, denn mit Filmen von ihm bin ich gross geworden. Von *SOLO SUNNY* kann ich ganze Passagen auswendig. Ich liebe den Tonfall, mit dem er Geschichten erzählt – und er mochte offenbar meine



Andreas Dresen

Andreas Dresen wurde 1963 in Gera geboren. Nach dem Abitur arbeitete er zunächst am Schweriner Theater und drehte Amateurfilme. 1985 begann er ein Volontariat im DEFA-Spielfilmstudio. Anschließend absolvierte er ein Regiestudium an der HFF «Konrad Wolf» in Babelsberg. Seit 1992 als Drehbuchautor und Regisseur tätig, neben Film und Fernsehen auch Theaterarbeiten. Am 23. Februar 2006 hat am Theater Basel seine erste Opernregie Premiere: «Don Giovanni» von Wolfgang Amadeus Mozart. Andreas Dresen ist Mitglied der Akademie der Künste Berlin und lebt in Potsdam.

- 1992 **STILLES LAND**
Buch: Laila Stieler, Andreas Dresen; Kamera: Andreas Höfer; Schnitt: Rita Reinhardt; Darsteller (Rolle): Thorsten Merten (Kai), Jeanette Arndt (Claudia), Kurt Böwe (Intendant), Petra Kelling (Uschi), Horst Westphal (Horst); Produzent: Wolfgang Pfeiffer
- 1994 **DAS ANDERE LEBEN DES HERRN KREINS (Fernsehen)**
KUCKUCKSKINDER (Dokumentarfilm, Fernsehen)
- 1995 **MEIN UNBEKANNTER EHEMANN (Fernsehen)**
- 1996 **POLIZEIRUF 110: DER TAUSCH (Fernsehkrimi)**
- 1997 **RAUS AUS DER HAUT (Fernsehen)**
- 1999 **NACHTGESTALTEN**
Buch: Andreas Dresen; Kamera: Andreas Höfer; Schnitt: Monika Schindler; Darsteller (Rolle): Meriam Abbas (Hanna), Dominique Horwitz (Victor), Oliver Bässler (Jochen), Susanne Bormann (Patty), Michael Gwisdek (Peschke), Ricardo Valentim (Feliz), Imogen Kogge (Rita); Produzent: Peter Rommel
- 2000 **DIE POLIZISTIN**
Buch: Laila Stieler; Kamera: Michael Hammon; Schnitt: Monika Schindler; Darsteller (Rolle): Gabriela Maria Schmeide (Anne), Axel Prahl (Mike), Jewgenij Sitochin (Jegor), Katrin Sass (Frau Kubitschek), Horst Krause (Albert); Produktion: Christian Granderath, Norbert Sauer
- 2001 **HALBE TREPPE**
Dramaturgie: Cooky Ziesche; Kamera: Michael Hammon; Schnitt: Jörg Hauschild; Darsteller (Rolle): Steffi Kühnert (Ellen Kukowski), Axel Prahl (Uwe Kukowski), Thorsten Merten (Chris Düring), Gabriela Maria Schmeide (Katrin Düring); Produzent: Peter Rommel

- 2002 **HERR WICHMANN VON DER CDU (Dokumentarfilm)**
Buch: Andreas Dresen; Kamera: Andreas Dresen; Schnitt: Jörg Hauschild; Produktion: Franz X. Gernstl, Fidelis Mager
- 2004 **WILLENBROCK**
Buch: Laila Stieler nach dem gleichnamigen Roman von Christoph Hein; Kamera: Michael Hammon; Schnitt: Jörg Hauschild; Darsteller (Rolle): Axel Prahl (Bernad Willenbrock), Inka Friedrich (Susanne Willenbrock), Anna Ratte-Polle (Anna), Dagmar Manzel (Vera), Christian Grashof (Maler Waldersee), Andrzej Szopa (Jurek), Tilo Prückner (Fritz), Wladimir Tarasjanz (Krylow). Produktion: Norbert Sauer, Cooky Ziesche, Udo Happel, Ulrich Kling
- 2005 **SOMMER VORM BALKON**
Buch: Wolfgang Kohlhaase; Dramaturgie: Cooky Ziesche; Kamera: Andreas Höfer; Schnitt: Jörg Hauschild; Szenenbild: Susanne Hopf; Kostüme: Sabine Greunig; Musik: Pascal Comelade; Ton: Peter Schmidt. Darsteller (Rolle): Inka Friedrich (Inka), Nadja Uhl (Nike), Andreas Schmidt (Ronald), Stephanie Schönfeld (Tina), Christel Peters (Helene), Kurt Radeke (Oskar), Hannes Stelzer (Herr Neumann), Vincent Redetzki (Max). Produktion: Rommel Film, X-Filme Creative Pool; Peter Rommel, Stefan Arndt. 35mm, Farbe, Format: 1:1,85; 107 Min. CH-Verleih: Filmcoopi, Zürich; D-Verleih: X Verleih, Berlin
- auf DVD
- NACHTGESTALTEN**
Vertrieb: Arthaus; Extras: Audiokommentar von Andreas Dresen, Making of
- HALBE TREPPE**
Vertrieb: Universal Pictures; Extras: Audiokommentar von Andreas Dresen, «Suche nach der Wirklichkeit» (WDR-Dokumentation), Unveröffentlichte Szenen (circa 60 Minuten), Porträt der «17 Hippies»
- HERR WICHMANN VON DER CDU**
Vertrieb: Absolut Medien; Extras: Interview mit Andreas Dresen, Unveröffentlichte Interviews
- WILLENBROCK**
Vertrieb: Eurovideo; Extras: Audiokommentar von Andreas Dresen, Making of, Unveröffentlichte Szenen, Outtakes

Filme. Auf jeden Fall haben wir uns sofort verstanden. Und dann hat mir halt diese Geschichte entsprochen, wo man zunächst meint, es gehe um eine junge Frau, die sich mit einem Fernfahrer einlässt. Und sich dann herausstellt, dass man durch die Strasse schlendert, bei ganz vielen Menschen reinschaut und ein Stück von deren Lebenskampf mitkriegt. Wie man schwere Zeiten durchsteht, von der Hoffnung getrieben, dass vielleicht doch einmal der richtige Mensch für einen auftaucht. Die unspektakuläre Solidarität und die Hoffnung, all das hat mich an diesem Stoff unheimlich gerührt. Und dann diese Tonlage, wo ernste Dinge mit einem unheimlichen Sprachwitz behandelt werden, so dass ich schon beim Lesen des Buches Tränen gelacht habe. So erzähle ich auch gerne.

FILMBULLETIN Sie haben also einfach den Stoff gefunden, der zu Ihnen passt. Oder geschieht da noch mehr?

ANDREAS DRESEN Dann setzt man sich zusammen und arbeitet Szene für Szene durch. Streicht manchmal auch ganze Motive raus. Katrin beispielsweise war im ersten Entwurf von Beruf Kunstmalerin, aber schon Wolfgang Kohlhaase war nie ganz glücklich mit dieser Idee. Wir fanden beide, dass eine Reflexion über künstlerischen Erfolg und Misserfolg den Film überfrachten würde. Wir haben die Figur deshalb komplett geerdet und umgebaut. So sind dann aus dreissig Seiten des ersten Drehbuchentwurfs hundert Seiten geworden. Aber ich war von Anfang an sicher: Das ist eine Geschichte für mich. Das ist übrigens immer auch eine Frage der Stimmung, in der ich mich gerade befinde. Als ich SOMMER

VORM BALKON zum Lesen erhielt, ging es mir gerade überhaupt nicht gut, und diese Geschichte sprach mir aus der Seele, weil sie genau den Schmerz hatte, den ich empfand, und die Hoffnung, die ich mir wünschte.

FILMBULLETIN Trotz wechselnder Stimmungslage hat man das Gefühl, dass Ihnen Geschichten wie HALBE TREPPE oder SOMMER VORM BALKON besser liegen als solche wie WILLENBROCK.

ANDREAS DRESEN Ich schliesse nicht aus, dass ich wieder einmal einen Film im Stil von WILLENBROCK machen werde, wenn ich die entsprechende Geschichte dafür finde. Für mich sind SOMMER VORM BALKON und WILLENBROCK zwei Seiten einer Medaille. Aus Spass haben wir sie den «roten» und den «blauen» Film genannt. Der «Blau», also WILLENBROCK, ist kälter, analytischer, schärfer, und die Geschichte wird aus Distanz erzählt. In den «Roten» dagegen, in SOMMER VORM BALKON, stürzt man sich mitten hinein und erzählt aus dieser Mitte heraus, voller Lebensenergie, da ist alles Blut reingepresst, da lässt man den Emotionen freien Lauf. Dadurch erhält der Film eine ganz andere Temperierung, man kommt auch an die Figuren viel leichter heran als an den gewieften Autohändler Willenbrock. Man könnte meinen, die beiden Filme seien von verschiedenen Leuten gemacht. Und genau das hat mich gereizt: In kurzer Zeit zwei derart verschiedene Geschichten zu erzählen. Diesen Kontrast habe ich wahrscheinlich intuitiv gesucht.

FILMBULLETIN Jede Geschichte hat ihre Form. Wie stark sind Sie sich dessen bei der Produktion bewusst?



«Wenn dieser trockene Witz treffen sollte, dann musste ich in der Inszenierung sehr genau sein und gleichzeitig lakonisch. Wir haben teilweise bis zu fünfzehn Takes gebraucht, bis wir den richtigen Rhythmus gefunden haben.»

Bilder aus:
NACHTGESTALTEN und DIE
POLIZISTIN

ANDREAS DRESEN Bei SOMMER VORM BALKON habe ich von Anfang an gewisse Entscheidungen darüber gefällt, wohin die Reise gehen sollte. Bereits im Buch von Kohlhaase wurden Personen und Situationen mit wenigen Strichen gezeichnet, nichts Abgerundetes, nur ein paar Ausschnitte aus ein paar Leben. Genau das wollte ich erhalten. Deshalb wollte ich den Film schnell machen, und zwar schon in der Vorproduktion. Deshalb habe ich meine Produzenten *Peter Rommel* und *Stefan Arndt* überzeugt, mit einem kleinen Team zu arbeiten und auf 16mm zu drehen, auf der Strasse, ohne Kran, ohne Dolly, oft mit Handkamera. Ich wusste, diese Geschichte braucht das.

FILMBULLETTIN Also wieder zurück zum Stil von HALBE TREPPE?

ANDREAS DRESEN Nicht wirklich. Ich wollte bewusst anders arbeiten als bei HALBE TREPPE und war mir über die visuellen Defizite von HALBE TREPPE sehr wohl bewusst. Wenn ich im Kino diese grobkörnigen Bilder sehe, dann empfinde ich das nicht als Qualität, sondern ärgere mich darüber. Aber HALBE TREPPE konnte man anders nicht erzählen. Auch dort hat die Geschichte die Form bestimmt. Bei SOMMER VORM BALKON wusste ich, dass ich auch Totalen und Halbtotale brauchte. Hier wurde viel weniger improvisiert als in HALBE TREPPE. Es gab Dialogszenen, vor allem zwischen Nike und Ronald, die waren ganz streng komponiert und mussten dementsprechend inszeniert werden. Wenn dieser trockene Witz treffen sollte, dann musste ich in der Inszenierung sehr genau sein

und gleichzeitig lakonisch. Wir haben teilweise bis zu fünfzehn Takes gebraucht, bis wir den richtigen Rhythmus gefunden haben. Und die Kamera stand bei diesen Szenen meist in der Halbtotale, es gibt praktisch keine Grossaufnahmen und wenig Kamerabewegung.

FILMBULLETTIN Dennoch gibt es auch in SOMMER VORM BALKON diese dokumentarisch rauen Bilder.

ANDREAS DRESEN Die kunstvoll gebauten Dialoge wollten wir bewusst immer wieder wie mit dem Hammer zerschlagen, um anzuzeigen, wie die Realität immer wieder einbricht. Für diese Augenblicke haben wir dann wieder viel improvisiert, haben mit Laien gearbeitet und auf der Strasse gedreht. Beispielsweise haben wir für die Eingangsszene, wo Katrin bei einem Bewerbungstraining mitmacht, einen echten Bewerbungstrainer gesucht, und die anderen Mitspieler haben Katrins «Vorführung» mit ihren eigenen Worten kommentiert. Oder als es um den Turnschuhkauf ging, habe ich mit angehört, was ein Schuhverkäufer dazu zu sagen hat. Und bei der Einlieferung von Katrin in die Suchtmedizin ist das gesamte medizinische Personal echt, da ist kein einziger Schauspieler dabei. Bei SOMMER VORM BALKON konnte ich die Erfahrung aus verschiedenen Filmen zusammentragen, die Improvisation mit Laien aus DIE POLIZISTIN, die Improvisation aus HALBE TREPPE, aber auch die strenge Form von WILLENBROCK.

FILMBULLETTIN Hier geht es vor allem um das Konzept der Schauspielerführung. Wie sah Ihr visuelles Konzept aus?



26 27

«Wir haben diesen Moment dann bewusst auch nicht breitgewalzt. Der Mut zur Ellipse ist das Vertrauen in den Zuschauer, der die Räume zwischen den Bildern mit seinen Gedanken füllt.»

ANDREAS DRESEN Mir und meinem Kameramann *Andreas Höfer* war klar, dass wir meist auf Augenhöhe der Personen bleiben und die menschliche Perspektive kaum verlassen wollten. Wir haben an einem einzigen Drehtag einen Ausleger gebraucht, weil wir zeigen mussten, dass Ronald auf dem Balkon ausgeschlossen steht. Da brauchten wir die Kameraperspektive von ausserhalb des Balkons. Das Understatement in der Bildsprache von *SOMMER VORM BALKON* ist natürlich auch eine Folge von Erfahrung und Sicherheit im Umgang mit den Werkzeugen, die uns zur Verfügung stehen.

FILMBULLETIN Wenn man Ihre frühen Filme mit Ihren jüngsten Werken vergleicht, fällt auf, dass Sie sehr sicher und gelassen inszenieren – fast beiläufig und sehr unauffällig.

ANDREAS DRESEN Als junger Regisseur gehört es zum Selbsterhaltungstrieb, dass man besonders originell sein will. Man will ja für seine Kunstfertigkeit anerkannt werden. Bei *HALBE TREPPE* dann wollte ich bewusst eine andere Formsprache ausprobieren, weil ich bei dieser Geschichte radikal nahe an den Personen dran sein wollte. Für *WILLENBROCK* war das nur schon von der Geschichte her nicht in der selben Art möglich. Da muss man über Bildkomposition nachdenken. Aber auch das sollte man eigentlich im fertigen Film nicht bemerken. Sobald man im Kino über die Schönheit einer Einstellung nachzudenken beginnt, ist etwas falsch gelaufen, weil man damit aus der Erzählung rausfällt. Eine Geschichte ist dann am

schönsten erzählt, wenn sich die Form ganz selbstverständlich ergibt und einfügt.

FILMBULLETIN Um das zu erreichen, braucht es aber einiges Selbstbewusstsein.

ANDREAS DRESEN Als Regisseur muss ich dem Geschehen nicht nur voraus sein, ich muss ihm auch folgen können. Es gibt Bewegungen, die entstehen erst am Drehort, und die sollte man einfangen können. Das sind Dinge, die lernt man als Regisseur im Laufe der Zeit durch Erfahrung, dann gewinnt man auch Selbstvertrauen. Als Anfänger hat man oft einen Kontrollwahn, weil man alles unbedingt im Griff haben möchte. Dadurch verpasst man manchmal schöne Momente, die aus dem Augenblick heraus entstehen. Grundsätzlich muss man als Regisseur natürlich die Übersicht bewahren und auch die Kontrolle, aber man sollte genauso spüren, wann man es laufen lassen muss.

FILMBULLETIN In Ihren Filmen gibt es immer wieder Momente von grosser Unmittelbarkeit und berührender Wahrhaftigkeit. In *SOMMER VORM BALKON* beispielsweise die Liebesszene zwischen Nike und Katrin. Ist das ein solcher Augenblick, den Sie einfangen mussten?

ANDREAS DRESEN Im Drehbuch gab es dafür keinen szenischen Vorschlag, es war nur die Möglichkeit angedeutet. Es war unsere Aufgabe, am Drehort dafür ein Bild zu finden. Zunächst haben wir natürlich mit den Schauspielerinnen darüber geredet. Ich habe mir immer einen intimen Moment vorgestellt,



Bilder aus:
HALBE TREPPE,
SOMMER VORM
BALKON, DIE
POLIZISTIN,
und WILLEN-
BROCK

wie er meiner Meinung nach nur in Frauenfreundschaften möglich ist, wo eine grosse menschliche und körperliche Zärtlichkeit spürbar wird, wo auch die Möglichkeit einer sexuellen Beziehung angedeutet wird, wo dann aber beide sich sagen, «nein, das lassen wir». Wir haben die eigentliche Liebesszene dann durch die vorangehende Szene vorbereitet, wo Nike auf dem Balkon Katrins Hand berührt, nachdem diese mit ihrem Ex-Mann telefoniert hat und sichtlich aufgewühlt ist. Die Szene im Bett haben wir dann auf die verschiedensten Arten ausprobiert, mit ganz unterschiedlichen Kameraperspektiven. Bis ich irgendwann gesagt habe, lasst uns doch wenigstens einmal einen Kuss versuchen. Im Take, den wir dann genommen haben, rutscht den Schauspielern ein klein wenig die Kontrolle weg, und Katrin muss fast schon lachen. Aber genau da entsteht jene Schönheit des Augenblicks, die ganz genau zu den Figuren und der Stimmung passt. Die Erotik wird nur angedeutet und geht sofort wieder in die Zärtlichkeit zweier Freundinnen über. Wir wollten zeigen, dass es in dieser Frauenbeziehung auch noch die "andere" Möglichkeit gäbe, dass diese beiden sich aber nicht dafür entscheiden und dennoch auch physisch füreinander da sind.

Wir haben diesen Moment dann bewusst auch nicht breitgewalzt. Der Mut zur Ellipse ist das Vertrauen in den Zuschauer, der die Räume zwischen den Bildern mit seinen Gedanken füllt.

FILMBULLETIN In Ihren Filmen tauchen immer wieder ganz ähnliche Männertypen auf: Richtige Kotzbrocken, die es dann aber doch schaffen, irgendwie unsere Sympathie zu gewinnen.

ANDREAS DRESEN Männer haben immer ein klein bisschen was zu verstecken, und sie benutzen dazu oft diese Macho-Attitüde wie Ronald in SOMMER VORM BALKON, der sich diese dunkle Sonnenbrille aufsetzt und fast schon zwanghaft auf cool und unnahbar macht. In Wirklichkeit ist er aber eine arme Sau, die ihren Platz immer noch nicht gefunden hat. Es hat mir zugegeben Spass gemacht, diese männliche Attitüde zu entblättern und dieses Testosteron-Verhalten zu ironisieren. Gleichzeitig mag ich aber auch diese Figuren, selbst einen wie Willenbrock.

FILMBULLETIN Meist begegnen wir in Filmen Menschen, die das Gute möchten, die dann aber scheitern. Bei Ihnen ist es oft genau umgekehrt. Einer wie Peschke in NACHTGESTALTEN schafft es einfach nicht, ein am Flughafen gestrandetes Kind seinem Schicksal zu überlassen, obwohl er sich unheimlich anstrengt. Auch so ein Kotzbrocken, den Sie mögen?

ANDREAS DRESEN Peschke kämpft im Grunde um seine nackte Existenz. Er hat einen 35-jährigen Chef, er selbst ist jenseits der Fünfzig, das ist Scheisse und ärgert ihn masslos. Und er fragt sich, weshalb er es nicht weiterbringt. Er kommt zum Schluss: Ich bin zu gutherzig. Und in seiner Selbstreflexion kommt er zur Überzeugung, dass sein grösstes Defizit ist, ein hilfsbereiter Mensch zu sein. Natürlich ist das völliger Blödsinn,



«Dafür geht man doch ins Kino, um Menschen durch die Augen in die Seele schauen zu können. Und schön ist ein Mensch, wenn er eine schöne Seele hat.»

aber es ist unser besonderes Vergnügen, ihm dabei zuzusehen, wie er es einfach nicht schafft, ein herzloses Schwein zu werden. Er muss das selbst nicht einmal einsehen, noch am Ende des Films ist er überzeugt, eine Null zu sein und zu bleiben. Wir aber haben einen Film lang erlebt, dass er genau das nicht ist.

FILMBULLETIN Zu Ihren erklärten Vorbildern gehören Ken Loach und Mike Leigh. Wenn Sie einfache Menschen in ihrem täglichen Kampf mit den Widrigkeiten des Lebens zeigen, wird diese Verbundenheit offensichtlich.

ANDREAS DRESEN Ich mag Figuren, die sich durchs Leben kämpfen müssen, die nicht permanent Zeit haben, sich aufzubretzeln und gut auszusehen. Wenn sie es dennoch versuchen, dann eher ungeschickt wie Nike in *SOMMER VORM BALKON*, wo jeder von uns über das grauenhafte Outfit stöhnt. Bei einem solchen Menschen macht es Freude, eine Schönheit zu entdecken, die von ganz woanders her kommt. Am allerschönsten ist Nike, wenn sie vor Katrins Tür steht, mit einem Gesicht so offen, dass man hinter die Fassade blicken kann. Dafür geht man doch ins Kino, um Menschen durch die Augen in die Seele schauen zu können. Und schön ist ein Mensch, wenn er eine schöne Seele hat. Nike ist eine Frau, die ganz intuitiv und selbstverständlich soziale Verantwortung übernimmt. Sie macht das ohne Getue und hat nicht einmal das Gefühl, etwas besonders Gutes zu tun. Und am Schluss kriegt sie dafür sogar noch eins auf den Deckel.

FILMBULLETIN Wenn Sie von «schöner Seele» sprechen, muss ich unwillkürlich an *DIE POLIZISTIN* denken, wo es zwischen der Polizistin und einem kleinen Jungen einen Dialog über die Seele gibt. Eine Szene, die ganz offensichtlich eine Schlüsselszene ist. Vielleicht sogar für all Ihre Filme?

ANDREAS DRESEN Aus dem Munde eines Kindes wirken diese Gedanken zur Seele ja total merkwürdig, aber ich mochte die Szene schon im Drehbuch. Gleichzeitig war ich mir der Schwierigkeit bewusst, sie zu inszenieren, denn es hing alles davon ab, dass der Junge das mit dem nötigen Understatement spielen konnte, weil es sonst ganz furchtbar peinlich geworden wäre. Es ist für die Polizistin tatsächlich eine zentrale Stelle, weil ihr immer wieder gesagt wird, sie müsse sich eine dickere Haut zulegen. Ihre Offenheit, der Durchblick zu ihrer Seele, wird als ihre wunde Stelle bezeichnet. Aber es ist natürlich nicht ihre wunde Stelle, sondern ihre eigentliche Schönheit, genau wie bei Peschke. Es ist doch wunderbar, dass genau diese Frau Polizistin ist.

FILMBULLETIN Ihre Schauspielerinnen haben in jedem Film Augenblicke von grosser Schönheit, wirken aber nie glamourös und äusserlich selten attraktiv. Wehren sich die Schauspielerinnen nie dagegen?

ANDREAS DRESEN Die Schauspielerinnen, mit denen ich gearbeitet habe, sind alles schöne Frauen, und ich habe tatsächlich schon öfters die Klage gehört, dass sie sich nicht schön genug fotografiert fanden. Nach der Teampremiere von *HALBE*



Bilder aus:
WILLENBROCK,
DIE
POLIZISTIN,
SOMMER VORM
BALKON und
HALBE TREPPE

TREPPE kam der Film gerade aus diesem Grunde überhaupt nicht gut an. *Gabi Schmeide* kam anschliessend zu mir und beklagte sich, sie sähe in diesem Film furchtbar aus, und jammerte den ganzen Abend. Ich habe es nicht verstanden. Möchtest du in dieser Geschichte glamouröser aussehen, habe ich sie gefragt. Später hat sich diese Kritik dann gelegt, als die Schauspielerinnen und Schauspieler gemerkt haben, wie der Film funktioniert, dass man die Menschen in dieser Geschichte dennoch als schön empfinden kann, aber in einem ganz anderen Sinne, als man das von der Werbung her gewohnt ist.

FILMBULLETIN Sie drehen immer wieder Dokumentarfilme. Was machen Sie da anders?

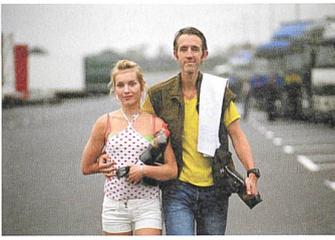
ANDREAS DRESEN Dokumentarfilm unterscheidet sich von Spielfilm schon dadurch, dass er ganz anders hergestellt wird. Im Dokumentarfilm schaffe ich meine künstlerische Wahrnehmung der Realität. Ich darf aber vor der Kamera nichts arrangieren. Ich würde nie einen Protagonisten in einem Dokumentarfilm beeinflussen und ihm Anweisungen geben, beispielsweise was er zu sagen oder wie er sich zu bewegen hat. Kurz: Beim Dokumentarfilm kann ich nicht «Bitte» sagen. Ich muss den richtigen Moment erwischen, ich kann ihn nicht inszenieren. Bei *HALBE TREPPE* habe ich zwar oft die Mittel des Dokumentarfilms benutzt, aber natürlich ist der Film durch und durch inszeniert, auch all das, was scheinbar dokumentarisch wirkt.

FILMBULLETIN Auch in *SOMMER VORM BALKON* gibt es Szenen, die dokumentarisch wirken ...

ANDREAS DRESEN ... aber ich bin mir immer bewusst, dass ich eine Übersetzung oder gar eine Überhöhung des Alltags inszeniere. Katrin will für ihren Sohn Turnschuhe kaufen und lässt sich von einem Verkäufer beraten – zunächst eine ganz alltägliche Szene. Ich habe sie dann folgendermassen inszeniert: Wir haben einen echten Schuhverkäufer gesucht, der einen Schuh anpreist, wie er das auch im realen Leben tut. Aber schon sein Tonfall wirkt im Film irritierend, weil sich der Schuhverkäufer natürlich nicht gewohnt war, vor laufender Kamera zu stehen. Es wirkt gestelzt, und bereits dadurch wird die Szene gebrochen, das Interesse geweckt. Und dann habe ich die Szene wie einen Werbeclip geschnitten, mit ganz vielen Jump-Cuts, so dass man das Gefühl erhält, das Gespräch dauere in Wirklichkeit eine halbe Stunde, und das, was wir zu hören bekommen, seien lediglich die Höhepunkte. Was dokumentarisch aussieht, ist in Wirklichkeit gezielte Inszenierung und auch Manipulation.

FILMBULLETIN Vielleicht wäre es besser, das Wort «dokumentarisch» durch «authentisch» zu ersetzen. Beispielsweise die Polizeiwache in *DIE POLIZISTIN*, die wirkt unglaublich authentisch.

ANDREAS DRESEN Es ist ja auch eine echte Polizeistation. Entscheidend war, dass wir dort drehen konnten, während die alltägliche, echte Polizeiarbeit weiterlief. Wir haben uns für die-



FB 1.06



«Zum anderen hat der weiterlaufende Polizeibetrieb dazu geführt, dass sich unsere Schauspieler anders bewegen und einen neuen Rhythmus gefunden haben.»

Bilder aus:
SOMMER VORM
BALKON und
WILLENBROCK

sen Drehort entschieden, weil er glaubhaft erschien, ohne dass die Ausstatterin viel tun musste. Und weil ich überrascht war, unter welchen schwierigen Bedingungen in einem Revier für 90 000 Einwohner gearbeitet werden muss. Wir haben also versucht, diesen Raum genauso zu vermitteln, wie wir ihn vorfanden. Zum anderen hat der weiterlaufende Polizeibetrieb dazu geführt, dass sich unsere Schauspieler anders bewegen und einen neuen Rhythmus gefunden haben. Ich mag übrigens den klassischen Establishing-Shot gar nicht. Ich betrete Räume viel lieber zusammen mit den Figuren, lasse sie die Räume erobern und uns mitnehmen.

FILMBULLETIN Eine entscheidende Rolle spielt in Ihren Filmen die Musik. Und nicht selten erzählt diese nochmals eine ganz eigene Geschichte, wie beispielsweise in HALBE TREPPE.

ANDREAS DRESEN Ich arbeite sehr gerne mit fertiger Musik. Von Musik, die schön passend auf die Bilder gepappt wird, die Klischees bedient und Stimmungen illustriert, habe ich die Nase schon lange voll. Wenn ich den Fernseher einstelle, höre ich immer diese Musik, die mir aufzwingen will, was ich nun zu fühlen habe – das ist grauenhaft. Bei SOMMER VORM BALKON hatte ich zunächst keine Idee für die Musik und beschloss deshalb, einfach zu drehen und erst im Schnittraum nach der Musik zu suchen. Da nahm ich dann CDs mit und habe zusammen mit dem Cutter Jörg Hauschild experimentiert. Bei der Musik von Pascal Comelade hat es

dann gefunkt. Seine Musik hat etwas Unfertiges, manchmal Kindliches und Zirkushaftes. Das hat genau zum Film gepasst und ihm eine neue Ebene verliehen – ohne dass ein einziges Stück extra dafür komponiert worden wäre.

FILMBULLETIN Sie möchten nicht, dass die Musik lediglich die Stimmung der Bilder dupliziert und verstärkt. Was tun Sie, um das zu verhindern?

ANDREAS DRESEN Wenn Katrin in SOMMER VORM BALKON total betrunken ihren Ex-Mann anruft und danach vollständig zusammenbricht, dann ist das einer der dramatischsten Momente des Films. Die Musik, die wir dazu ausgewählt haben, steht im völligen Kontrast dazu. Sie erzählt von einem lauen, leichten Sommerabend, also eigentlich von der Stimmung, in der Katrin jetzt gerne sein möchte. Erst als Katrin unkontrolliert zu weinen beginnt, haben wir die Musik ganz weggenommen.

Auch die Schlager, die wir im Film eingesetzt haben, spielen mit diesem Kontrast. Die Sehnsucht, die sie verkünden, wird sich in der Realität nie einlösen – auch nicht für Nike, Katrin und Ronald. Mit dieser Ironie zu spielen, das gibt dem Film eine Leichtigkeit – gleichzeitig aber auch eine Tiefe, denn auch die Sehnsucht ist eine Wirklichkeit.

Das Gespräch mit Andreas Dresen führte Thomas Binotto

Universale Liebesgeschichte

BROKEBACK MOUNTAIN von Ang Lee



Diese jungen Männer haben keine Rechte, nur Pflichten. Und als sie in die Berge ziehen, wortkarg und in sich gekehrt, tauschen sie nur die nötigsten Floskeln und Informationen aus.

Western und Melodram, historische Studie und Zeitbild, Beziehungsfilm und Liebesgeschichte – all das steckt in BROKEBACK MOUNTAIN, aber das ist noch längst nicht alles, denn Ang Lees kongeniale Adaption von Annie Proulx' Erzählung ist ein grosser Wurf, der beim Filmfestival von Venedig zu Recht mit dem Goldenen Löwen ausgezeichnet wurde.

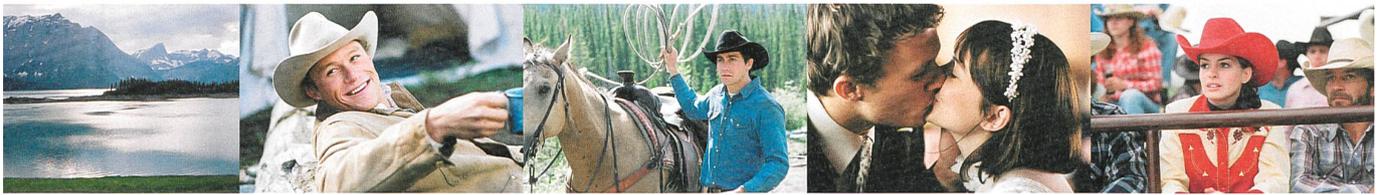
Der Film beginnt 1963, als zwei junge Burschen von einem Viehbaron als Cowboys angeheuert werden: Ennis Del Mar und Jack Twist, beide kaum zwanzig Jahre alt und aus desaströsen Familienverhältnissen. Sie sollen auf den Bergwiesen die Schafherden hüten, die immer wieder durch Raubtiere oder Wilderer dezimiert werden. Ennis soll auf einem Plateau an einem Fluss das Camp unterhalten, kochen, waschen und dafür sorgen, dass immer genug Lebensmittel geliefert werden. Jack soll bei den Schafen bleiben und nur morgens und abends zum Essen

ins Camp kommen. So sind die Bedingungen, die der grimmige Rancher den Jungen erklärt, die mit gesenktem Kopf ihre Hüte in den Händen drehen. Der Wohnwagen, in dem der Boss sitzt, und der Parkplatz, auf dem dieser Trailer steht, sind von erschütternder Tristesse, die durch die ausgebleichten Farben des Films verstärkt wird. Alles scheint schon immer so gewesen zu sein, wie es gerade ist, und von der Aufbruchstimmung oder gar der Bürgerrechtsbewegung, die zur gleichen Zeit in anderen Teilen der USA für Furore sorgten, ist in Wyoming nichts zu spüren.

Diese jungen Männer haben keine Rechte, nur Pflichten. Und als sie in die Berge ziehen, wortkarg und in sich gekehrt, tauschen sie nur die nötigsten Floskeln und Informationen aus; an der verbalen Kommunikation liegt ihnen nichts, sonst hätten sie sich für diesen Job gar nicht erst beworben. In der rauen Berglandschaft freilich sind die Farben intensiver und klarer, auch wenn das Wetter

schlecht ist. Dann leuchtet die regennasse Vegetation in saftigem Grün, und mitunter stiehlt sich ein Lächeln auf die Gesichter der Cowboys, in und mit der Natur zu leben und klar zu kommen, haben sie gelernt; sie fürchten sich nicht davor, nur vor den Menschen.

Wenn sie gemeinsam am Feuer sitzen und Bohnen direkt aus der Dose löffeln und sie mit Whiskey direkt aus der Flasche hinunterspülen, dann fallen auch Worte zwischen ihnen, unbeholfene, die sich gegen das Aussprechen zu sperren scheinen und dennoch oder gerade deshalb eine wundersame Nähe zwischen ihnen herstellen. Es bleibt nicht bei Worten. Da entsteht auch eine ungelente Zärtlichkeit, vermischt mit Gewalt, Übergriff, Zorn. Darin spiegelt sich bereits die Unmöglichkeit der Situation, das Ungeübte, die Scham, von der beide gleichermaßen betroffen sind. Und dennoch können sie nicht voneinander lassen. Als der Rancher sie einen Monat früher zurückbeordert, spre-



Mit Sprache, so zeigt Ang Lee, ist Gefühlen ohnehin nicht beizukommen. Wohl aber mit Raum.

chen sie über das Geld, das sie dadurch verlieren, nicht über die gemeinsame Zeit. Und nachdem sie sich getrennt haben, bricht Ennis weinend zusammen.

So weit die Exposition, für die sich Ang Lee sehr viel Zeit nimmt, obwohl die erzählte Periode nur ein paar Monate umfasst, es folgen, gerafft, zwanzig Jahre. In diesem ersten Teil von BROKEBACK MOUNTAIN wird deutlich, dass die wilde, unwirtliche, gelegentlich auch liebliche Bergwelt der Seelenlandschaft von Jack und Ennis entspricht. Ihr Inneres liegt vor uns ausgebreitet wie auch vor ihnen: Jeder von ihnen weiss, mit wem er es zu tun hat, und mehr noch: dass diese Geschichte kein gutes Ende nehmen kann – nicht in Riverton, Wyoming, wohin Ennis zieht, und nicht in Texas, wo Jack ansässig wird.

Dann schlägt Ang Lee ein neues Kapitel auf, das von zwei unglücklichen Ehen erzählt. In ihnen sieht es nach den Fünfzigern aus, obschon sie sich, mit ihrem Unglück, weit in die Siebziger hineinziehen. Auch hier gilt wieder: Im ländlichen Amerika verrinnt die Zeit langsamer, stellt sich sozialer Fortschritt nicht ein. Ennis lebt bescheiden und kinderreich, wie er es gewohnt ist, mit einer Frau, die er mitunter begehrt, die ihm jedoch fremd bleibt. Der umgänglichere, geschliffenere und im landläufigen Sinn attraktivere Jack heiratet die Tochter eines Landmaschinenfabrikanten, der ihn als sozialen Emporkömmling verachtet. Nur wenn sich die beiden Männer wieder treffen, zum ersten Mal nach vier Jahren, finden sie zu sich selbst. Dann dreht Ang Lee die Zeit für sie zurück, dann sind sie wieder Cowboys am Brokeback Mountain, viele Male stellen sie das Leben nach, das sie damals geführt haben, wohlwissend, dass es nie wieder so sein wird.

BROKEBACK MOUNTAIN ist keine schwule, sondern eine universale Liebesgeschichte, in deren Verlauf alle nur denkbaren mit der Liebe verbundenen Vorkommnisse verhandelt werden. Es geht – natürlich – um Nähe und Distanz, um das Überschreiten von Grenzen, soziale Normen, Betrug, Schuld und Treue; es geht um Mesalliance und Amour fou, um Fortpflanzung, Moral, Geschlechterrollen, und ganz am Rande geht es schliesslich auch um Sex.

Als sich die beiden Männer zum ersten Mal nach vier Jahren wieder treffen, beobachtet Ennis' Frau Alma, alarmiert von der merkwürdigen Aufregung, die ihren Mann angesichts des bevorstehenden Besuchs ergriffen hat, die Szene: Durch die Fliegentür ihrer kümmerlichen Wohnung über dem Waschsalon muss sie mit ansehen, wie auf die schulterklopfende, derbe Umarmung der beiden ein wilder, leidenschaftlicher Kuss folgt. Sie dreht sich weg, beschämt – und man muss annehmen: über sich selbst, denn sie erfährt diesen Ausbruch vor allem als Zurückweisung, scheint es doch ein Defizit ihrer Person zu sein, das ihren Mann dazu bewegt, sich einem Freund zuzuwenden.

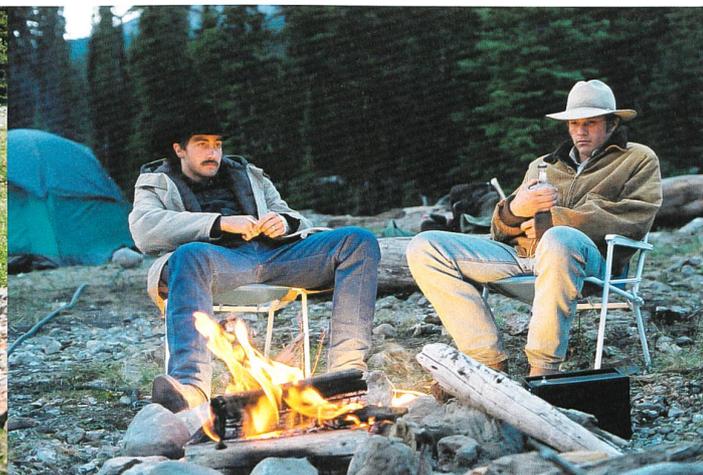
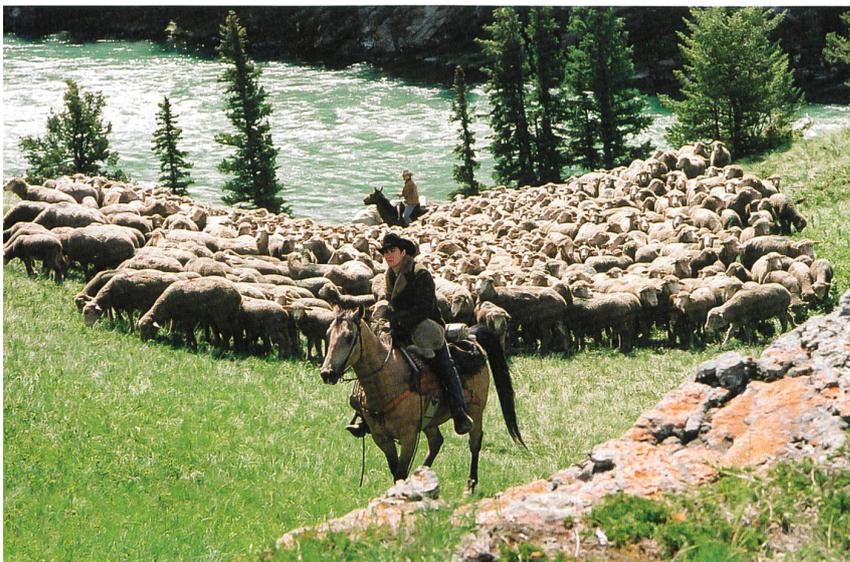
Es ist der hoch sensiblen Regieführung Ang Lees, dieses Meisters des Gesellschafts-porträts, zu verdanken, dass er niemandem Schuld zuweist. Die Ehefrauen werden nicht als Verhinderinnen des männlichen Liebesglücks gezeichnet, und den Männern wird nicht abgesprochen, dass sie ihren Kindern zumindest gute Väter sind. Aber es liegt eine leise Melancholie über der gesamten Inszenierung: wie eine Trauer um die Vergänglichkeit, vielleicht auch die Vergeblichkeit grosser Liebe im Allgemeinen.

Ang Lees Metapher dafür ist die Sprachlosigkeit. Weder die Männer noch die Paare kommunizieren verbal. Und als gegen Ende des Films eine Freundin von Jacks Frau eingeführt wird, die pausenlos redet, ist das wie eine Bestätigung des omnipräsenten Kommunikationsmangels. Mit Sprache, so zeigt Ang Lee, ist Gefühlen ohnehin nicht beizukommen. Wohl aber mit Raum: Immer wieder entfalten sich überwältigende Landschaftspanoramen, die für die wenigen Momente absoluter Freiheit stehen, in denen die Männer einander nahe sind. Dagegen stehen die Enge und Dunkelheit von Ennis' Wohnung und die klaustrophobische Atmosphäre von Jacks Eigenheim, dagegen stehen aber auch die abweisende Provinzialität der Ortschaften, in die es sie verschlägt, das Misstrauen der Vätergeneration, dem sie ausgesetzt sind, die verzweifelte Kargheit und moralische Strenge des ländlichen Amerika.

In den USA hat die Fraktion der bigotten Eiferer bereits gegen den von ihnen so genannten "Schwulenfilm" mobil gemacht, auf der anderen Seite stehen die Aktivisten der Schwulenbewegung, die den Film als Manifest vereinnahmen wollen. Weder die einen noch die anderen haben den Film verstanden.

Daniela Sannwald

R: Ang Lee; B: Larry McMurtry, Diana Ossana nach einer Kurzgeschichte von Annie Proulx; K: Rodrigo Prieto; S: Geraldine Peroni, Dylan Tichenor; A: Judy Becker; Ko: Marit Allen; M: Gustavo Santaolalla. D (R): Heath Ledger (Ennis Del Mar), Jake Gyllenhaal (Jack Twist), Anne Hathaway (Lureen Newsome), Michelle Williams (Alma), Randy Quaid (Joe Aguirre), Graham Beckel (L. B. Newsome). P: Diana Ossana, James Schamus. USA 2005. 111, 85, 134 Min. CH-V: Ascot Elite Entertainment, Zürich; D-V: Tobis Film, Berlin



Kunstvolle Zeitgeist-Studie

WHERE THE TRUTH LIES von Atom Egoyan



Atom Egoyan, Kameramann Paul Sarossy und Ausstatter Phillip Barker konterkarieren die allzu eindeutigen Fünfziger-Klischees, indem sie mit mattem, kaltem Licht und Pastellfarben eine Atmosphäre der Uneindeutigkeit erzeugen.

Mit grob gerasterten, bläulichen Bildern des frühen Fernsehens beginnt dieser Film und beschwört damit jene Ära der US-amerikanischen Kulturgeschichte, die gern unschuldig genannt wird und doch alles andere war. Dies zu unterstreichen tritt Atom Egoyan an, aber nicht nur den Fünfziger-Jahren soll ihr Mythos ausgetrieben werden, sondern den späten Siebzigern und frühen Achtzigern gleich mit. Dieser Mythos basiert freilich nicht auf kollektiver Unschuld, sondern auf individueller Freiheit.

Das Unterfangen ist ehrgeizig, das erste Drittel des Films vielversprechend: Da werden die Entertainer Lanny und Vince eingeführt, zwei Stars auf der Höhe ihres Ruhms, die mit ihren respektlosen, politisch inkorrekten, obszönen Witzen nicht nur in den entsprechenden Clubs, sondern vor allem auch im jungen Medium Fernsehen reüssieren, ja mehr noch: es mit neuen Formaten dominieren und dadurch ein Millionenpu-

blikum erreichen. Lanny, von Kevin Bacon mit zynisch-hybrider Nervosität, und Vince, von Colin Firth als britischer Gentleman, Inbegriff von Eleganz und Coolness, verkörpert, unterscheiden sich nur in ihren Bühnenrollen; privat geniessen sie die Früchte des Ruhms: Edel-Restaurants und -prostituierete, Luxus-Reisen und -Hotels, Geld und noch mehr Geld. Um den immensen Anforderungen des Showbiz gewachsen zu sein, benutzen sie nicht nur Medikamente und Alkoholeika als Auf- oder Abputschmittel, sondern auch noch härtere Drogen, und die bringen sie schliesslich in Kontakt mit der Mafia. Ständiger Rausch, Grössenwahn und Realitätsverlust sind die Folgen ihres exzentrisch-exzessiven Lebenswandels – und eine Tote in der Badewanne ihres Hotelzimmers.

Lanny und Vince verlieren gleichzeitig den ohnehin schwankenden Boden unter ihren Füßen, ihre Reputation und den Kontakt zueinander. Juristisch ist den beiden nichts

nachzuweisen, der Fall bleibt unaufgeklärt. Jahre später macht sich eine Gesellschaftsreporterin im Auftrag eines renommierten Verlages daran, ihn erneut aufzurollen. Aber sie verfolgt auch eigene Interessen bei der Recherche.

In WHERE THE TRUTH LIES sieht der schwergewichtige Mafiaboss aus wie ein Mafiaboss, spricht, isst und bewegt sich wie ein solcher, tragen die Entertainer Smoking und straff zurückgekämmte Haare, sind die Nachtclubs verraucht und deren Besucher betrunken, die Frisuren der Kinder gescheitelt, das Fernsehpublikum naiv und bereit zur uneingeschränkten Bewunderung seiner Idole. Atom Egoyan, Kameramann Paul Sarossy und Ausstatter Phillip Barker konterkarieren die allzu eindeutigen Fünfziger-Klischees, indem sie mit mattem, kaltem Licht und Pastellfarben eine Atmosphäre der Uneindeutigkeit erzeugen, zu der auch Perspektivenwechsel und eine komplizierte Chrono-

«Ich hatte das Glück, nie Kompromisse eingehen zu müssen»

Gespräch mit Atom Egoyan

logie beitragen. Es entsteht eine kunstvolle Zeitgeist-Studie, deren fiktiver Charakter offensichtlich ist. Der Mythos der unschuldigen Fünfziger wird desavouiert, ein anderer Mythos – von fremder und durchdringlicher Schönheit und merkwürdiger Starre – neu erschaffen.

So weit, so aufregend. Dann aber wird die Figur der Enthüllungsjournalistin Karen eingeführt und damit der Fokus des Plots verschoben: Es geht nun nicht mehr um eine Auslotung der Untiefen des Show-Geschäfts, sondern um die sexuellen Obsessionen der Beteiligten, insbesondere um die der Journalistin selbst. Die Besetzung dieser Figur mit *Alison Lohman*, einer in Europa allenfalls durch Tim Burtons *BIG FISH* (2003) bekannt gewordenen Jungmimin, ist ein Missgriff; man glaubt ihr nicht, dass sie in der Lage ist, einen hochkomplexen Sachverhalt zu recherchieren, zu analysieren und zu beschreiben, erst recht nicht, weil sie durchweg mit einer Telefonsex-Stimme spricht. Und tatsächlich lässt Egoyan diese Karen mit einem Minimum an Kleidung auf dem Leib durch Vinces Bungalow im Stil der klassischen Moderne stöckeln, gerade eben noch ihr Mikrofon aufbauen und sich dann mit Drogen vollstopfen. Es folgen sexuelle Exzesse, Wachträume, Identitätsverlust; visualisiert durch verzerrte Perspektiven, schiefe Ebenen, Weitwinkel, Froschaugen, Farbfilter, Nebelgewaber und auf der Drehbuchebeane abrupte Sprünge in der Narration.

Plötzlich hat man das Gefühl, dass Egoyan versucht, David Lynchs Strategie der künstlichen Verrätselung nicht nur zu imitieren, sondern sogar noch zu übertreffen, und damit lässt er die eigenen Ambitionen im Stich. Das bekommt dem Film nicht gut. Die präzise herausgearbeitete Ambivalenz

der Figuren, die visuelle Uneindeutigkeit des Fünfziger-Jahre-Ambientes, die ironische Darstellung der Verbindungen zwischen Showbiz und Verbrechen, die sorgfältige Beobachtung des jungen Mediums Fernsehen verlieren sich in einem vagen, beliebigen Siebziger-Potpourri der allerbanalsten Sorte.

Die vielen Spuren, die Egoyan im ersten Teil des Films auslegt, führen ins Nichts, mit dem sprichwörtlichen Gewehr an der Wand wird nicht geschossen. Am Ende ist es allen immer nur um Sex gegangen. Anzudeuten, dass zwischen der teils erzwungenen Freizügigkeit der Siebziger und der Pruderie der Fünfziger vielleicht mehr Parallelen existierten, als man wahrhaben wollte, wäre eine Möglichkeit gewesen, die Dekaden miteinander zu verschränken. Atom Egoyan ist schliesslich an seinen eigenen Ansprüchen gescheitert, teilweise grandios zwar, aber doch gescheitert.

Daniela Sannwald

Regie, Buch: Atom Egoyan; basierend auf dem gleichnamigen Roman von Rupert Holmes; Kamera: Paul Sarossy; Schnitt: Susan Shipton; Produktionsdesign: Philip Barker; Kostüme: Beth Pasternak; Musik: Mychaël Danna. Darsteller (Rolle): Kevin Bacon (Lanny Morris), Colin Firth (Vince Collins), Alison Lohman (Karen O'Connor), Rachel Blanchard (Maureen), David Hayman (Reuben), Maury Chaykin (Sally Sanmarco), Kristin Adams (Alice), Sonja Bennett (Bonnie Trout), Deborah Grover (Mrs. O'Flaherty), Beau Starr (Jack Scaglia). Produktion: Robert Lantos; Co-Produktion: Sandra Cunningham, Chris Chrisafis; ausführende Produzenten: Atom Egoyan, Colin Leventhal, Daniel J.B. Taylor, Donald A. Starr. Kanada, Grossbritannien 2005. 35mm, Farbe; Dauer: 107 Min. CH-Verleih: Monopole Pathé Films, Zürich; D-Verleih: Concorde Filmverleih, München

FILMBULLETTIN Ich war etwas irritiert, als ich in der Werbung für Ihren Film las, es sei ein *whodunit* – aber in gewisser Weise ist er das doch. Wie sind Sie an die damit verbundenen Genreregeln herangegangen?

ATOM EGOYAN Genreregeln führen zu bestimmten Erwartungen beim Publikum. Damit zu spielen, dagegen zu arbeiten ist die Herausforderung. Ich denke doch, dass es ein Element gibt, das diesen Film sehr stark von meinen bisherigen Filmen unterscheidet, in denen man sich des Rätsels erst bewusst wird, wenn sich die Geschichte entwickelt. *WHERE THE TRUTH LIES* beginnt mit einer Leiche. Daraus ergeben sich eine Menge von Erwartungen, die der Film zur selben Zeit bereitstellt, aber auch zurückweist, und es führt zu einem Ende, das all die Lösungen anzubieten scheint, die es letztendlich aber nur in der Imagination dieser Figur gibt. Wir wissen nicht, ob irgend etwas von dem, was diese Figur sagt, bewiesen werden kann. Aber wir brauchen diesen Schluss genau so, wie sie selbst ihn braucht. Viele Hollywood-Filme, auf die ich in meinen bisherigen Filmen nie Bezug nehmen konnte, waren ebenfalls Teil meiner filmischen Erziehung: klassische Hollywood-Filme wie *DOUBLE INDEMNITY* und *SUNSET BOULEVARD* von Billy Wilder oder auch Nicholas Rays *IN A LONELY PLACE*, der sehr wichtig war für die Figur, die Colin Firth verkörpert – eine gewalttätige Person, die sich der eigenen Fähigkeit zur Gewaltanwendung gar nicht bewusst ist. Andere Filme, die wichtig waren, sind *SWEET SMELL OF SUCCESS* und die Filme von Joseph L. Mankiewicz wie *A LETTER TO THREE WIVES* (was die voice-over-Technik anbelangt). Das sind alles Filme, die ich sehr lange nicht gesehen hatte, an die die





«Wir haben herausgefunden, dass man mit bestimmten Kamerabewegungen und bestimmten Filtern eine grosse Wirkung, wie in den Filmen von Vincente Minnelli oder Stanley Donen erzielen kann.»

Erinnerung jetzt zurückkam. Und natürlich auch Lieblingsfilme wie *VERTIGO*, was die Natur des Rätselhaften anbelangt. Aber auch Neo-Noir-Filme der siebziger Jahre, mit denen ich aufwuchs, wie *THE PARALLAX VIEW* von Alan J. Pakula, die Altman-Filme dieser Zeit. Während des grössten Teils meiner Karriere bezog ich mich auf die Tradition des europäischen Kunstkinos – Bresson, Bergman, Antonioni. Aber es gibt auch eine sehr reiche amerikanische Tradition, die wiederum zurückgeht auf die expressionistische Tradition, wie sie deutsche Emigranten ins Hollywoodkino brachten. Ich wollte allerdings nicht, dass der Film wie ein Film noir aussieht, mit starken Kontrasten.

FILMBULLETIN Ist es für Sie heute leichter, sich mit den Traditionen von Hollywoods Erzählkino zu beschäftigen?

ATOM EGOYAN Ich glaube nicht, dass dies der Beginn einer neuen Phase in meiner Karriere ist. Dieser Film steht für sich selber. Da er in Los Angeles und Miami und New Jersey spielt, musste er diesen Orten Tribut zollen. So wie *FELICIA'S JOURNEY* sich damals auf einen bestimmten Typ des britischen Thrillers, Filme wie *SEANCE ON A WET AFTERNOON* oder *THE COLLECTOR*, bezog. Immer, wenn man sich an einem anderen Ort befindet, wird man sich der Tradition von Filmen bewusst, die sich mit diesem Ort auseinandergesetzt haben. Bei *THE SWEET HEREAFTER* waren das Filme, die im Winter oder in Kleinstädten spielten. *EXOTICA* und andere frühe Filme von mir dagegen erschufen sich ihr eigenes Genre. Wichtig ist mir, kein Pastiche zu machen. Ich habe nie einen anderen Film direkt imitiert. In *FELICIA'S JOURNEY* gibt es die Szene, wo Bob Hoskins die Treppe mit einem Tablett heraufkommt – dann

sagte jemand, «das ist eine Hommage an Hitchcocks *SUSPICION*, nicht wahr?» Man erstarrt selber – ich war mir dessen nicht bewusst, aber es ist dieselbe Szene. Man muss sich dessen nicht bewusst sein, aber vermutlich hatte diese Szene eine grosse Wirkung auf mich, als ich sie das erste Mal sah. Das einzige, was wir in *WHERE THE TRUTH LIES* bewusst zitiert haben, war die Musik von Bernard Herrmann, die Streicher, die manchmal an *VERTIGO* erinnern.

FILMBULLETIN Sie arbeiten aber auch mit Verfremdungen, etwa beim Einsatz der Musik von John McLaughlins Mahavishnu Orchestra ...

ATOM EGOYAN Und dann noch in der lesbischen Szene! Ich weiss nicht, was McLaughlin davon hält (lacht).

Wir wollten diese ganze Roxy-Music/Brian-Eno-Tradition der verzerrten Gitarren drin haben, wie in dem Stück «For your pleasure». Von da kamen wir dann zu Charlie Mingus und Art Blakey. Was wir in dieser Szene am liebsten benutzt hätten, war John Coltranes «A Love Supreme», gespielt von Carlos Santana und John McLaughlin. Aber dafür konnten wir die Rechte nicht bekommen. Alice Coltrane gibt die Rechte an den Stücken ihres Mannes nicht heraus, wenn es in der betreffenden Szene um Drogen geht.

FILMBULLETIN Was hat Sie an der Romanvorlage am meisten gereizt?

ATOM EGOYAN Die Psychologie der Figuren, das Wesen der Partnerschaft, die Spannungen, die daraus erwachsen. Die Journalistin im Buch, eine scharfzüngige, ambitionierte und sehr selbstsichere junge Frau, entspricht eher einem Klischee. Ich habe daraus jemanden gemacht, der die beiden verehrt – sie sind ihre Helden. Sie will die Mythologie der beiden erhalten, findet aber

heraus, dass sie in Wirklichkeit ganz anders sind. Das war für mich ganz wichtig, was die Dramatik des Stoffes anbelangte. Dann haben mich auch diese Epochen, die fünfziger, aber auch die siebziger Jahre, sehr fasziniert – was die Musik, aber auch das Production Design anbelangt. Das wieder zu erschaffen, hat mir wirklich Vergnügen bereitet, auch die Vorstellung von Glamour, ein bisschen wie im klassischen Hollywoodkino – denn so möchte Lenny, dass wir sein Leben sehen.

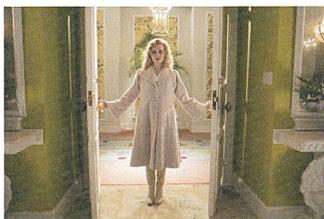
FILMBULLETIN Hatten Sie keine Angst vor dem Aufwand?

ATOM EGOYAN Ich habe eine wirklich tolle Crew, mit der ich schon lange zusammen arbeite. Wenn man sehr genau weiss, was man will, und die Designs entsprechend ausführen lässt, funktioniert das. Wirklich teuer ist es nur, wenn man den ganzen Raum rekonstruieren muss, damit die Kamera sich darin beliebig frei bewegen kann. Wenn man aber genau weiss, welcher Teil eines Raums in der jeweiligen Einstellung zu sehen ist, dann ist das machbar. Wir haben herausgefunden, dass man mit bestimmten Kamerabewegungen und bestimmten Filtern eine grosse Wirkung, wie in den Filmen von Vincente Minnelli oder Stanley Donen, erzielen kann. Man kann es natürlich nicht genau so machen wie sie damals, aber man kann dem Publikum das Gefühl vermitteln, dass es sich in dieser Welt befindet.

FILMBULLETIN Suchen Sie den Kontakt zum Autor, wenn Sie eine literarische Vorlage verfilmen?

ATOM EGOYAN *FELICIA'S JOURNEY* war die einzige meiner Literaturverfilmungen, die ich nicht selber entwickelt habe. Da lagen die Rechte schon bei Mel Gibsons Produktionsfirma Icon, und ich war überrascht, dass sie William Trevor nie treffen





«Ich liebe die physische Qualität, die es hat, wenn ein menschliches Gesicht so gross projiziert wird, das ist für mich ebenso geheimnisvoll wie bewegend, und das sind für mich die wichtigsten Aspekte des Kinos – wichtiger als Verfolgungsjagen und Autozusammenstöße.»

wollten. Bei den anderen Romanen erwarb ich selber die Optionen. Ich zeige einem Autor immer das Drehbuch – das war so bei allen drei Romanverfilmungen, die ich bis jetzt gemacht habe. Und ich warte immer sehr nervös auf ihre Antwort. Das ist eine Art Respekt, den ich habe, und die Hoffnung, dass ich etwas erfüllen kann, was der Autor im Kopf hat. Wenn der Autor sagen würde, ich hätte seine Vorlage ruiniert, wüsste ich nicht, was ich dann machen würde. Das war am ehesten eine Gefahr bei Robert Banks, denn er hasste das Rattenfänger-Motiv in *THE SWEET HEREAFTER*. Er fand das zu wörtlich und präventios – aber im fertigen Film gefiel es ihm glücklicherweise. Auch Rupert Holmes, der «Where the Truth Lies» geschrieben hat, konnte sich damit anfreunden, dass wir die Figur der Journalistin veränderten, ihm gefiel diese Idee, dass sie Teil der Show war und die beiden bewunderte.

FILMBULLETIN Ist es purer Zufall, dass Ihre Kollegen und Freunde Bruce McDonald und Don Kellar ihre letzten Filme – in *THE TRIALS OF GILLIAN GUESS* und *CHILDSTAR* geht es ebenfalls um Ruhm und seinen Preis – auch in der Welt des Showbusiness angesiedelt haben?

ATOM EGOYAN Ich glaube, wir Anglokanadier sind besessen von dieser Idee, denn wir wuchsen mit der riesigen Maschinerie der amerikanischen Populärkultur auf und zogen immer Vergleiche: Warum sind wir nicht dort? Warum sind wir immer noch hier? Dass wir uns damit auseinandersetzen müssen, ist ganz natürlich. Ich habe das schon vor langer Zeit getan, in meinem dritten Film *SPEAKING PARTS*, den übrigens Bruce McDonald geschnitten hat. Toronto ist ein Ort, wo Amerikaner hinkommen, um Filme zu drehen – aber wir selber haben damit nichts zu tun. Dennoch ist es Teil unserer Identität oder besser der Suche nach unserer Identität. Der Verdacht, das Misstrauen ist Teil unseres Charakters – wir als Kanadier sind misstrauisch gegen alles. Es gibt diese tolle Geschichte: Ein Mann kommt in ein Restaurant, wo zwei grosse Kisten mit Hummern stehen, eine mit amerikanischen ist verschlossenen, die andere mit kanadischen offen. Er fragt, warum das so sei, und der Kellner antwortet: Wenn von den kanadischen einer versucht herauszukommen, zieht ein anderer ihn wieder zurück.

FILMBULLETIN War Colin Firth zuerst ein wenig zögerlich, seine dunkle Seite zu enthüllen?

ATOM EGOYAN Er hat es zum ersten Mal in einem grossen Kinofilm gemacht, aber ich kenne Filme vom Anfang seiner Karriere und habe ihn in London auf der Bühne in

Stücken von Harold Pinter gesehen – ich wusste also, dass er auch diese boshafte und bedrohliche Seite hat. Es war, glaube ich, sehr befreiend für ihn, diese Rolle gerade jetzt zu spielen. Er war sehr aufgeregt und wollte es gerne machen, er war gerade mitten in der PR-Tournee für den zweiten *BRIDGET JONES*-Film und spielte dann diesen düsteren Part, das sah er als gute Therapie. Viele wissen aber auch nicht, dass er erst ziemlich spät zu einem romantischen Helden wurde. Bei Kevin Bacon ist es genau umgekehrt, er begann seine Karriere, als er noch sehr jung war, mit *FOOTLOOSE*, und hat später viele düstere Rollen gespielt.

FILMBULLETIN Colin Firth war nicht der erste europäische Darsteller ...

ATOM EGOYAN Die haben eine ganz andere Herangehensweise zur Schauspielerei – das mag zwar ein Klischee sein, aber es ist wahr: es gibt diesen amerikanischen Stil, der von der *method* her kommt, bei dem man eintaucht in die Figuren – im Gegensatz zu der Idee, die vom Theater herkommt, mit Vorbereitung und Proben, wie sie Dustin Hoffman oder früher Laurence Olivier verkörpern. In diesem Fall war es sehr interessant, weil ich zwei Darsteller hatte, bei denen sich diese Gegensätze verschoben: Kevin hat auch sehr viel Theater gespielt und baut nicht so stark auf der *method* auf wie andere amerikanische Schauspieler; Colin andererseits ist nicht so technikmotiviert wie andere der europäischen Darsteller, mit denen ich gearbeitet habe.

FILMBULLETIN Unter welchen Gesichtspunkten haben Sie die beiden ausgewählt?

ATOM EGOYAN Weil ich eine Bühnennummer haben wollte, die einerseits glaubwürdig war, andererseits aber keine Basis in der Realität hatte. Im Roman ist ihre Nummer an die Bühnenshow von Jerry Lewis und Dean Martin angelehnt. Ich empfand das als sehr ablenkend, denn der Zuschauer fragt sich: Ist so etwas oder so etwas Ähnliches damals wirklich passiert? Und warum weiss ich nichts davon? Man ist verstimmt, wenn man dann begreift, dass es Fiktion ist. Ich befürchtete, bei einem Film würde das noch extremer sein. Also beschloss ich, eine fiktive Nummer zu kreieren, die real wirkt. Als ich mich mit der amerikanischen Kultur der fünfziger Jahre beschäftigte, stellte ich fest, dass es immer den Engländer gibt – Cary Grant, David Niven, Rex Harrison, Peter Lawford, in früheren Zeiten Noel Coward: die verkörpern immer diese Gentlemen, sehr elegant. Ich fand es interessant, für die Bühnennummer dieses beinahe freudianische Konzept mit Ego und Es zu übernehmen, einen, der

impulsiv ist und das tut, was ihm gerade in den Kopf kommt, während der andere zivilisierenden Einfluss ausübt und versucht, ihn zu kontrollieren und zu zähmen. Im wirklichen Leben war es genau umgekehrt, der Engländer war der Impulsive, das Gentlemanlike nur eine Shownummer. Das gefiel mir und die Dynamik zwischen Colin und Kevin setzte das um. Kevin ist ein Performer, er tritt ja auch als Musiker auf.

FILMBULLETIN Sie sehen diesen Film nicht als einen Wendepunkt in Ihrer Karriere.

ATOM EGOYAN Viele meiner Kollegen mussten an einem bestimmten Punkt ihrer Karriere einen Film machen, der an der Kinokasse extrem erfolgreich war – und jetzt sind sie verschwunden. Ich hatte das Glück, nie Kompromisse eingehen zu müssen, immer das machen zu können, was ich wollte. Das liegt aber auch daran, dass ich mit meinen Budgets sehr verantwortungsbewusst umgehe. Meine letzten Filme hatten ein aufwendiges Production Design, es ist nicht mehr möglich, Filme für ganz kleine Budgets zu machen.

Ich sehe aber auch, dass die Kultur sich verändert. Ich habe vor kurzem einen Film mit meiner Frau gedreht, privat gewissermassen, den wir in einem kleinen Kino in Toronto digital vorführen. Ich habe ihn auf Digital Video gedreht und zuhause auf meinem Computer geschnitten. Wir befinden uns gerade in einem enormen Umbruch, und ich bin sehr gespannt darauf, was Steven Soderbergh bei seinem digital gedrehten *THE BUBBLE* gemacht hat. Es ist befreiend zu sehen, dass wir in einer Zeit leben, wo man Filme billig drehen kann. Meine ersten Filme wurden für 20 000 Dollar gedreht – das ist heute ein gutes Budget für einen digitalen Film. Was ich aber vermissen werde, ist die öffentliche Vorführung von Filmen auf der Leinwand. Ich kann mich noch nicht mit der Idee anfreunden, Filme über das Internet zu vertreiben oder etwas exklusiv für das Fernsehen zu drehen, denn ich liebe die physische Qualität, die es hat, wenn ein menschliches Gesicht so gross projiziert wird, das ist für mich ebenso geheimnisvoll wie bewegend, und das sind für mich die wichtigsten Aspekte des Kinos – wichtiger als Verfolgungsjagen und Autozusammenstöße. Das kann nur das Kino, und es wäre schade, wenn wir das verlieren würden.

Das Gespräch mit Atom Egoyan führte Frank Arnold

WALK THE LINE

James Mangold

Johnny Cash hat sich immer wieder neu erfunden, ist sich bei aller Gebrochenheit aber stets treu geblieben. Egal, ob er einen Spiritual sang, einen müden *gunfighter* in einem zweitklassigen Western spielte, sich kritisch mit der indianischen Geschichte auseinandersetzte oder kurze Zeit gar seine eigene TV-Show moderierte, immer wirkte der selbsternannte *outlaw* authentisch.

James Mangold versucht, weder die gesellschaftliche Dimension dieser Biographie auszuloten noch Cashes Leben in all seinen Facetten zu erfassen, sondern beschränkt sich konsequent auf den Weg des Spätstarters zu sich selbst, dessen vorläufigen Schlusspunkt *WALK THE LINE* im Jahre 1968 verortet. Als entscheidende Konstante dieses Lebensabschnitts steht Johns Werben um June Carter im Zentrum.

Während die Songs «I Walk the Line» und «Ring of Fire» für die persönliche Entwicklung stehen, zieht sich der «Folsom Prison Blues» als Motiv für Cashes Karriere durch den Film. Gleich in der ersten Sequenz wagt sich die dynamische Kamera, einem rhythmisch stampfenden Geräusch folgend, langsam ins Innere des berüchtigten Zuchthaus von Folsom vor, wo soeben Cashes Comeback-Konzert begonnen hat. Die Spannung gipfelt jedoch nicht im ersehnten Auftritt des Sängers, sondern in den Nahaufnahmen eines vibrierenden Wasserglases und einer stillstehenden Kreissäge, über deren Zähne langsam eine Hand streicht. Hier wird audiovisuell vermittelt, was June Carter einmal über Johns unverwechselbaren Sound sagt: «steady as a train, sharp like a razor».

Gleichzeitig dient die Kreissäge als Einleitung einer Rückblende in Cashes Kindheit, von wo aus chronologisch und konventionell weitererzählt wird.

Anfang der fünfziger Jahre schreibt John in einem verlassenen Hangar der Air Force in Deutschland den «Folsom Prison Blues», zu dem ihn der Film *INSIDE THE WALLS OF FOLSOM PRISON* inspiriert hat. Mit eben diesem Song gelingt es ihm schliesslich, den legendären Produzenten

Sam Philipps zu einer Plattenaufnahme zu bewegen. Cash, der eigentlich mit zwei Mechanikerkollegen Spirituals einspielen will, wird von Philipps ermutigt, seine eigene Stimme zu finden.

Während einige der Musiknummern für Montagesequenzen missbraucht werden, die undramatische Handlungselemente zu vertuschen helfen, gelingt Mangold hier innerhalb einer kontinuierlichen Sequenz die filmische Verdichtung des ersten Entwicklungsschritts vom unbeholfenen Songwriter zum ausdrucksstarken, wenngleich limitierten Sänger Johnny Cash: Als Cash den Song langsam und zögerlich anstimmt, sind von seinen überrumpelten Bandkollegen, die die Komposition zum ersten Mal hören, nur die Finger zu sehen, die anfänglich unbewegt auf den Instrumentenhälsen verharren. Allmählich setzen sie ebenfalls ein, bis am Ende des Gitarrensolos bereits die definitive Version des Songs und der rohe Sound des Trios feststehen.

Obwohl Johnny Cash trotz grosser Vorbehalte gegenüber der etablierten Nashville-Szene als Inbegriff der Country music gilt, betont der Film die Eigenständigkeit seiner Musik und deren Ursprung im wilden Rockabilly der fünfziger Jahre. Diese anstrengenden Tourneen wurden selten in einem Film musikalisch so mitreissend nachgestellt. Erfreulicherweise besetzte Mangold Nebenfiguren wie Elvis oder Jerry Lee Lewis mit jungen Musikern, welche die damals noch unverbrauchten Rebellen mit grosser Spielfreude verkörpern. Es stört dabei überhaupt nicht, dass die optischen Ähnlichkeiten teils minim sind.

Ein Mangel übrigens, den auch die überzeugenden Hauptdarsteller *Joaquin Phoenix* und *Reese Witherspoon* mit grandiosen schauspielerischen und gesanglichen Leistungen problemlos wett machen. Wie sie mit der Hilfe des Roots-Spezialisten *T-Bone Burnett* ohne falsche Ehrfurcht vor dem Original den damaligen Stil mit ihren Stimmen neu entwickelt haben, verdient höchste Anerkennung.

Nach den ersten Erfolgen verstellen die Amphetaminsucht und der unbewältigte Unfalltod des älteren Bruders zunehmend den Blick für die schillernderen Aspekte der Figur. So passen beispielsweise die Konzeptalben der mittleren sechziger Jahre nicht in die Dramaturgie und werden folgerichtig ausgeblendet, während die Beziehungen zu den Musikerkollegen nur am Rande verfolgt werden.

Diese erzähltechnisch sinnvolle Reduktion lässt allerdings die inhaltlichen Parallelen zu anderen Künstlerbiographien deutlicher hervortreten als den individuellen Werdegang des Musikers Cash. Dass die Figur des introvertierten Drifters trotzdem an Profil gewinnt, liegt zu einem grossen Teil an der kontrastierenden Figur der June Carter. Das Drehbuch macht sich ausserdem die Tatsache zu Nutzen, dass der Einzelkämpfer, der seine Launen auch auf der Bühne auslebt, der bodenständigen Frau, die zwischen ihrer Privat- und Bühnenrolle bewusst unterscheidet, über lange Zeit nur während der gemeinsamen Auftritte nahe kommen darf.

So geht James Mangolds Biopic gewiss keine neuen Wege, überzeugt aber trotz ein paar Längen im zweiten Teil als musikalische Liebesgeschichte, welche die angeblich tiefe Freundschaft und gegenseitige Wertschätzung von John und June plausibel nachzeichnet.

Oswald Iten

Stab

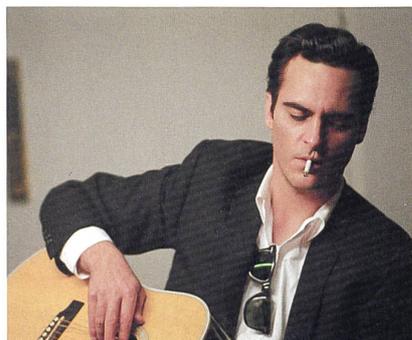
Regie: James Mangold; Buch: James Mangold, Gill Dennis; Kamera: Phedon Papamichael; Schnitt: Michael McCusker; Musik: T-Bone Burnett; Sound Design: Ted Caplan

Darsteller (Rolle)

Joaquin Phoenix (John R. Cash), Reese Witherspoon (June Carter), Ginnifer Goodwin (Vivian Cash), Robert Patrick (Ray Cash), Dallas Roberts (Sam Phillipps), Tyler Hilton (Elvis Presley), Waylon Malloy Payne (Jerry Lee Lewis)

Produktion, Verleih

Produzenten: Cathy Konrad, James Keach; ausführende Produzenten: John Carter Cash, Alan C. Blomquist; Fox 2000 Pictures, Tree/Line Film, Catfish. USA 2005. 35mm, Scope, Farbe; Dauer: 136 Min. Verleih: 20th Century Fox, Zürich, Frankfurt a. M.



MUNICH

Steven Spielberg

«Avner kam aus der Dusche, trat vor den Spiegel und warf einen kurzen Blick auf seinen geschmeidigen, tiefgebräunten Körper, ehe er sich ein Badetuch um die Hüften schlang.» Derart detailfreudig stellt der kanadische Journalist George Jonas den Kopf eines Teams der Mossad-Aktion «Zorn Gottes» in seinem Buch «Vengeance: The True Story of an Israeli Counter-Terrorist Team» vor. Steven Spielberg hat es werkgetreu verfilmt. Sogar die Badezimmer-Szene kommt in *MUNICH* vor.

Kommandant Avner ist, getreu der literarischen Vorlage, nicht nur äusserlich, sondern auch innerlich ein Mann ohne Fehl und Tadel. Als Sohn eines Vaters, der sich um den Staat Israel verdient gemacht hat, begann Avner seine Karriere als besonders geschätzter Bodyguard Golda Meirs. Gramumflort gibt sie ihm – natürlich schweren Herzens – den Auftrag, mit den Münchner Attentätern kurzen Prozess zu machen. Gefasst sieht Avner der Aufgabe entgegen, die er zusammen mit vier anderen Männern im absolut Geheimen erledigen soll. Wie es sich gehört, finden die Männer schnell in sportlichem Teamgeist zusammen. Ebenso wie Kollege James Bond legen die israelischen Geheimagenten dabei Wert auf einen gepflegten Lebensstil. Da trifft es sich gut, dass der künftige 007-Interpret *Daniel Craig* mit von der Partie ist. Ausserdem der französische Schauspieler-Regisseur *Mathieu Kassovitz*. Als skrupulöser Bombenbauer liegt ihm eigentlich die Konstruktion putziger *Perpetuum mobiles* mehr am Herzen als Palästinenser killen. *MUNICH* erlaubte dem Berliner Schauspieler *Hanns Zischler*, der ansonsten eher in den strengen Kunstwerken eines Rudolf Thome zu Hause ist und seine Erfahrungen bei Spielberg inzwischen der «Zeit» anvertraut hat, seinen ersten Ausflug ins amerikanische Filmgeschäft. Meistens als Statist im Hintergrund, darf Zischler wenigstens einmal zur Handgrate greifen und sich schliesslich als finaler Todesschütze an der Exekution eines Mata-Hari-Verschnitts beteiligen – mit einem als Fahrradpumpe getarnten Schiessgerät. Das

derlei exotische Waffen vom Mossad gerne benutzt werden, hat man in der Vergangenheit häufig lesen können. In Spielbergs *MUNICH* bleiben die Agenten – von dieser Ausnahme abgesehen – bei konventionellen Tötungsinstrumenten. Überhaupt hat Steven Spielberg mit *MUNICH* einen ganz gewöhnlichen amerikanischen Agenten-Thriller gedreht, der wenig originell den Räuber-und-Gendarm-Spielregeln des Genres folgt – psychologisch unbedarft, politisch naiv und mit 164 Minuten allerdings ziemlich lang.

Der Zuschauer ist dabei eingeladen, mit zu fiebern, ob die Bomben, die Avner und seine Leute in Telefonen und unter Betten von Palästinensern deponiert haben, auch wirklich hochgehen. Nach 007-Manier funktionieren sie immer. Die Folgen präsentiert Spielberg anschliessend mit jener Liebe zum blutigen Detail, ohne die das Mainstream-Kino neuerdings nicht mehr auskommen scheint.

In seinem «Gebet für den Frieden» (Spielberg gegenüber dem «Time Magazine») lässt der Regisseur seine Helden beim Abendessen auf die Last des Tages zurückblicken, ins räsonieren und zur Erkenntnis kommen: töten macht auf Dauer keinen Spass und kann bei sensibler Gemütslage regelrecht auf den Geist gehen. Die spekulativen Splatter-Bilder und die Art der Inszenierung strafen das gelegentliche Moralisieren Lügen. Zwischendurch streute Spielberg immer wieder nachinszenierte Episoden des Münchner Geiseldramas ein. Mit dem dramaturgischen Holzhammer wird so die Aktion «Zorn Gottes» von ihm legitimiert.

Dabei ist *MUNICH* ebensowenig authentisch wie die literarische Vorlage von George Jonas. Die hat Michael Anderson bereits 1986 für den amerikanischen Fernsehsender HBO unter dem Titel *SWORD OF GIDEON* (unter anderem mit Lino Ventura und Rod Steiger) verfilmt. Der damals am Drehbuch beteiligte Jonas provozierte im Nachhinein einen öffentlichen Skandal durch einen Rechtsstreit gegen den Produzenten. Im Verlauf des Prozesses stellte sich nämlich heraus, dass

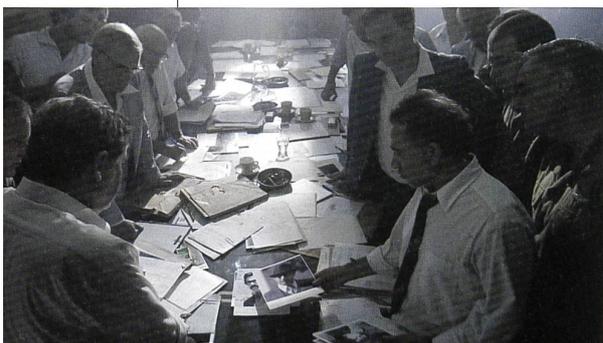
das meiste in «Vengeance» frei erfunden ist. Seitdem halten sich hartnäckig Gerüchte, wonach der Mossad das Buch auf den Weg gebracht hat, um von den Pannen bei der Aktion «Zorn Gottes» abzulenken. Steven Spielberg gibt sich ahnungslos und kolportiert selbst die absurdesten Details der Vorlage. Zum Beispiel präsentiert er Ulrike Meinhof und Andreas Baader – dargestellt von *Meret Becker* und *Moritz Bleibtreu* – auf dem Lotterbett in einer Berliner Villa als Tip-Geber des Mossad. So scheint man sich also in Hollywood deutsche Terroristen vorzustellen. Das ist zumindest aufschlussreich.

Auch formal scheinen Spielberg bei diesem Film alle guten Geister verlassen zu haben: Als Avner schliesslich nach getaner Arbeit heim ins Ehebett steigt, lässt der Regisseur seinen Helden seinen sexuellen Höhepunkt in einer Parallelmontage zur Explosion des Hubschraubers mit den israelischen Geiseln in Fürstentfeldbruck erleben. Diese Sequenz macht *MUNICH* vollends zum geschmacklosen Kasperltheater.

Es gibt seit sechs Jahren bereits einen Film, der überzeugend das Geiseldrama bei den Olympischen Spielen in München 1972 thematisiert: die Dokumentation *ONE DAY IN SEPTEMBER* von Kevin MacDonald. Sie wurde im Jahr 2000 mit dem Oscar für den besten Dokumentarfilm ausgezeichnet. Auf DVD ist *ONE DAY IN SEPTEMBER* zum Preis einer Kinokarte zu haben, die man sich für Spielbergs *MUNICH* – nach dem verunglückten *WAR OF THE WORLDS* ein weiterer künstlerischer Fehltritt des Regisseurs in Folge – getrost sparen kann.

Herbert Spaich

R: Steven Spielberg; B: Tony Kushner, Eric Roth, nach «Vengeance» von George Jonas; K: Janusz Kaminski; S: Michael Kahn; M: John Williams. D (R): Eric Bana (Avner Kauffman), Daniel Craig (Steve), Mathieu Kassovitz (Robert), Hanns Zischler (Hans), Ciaran Hinds (Carl), Geoffrey Rush (Ephraim), Avelit Zorer (Daphna), Michael Lonsdale (Papa), Mathieu Amalric (Louis), Lynn Cohen (Golda Meir), Moritz Bleibtreu (Andreas), Meret Becker (Yvonne), Valeria Bruni-Tedeschi (Sylvie). P: Kathleen Kennedy, Barry Mendel, S. Spielberg. USA 2005. 164 Min. V: UIP, Zürich, Frankfurt a. M.



GROUNDING – DIE LETZTEN TAGE DER SWISSAIR

Michael Steiner

Ursprünglich war die Premiere von Michael Steiners Film über «die letzten Tage der Swissair» für den vierten Jahrestag des Groundings der Swissair-Flotte am 2. Oktober geplant. Dann aber war der Filmstart verschoben worden. Aufgrund aktueller Informationen müsse noch einmal nachgedreht werden, hiess es. Jetzt kam der Film in die Kinos, ohne dass er zuvor der Presse vorgeführt worden war. «Cold Openings» nennt man solche Premieren in Hollywood. Im Schweizer Kino war dieses Phänomen bislang wenig bekannt. Doch auch wenn Regisseur Steiner (MEIN NAME IST EUGEN) betont, sein Film sei einfach nicht eher fertig geworden, medienwirksam war der ungewöhnliche «Kaltstart» in jedem Fall. Und wenn schon nicht für die Inszenierung um den Film, für die filmische Dramaturgie selbst stand Hollywood zweifellos Pate.

Ein pensionierter Bordmechaniker verkörpert in GROUNDING den Mythos Swissair. Er schraubt an einem Flugzeug-Oldtimer, wie man das sonst eben nur in amerikanischen Filmen sieht, unter den leuchtenden Augen eines kleinen Jungen, der davon träumt, später einmal Pilot zu werden; natürlich bei der Swissair. Doch nach gut zwei Stunden aufregender Kinoturbulenzen stirbt der Alte an den Folgen eines Herzinfarktes. Der Patient Swissair ist tot.

Steiner inszeniert den Niedergang des fliegenden Schweizer Nationalsymbols als rasanten und verwirrend komplexen Wirtschaftsthiller: schnell geschnitten, mit dynamischer Handkamera gedreht und von wuchtig-dramatischer Musik vorangetrieben. Die dokumentarische Klammer, die er um den Plot legt, fällt hingegen recht dürr aus. Zu Beginn rekapituliert ein Off-Sprecher die hinlänglich bekannten Daten und Fakten, gegen Ende werden kurze Ausschnitte aus Interviews, die Steiner mit Zeitzeugen geführt hat, einem Potpourri einschlägiger Fernsehauftritte untergemengt. Solche Einschpielungen verleihen dem Film eine historiographische Patina, sollten aber nicht darüber hinwegtäuschen, dass GROUNDING

als Spielfilm zwar (teilweise) von realen Personen handelt und auf wahren Begebenheiten basiert, diese aber interpretiert und nach den Massgaben kurzweiliger Kinounterhaltung in Szene setzt.

Der Zwischenfall, mit dem Steiner den eigentlichen Film eröffnet, hat jedenfalls so nie stattgefunden. In einem Flugzeug bricht ein Passagier zusammen: Herzstillstand. Seine Ehefrau kreischt, die Fluggäste werden nervös, nur die attraktive Stewardess Susanne Gasser behält die Nerven und reanimiert den Mann. Die alleinerziehende Mutter gehört zu jenen rein fiktiven, vergleichsweise «kleinen», aber exzellenten und hochmotivierten Angestellten, die Steiner der Ebene der «Global Player» entgegensetzt. Zum Personal, über dessen Köpfe hinweg entschieden wird, zählt auch Susannes Freund Peter, ein aufstrebender Swissair-Kopilot, der seinen Kummer gefährlich gerne im Whiskey ertränkt. Konfliktstoff halten die von Drehbuchautoren flugs hinzugedichteten Parallel-Geschichtchen also parat. Unterm Strich aber sind sie blosses Beiwerk.

Die dramaturgische Triebfeder birgt die Frage, wie es zu jenem denkwürdigen Herbsttag, an dem «der fliegenden Bank» das Geld für den Sprit ausging und die Flugzeuge mit dem Schweizer Kreuz am Boden bleiben mussten, überhaupt kommen konnte. Steiner gestaltet die letzten Tage vor dem Grounding als spannenden Wettlauf gegen die Zeit. Und obwohl er auch den Angestellten, die gleichsam über Nacht und ohne eigenes Zutun ihren Job verloren, Gesichter verleiht, konzentriert er sich dabei auf den Topmanager Mario Corti.

Hanspeter Müller-Drossaart interpretiert Corti mit charismatischer Hingabe als sympathischen Macher vom alten Schlag. GROUNDING zelebriert ihn als honorigen Reformer, dessen Rettungsmission am Widerstand habgieriger Bankenbosse und intriganter «Kollegen» (zum Beispiel bei Crossair) scheitert. Den Fall Swissair, den Sturz eines nationalen Heiligtums, nimmt der Regisseur zum Anlass, den Mythos der sauberen

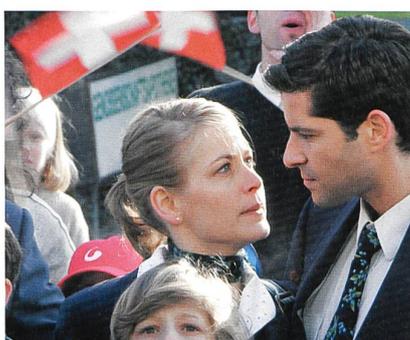
Schweiz zu hinterfragen. Die Bösen bevölkern die Chefetagen der Kreditinstitute, und da ein echter Suspensethriller auch einen Guten braucht, bleibt Corti immer integer, fast väterlich um seine Angestellten besorgt.

Die wirklichen Opfer – das deutet der Film immerhin an – sind die unbeteiligt Beteiligten wie Gasser, die ihr Erspartes bei der Hausbank der Swissair in guten Händen glaubte, oder der langgediente Catering-Mitarbeiter Luigi Dini, der sich ohne seine geliebte Arbeit plötzlich alt und nutzlos fühlt. Im Räderwerk skrupelloser Wirtschaftsmachenschaften sind sie bloss Statisten, in GROUNDING erhalten sie zumindest Nebenrollen. Allerdings greift Steiner bei diesen gefühlig angerührten Erzählsträngen reichlich tief in den Klischeetopf amerikanischen Genrekinos.

Insgesamt aber überzeugt GROUNDING als präzise getimter, fesselnder Dokuthriller, der journalistische Schärfe mit epischer Unbestimmtheit paart. Ähnlich wie Sabine Gisinger mit GAMBIT, ihrer unbequemen Dokumentation über den Seveso-Skandal, blickt auch Steiner hinter die Fassade der idyllischen Schweiz ins Herz einer kalten, unbarmherzigen Maschinerie. Dass einige da lieber wegsehen, mag kaum verwundern. Mit GROUNDING liefert Steiner streitbares Polit- und packendes Popkino; reichlich brisant und ein wenig kitschig.

Stefan Volk

R: Michael Steiner; B: Tobias Fueter, Jürg Brändli, Michael Sauter, René Lüchinger; K: Filip Zumbrunn; S: Tobias Fueter; A: Andi Schrämli; M: Adrian Frutiger. D (R): reale Figuren: Hanspeter Müller-Drossaart (Mario Corti), László I. Kish (Moritz Suter), Michael Neuenschwander (André Dose), Gilles Tschudi (Marcel Ospel), Rainer Guldener (Lukas Mühlemann), Katharina von Bock (Jacquelyn Fouse); fiktive Figuren: Stephanie Japp (Susanne Gasser), Pasquale Aleardi (Peter Landolt), Lukas Schaller (Luca Gasser), Janic Halioua (Dani), Stefan Gubser (Adrian Simmen), Hans Heinz Moser (Hanspeter Frieden), Enzo Scanzi (Luigi Dini), Tiziana Jelmini (Nicoletta Dini), Leonardo Nigro (Sergio Dini), Stefanie Stämpfli (Tanja). P: C-Films, Peter-Christian Fueter. Schweiz 2006. Farbe; 120 Min.; CH-Verleih: Filmcoopi, Zürich





SCHWEIZER FILMARCHIV
CINETECA SVIZZERA
SWISS FILM ARCHIVE
DOKUMENTATIONSSTELLE ZÜRICH

DIE WICHTIGEN INFORMATIONEN ...

DIE RICHTIGEN BILDER ...

DIE KOMPETENTE BERATUNG ...

... ZUM FILM

Ganz zentral:

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

- HERRVORRAGENDER 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.rolfzoellig.ch

LONESOME JIM Steve Buscemi

Eigentlich ist Jim – ein desillusionierter Schriftsteller aus New York – mit dem Vorhaben «einen Nervenzusammenbruch zu erleiden» ins Kaff seiner Kindheit zurückgekehrt. Sein suizidaler Bruder kommt ihm da jedoch zuvor: er fährt mit dem Auto gegen einen Baum und verbringt die restliche Zeit des Films einbandagiert im Bett; der misslungene Selbstmordversuch seines Bruders zwingt Jim, Haltung zu bewahren und widerwillig im elterlichen Geschäft auszuhelfen. Während seines Aufenthalts im trostlosen Goshen, Indiana, lernt er die alleinerziehende Mutter Anika kennen, für die Jim in all der Tristesse echte Gefühle entwickelt und, ohne es zu wollen, nebenbei noch zum Vorbild ihres kleinen Sohnes wird.

Was nach einer todernten Sozialstudie klingt, ist vielmehr ein auf Situationskomik aufgebaute, kleiner Film, der vor allem in seiner liebevollen Figurenzeichnung überzeugt. Inszeniert hat ihn der Schauspieler Steve Buscemi, mittlerweile eine Art Ikone des amerikanischen Independent Kinos. Schauspieler überzeugen immer wieder als äusserst sensible Regisseure, aktuelles Beispiel George Clooney mit *GOOD NIGHT, AND GOOD LUCK*. Auch *LONESOME JIM* fällt durch ein feines Gespür für die Charaktere und subtile Inszenierung auf.

Bereits *TREES LOUNGE*, Buscemis erster Langspielfilm als Regisseur, erzählte von Randfiguren und Verlierertypen. Jim ist erneut eine solche Figur: erfolglos, ohne grosses Selbstvertrauen und beschämt darüber, als letzte Zuflucht ins Hotel Mama gekrochen zu kommen. Tragischer ist nur noch die Situation seines älteren Bruders, der, um die Alimente für seine Töchter bezahlen zu können, nach der Scheidung ebenfalls zurück zu seinen Eltern gezogen ist. Jim meint denn auch, er sei ja, zugegeben, ein Verlierer, aber wenn er sich das Leben seines Bruders anschaut, frage er sich manchmal, warum sich dieser nicht schon längst umgebracht habe. Als Anika Jim fragt, was eigentlich sein Problem sei, antwortet er, ohne mit der Wimper zu zucken: «Chronic despair». Und wirklich,

die innere Verzweiflung ist ihm fortwährend ins Gesicht geschrieben.

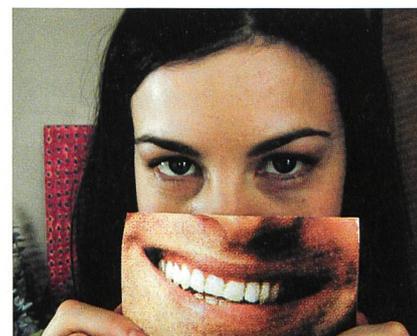
Casey Affleck (der jüngere Bruder von *Ben Affleck* und um einiges interessanter) spielt diesen «Lonesome Jim» mit grosser Zurückhaltung und zuweilen berührender Tragik. Mit leiser hoher Stimme spricht er, beendet oft seine Sätze nicht ganz und nuscht immer wieder besorgt, er fühle sich «dehydriert». Wenn er Anikas Sohn rät, er solle versuchen, in Zukunft etwas weniger apathisch zu sein, möchte man diesen Ratschlag am liebsten an Jim zurückgeben. *Liv Tyler* wirkt in der Rolle der Anika eher blass; dafür sorgen in Nebenrollen der Cassavetes-Schauspieler *Seymour Cassel* als proletarischer Vater und *Mark Boone Junior* als bockiger Kleinkrimineller für amüsante Momente.

Nach dem lakonischen Erzählstil und der hervorragend eingefangenen Atmosphäre der Trostlosigkeit enttäuscht das etwas zu süss geratene Ende des Filmes. Der plötzlich einsetzende einsichtige Off-Kommentar Jims mutet wie ein Fremdkörper an. Dramaturgisch wirkte Buscemis Erstling – er hat das *TREES LOUNGE*-Drehbuch selbst verfasst – um einiges glaubwürdiger.

LONESOME JIM wurde während nur sechzehn Tagen mit einem Minimalbudget auf Video gedreht, eine Low Budget Produktion par excellence. Der Film zeigt, trotz einiger Schwachpunkte, wieder einmal auf, dass es ein lebendiges amerikanisches Kino jenseits von Hollywood gibt, in diesem Fall realisiert von einem Schauspieler, der übrigens in der eigenen Rollenwahl dem Mainstream keineswegs den Rücken zuwendet.

Sarah Stähli

Regie: Steve Buscemi; Buch: James S. Strouse; Kamera: Phil Parmet; Schnitt: Plummy Tucker; Ausstattung: Chuck Voelter; Kostüme: Victoria Farrell; Musik: Evan Lurie. Darsteller (Rolle): Casey Affleck (Jim), Liv Tyler (Anika), Mary Kay Place (Sally), Seymour Cassel (Don), Kevin Corrigan (Tim), Jack Rovello (Ben), Rachel Strouse (Rachel), Sarah Strouse (Sarah), Mark Boone Junior (Evil). Produktion: Galt Niederhoffer, Celine Rattray, Daniela Taplin Lundberg, Jake Abraham, Gary Winick, Steve Buscemi. USA 2005. 35mm, Farbe, Dauer 90 Min. CH-Verleih: Xenix Filmdistribution, Zürich



CASANOVA

Lasse Hallström

Schlägt man im «Duden» unter «Casanova» nach, finden sich zwei Einträge. Der erste erinnert an den historischen «italienischen Abenteurer, Schriftsteller und Frauenhelden». Der zweite Eintrag verweist auf den umgangssprachlichen Ausdruck für «Frauenheld» und «Frauerverführer». Was die Dudenredaktion hier noch feinsäuberlich auseinanderhält, hat sich in der allgemeinen Wahrnehmung längst unentwirrbar vermischt. Erfolgreich hat der 1725 als Sohn einer Schauspielerfamilie in Venedig geborene Giacomo Casanova mit seiner Autobiografie die eigene Legendenbildung vorangetrieben. «Die Geschichte meines Lebens» beschreibt Casanova als Spion, Soldaten, Diplomaten, Poeten, Abenteurer und natürlich begnadeten Liebhaber. Für die biografischen Fakten, die dem Werk zugrunde lagen, interessiert sich heute kaum noch jemand; die Filmindustrie zuallerletzt.

Worauf es im Kino ankommt, ist, dem Mythos einen modernen Look zu verpassen, ihm einen zeitgemässen Drive zu verleihen. Entsprechend sehr frei hat das Drehbuchautorenteam Jeffrey Hatcher und Kimberly Simi die wahren, überlieferten Begebenheiten interpretiert. Und auch mit der Legende «Casanova» sind sie nicht zimperlich umgegangen. Simi verwandelte den temperamentvollen, leidenschaftlichen Herzensbrecher in einen Romantic Lover, dem dann konsequenterweise Heath Ledger sein unauthentisches, australisch-kantiges Gesicht verleiht. Physiognomisch ist der athletische Sunnyboy Ledger als Casanova eine ähnlich augenscheinliche Fehlbesetzung, wie es einst Kirk Douglas als Spartacus war. Damit ist freilich noch nichts über die schauspielerische Leistung der beiden gesagt.

Ledger, der in Ang Lees BROKEBACK MOUNTAIN als schwuler Cowboy beeindruckt, spielt auch den Hollywood-Casanova sehr ordentlich: charmant, pfiffig und mit dem in romantischen Komödien längst unvermeidlichen ironischen Augenzwinkern. Doch das plumpe dramaturgische Strick-

muster, dem CASANOVA folgt, kann er nicht wegblinzeln.

Casanova, als Kind von seiner Mutter alleingelassen, sucht als Jüngling, diese in den Betten der schönsten Frauen Venedigs wiederzufinden, findet darin aber immer wieder nur ... die schönsten Frauen Venedigs. Rastlos zieht er weiter, und seine ungestillte Sehnsucht macht auch vor den zauberhaften und schnell verzauberten Novizinnen eines Klosters nicht Halt. Casanovas sagenhafte Verführungskünste und Liebstechniken bestimmen schon bald das Stadtgespräch. So manche wohlgezogene Dame lässt für den Mann gewordenen Liebesgott nachts hoffnungsfroh das Fenster offen stehen. Vor einem solchen Übermass an Zuneigung muss der Frauenschwarm schelmisch kapitulieren: «So viele Fenster und so wenig Zeit.»

Allerdings hat sich Casanova mit seinem unzüchtigen, amoralischen Lebenswandel auch mächtige Feinde geschaffen, namentlich in der katholischen Kirche. Nach dem Zwischenfall im Nonnenkonvent wird der galante Schürzenjäger und gewandte Fechtkünstler verhaftet und vom Statthalter Roms zum Tode verurteilt. Glücklicherweise erweist sich der Doge Venedigs als stiller Bewunderer Casanovas und erwirkt dessen Begnadigung. Möchte Casanova aber weiterhin in Venedig leben (und lieben), muss er sich auf Geheiss des Dogen einen ehrbaren Schein geben, sprich: eine Ehefrau suchen.

Eine willige Kandidatin ist rasch gefunden, doch bevor die Ehe geschlossen wird, verliebt sich Casanova zu seiner grössten Überraschung (welche die Zuschauer kaum teilen dürften) tatsächlich, allerdings in eine andere. Die Frau, die dem Herzensbrecher in dieser seichten Screwball-Variante das Herz bricht, versteht sich auf Maskerade und Versteckspiel ebenso gut wie Casanova. Die schöne, intelligente Francesca Bruni schleicht sich als Mann verkleidet in die Universität und veröffentlicht unter dem Pseudonym «Bernardo Guardi» ketzerische, philosophisch-emanzipatorische Schriften. Der Frauenverschleisser Casanova repräsentiert

all das, wogegen sie ankämpft. Gemäss der Logik von Hollywood verliebt sie sich in ihn.

Hatcher und Simi verwursten die Legende Casanovas mit Jane Austens «Stolz und Vorurteil» und ein wenig Boulevard zu einer turbulent-romantischen Filmschnulze. Dass es sich dabei um eine erstklassige Schnulze handelt, liegt vor allem an Lasse Hallströms prächtiger Inszenierung in gewohnt warmen Farbtönen, der opulenten Kostümierung, dem gelungenen Production Design, den guten Hauptdarstellern und nicht zuletzt den hochkarätig, charismatisch besetzten Nebenrollen.

Tim McInnerny als süffisanter, aufgeklärter Doge, Oliver Platt als feister und steinreicher Schweineschmalzhersteller, mit dem die verarmte Mutter Francesca verheiratet möchte, und Jeremy Irons als überkandidel-arroganter Grossinquisitor sorgen für die komödiantischen Highlights des Films. Aber auch das im Ganzen platte, vorhersehbare Drehbuch liefert manch köstliche Szene und unterhält bisweilen mit klugen, witzigen Dialogen. Im Œuvre Hallströms, das immerhin solch wunderbare Filme wie WHAT'S EATING GILBERT GRAPE, THE CIDER HOUSE RULES oder CHOCOLAT umfasst, zählt CASANOVA zu den mit Abstand schwächeren Filmen. Im Rückblick dürfte CASANOVA für Hallström kaum mehr als ein flüchtiger, aber zweifellos lukrativer Flirt gewesen sein. Bleibt zu hoffen, dass der schwedische Regisseur zu seinen nächsten Stoffen wieder eine innigere Beziehung entwickelt.

Stefan Volk

R: Lasse Hallström; B: Jeffrey Hatcher, Kimberly Simi; K: Oliver Stapleton; S: Andrew Mondshein; A: David Gropman; Ko: Jenny Beavan; M: Alexandre Desplat. D (R): Heath Ledger (Casanova), Sienna Miller (Francesca), Lena Olin (Andrea), Natalie Dormer (Victoria), Charlie Cox (Giovanni Bruni), Jeremy Irons (Pucci), Oliver Platt (Papprizzio), Phil Davies (Guardi), Stephen Greif (Donato), Omid Djalili (Lupo), Paddy Ward (Vittorio), Ken Stott (Dalfonso), Tim McInnerny (Doge). P: Gondola Pictures, Touchstone Pictures, The Mark Gordon Company; Mark Gordon, Betsy Beers, Leslie Holleran. USA 2005. Farbe, 111 Min. V: BuenaVista International, Zürich, München



LA NÉBULEUSE DU CŒUR Jacqueline Veuve

Wegen Herzrhythmusstörungen musste sich die Westschweizer Filmemacherin Jacqueline Veuve auf Anraten der Ärzte dazu entschliessen, sich einen Herzschrittmacher einsetzen zu lassen. Als versierte Dokumentarfilmerin entschloss sie sich nicht nur dazu, den ganzen Vorgang zum Thema eines Filmes zu machen, sondern darüber hinaus das Thema «Herz» von Grund auf auszuleuchten und in persönlicher Weise zu kommentieren. Und da für sie das Herz nicht nur ein lebenswichtiges Organ ist, sondern gleichzeitig auch eine Projektionsfläche verschiedenartigster volkstümlicher Vorstellungen, Überlieferungen und Legenden, Ängsten und Hoffnungen, wurde aus ihrer neusten Arbeit eine schwindelerregende Achterbahnfahrt durch das riesige Arsenal von freien Assoziationen und Konnotationen, die sich (bei ihr und andern Menschen) mit dem Begriff «Herz» verbinden und verbinden können.

LA NÉBULEUSE DU CŒUR beginnt mit dem Bild der bimmelnden Glocke eines dörflichen Kirchturms. Damit soll nicht (oder jedenfalls nicht in erster Linie) die Vorstellung des «letzten Stündchens» eines Sterbenden evoziert werden, sondern – wie die Filmautorin in ihrem durchwegs selbstgesprochenen Kommentar erklärt (und mit dem Bild eines kleinen Mädchens betont) – im Gegenteil: die Vorstellung, die man ihr seinerzeit (als sie selber noch ein kleines Mädchen war) beigebracht hatte, dass nämlich ein kleiner unsichtbarer Glöckner im Innern der Brust für das Schlagen des Herzens Sorge. Vielleicht wurde die alte Erinnerung durch die aktuelle Angst heraufbeschworen, die sie bei ihrer momentanen Herzschwäche empfand. Doch diese Angst wird gleich besänftigt durch die «guten» Karten, die ihr eine Kartenlegerin im nächsten Bild legt (darunter auch ein Herz-As). Wenig später (nach einem Besuch von Jacqueline Veuve in einer Kirche) sieht man die Filmautorin (bei einer Art gedanklichem Salto mortale) in einer Metzgerei ein Rinderherz kaufen, das ihr eine Freundin zerschneidet und als Delikatesse zubereitet, in die sie mutig hineinbeisst. In der vorangegangenen

Szene in der Kirche wird Jacqueline Veuve ein Gemälde aus dem Jahr 1500 gezeigt, auf dem der heilige Antonius von Padua dargestellt ist, der den vornehmen Bürgern der Stadt eine Predigt hält. Darin geht es offensichtlich um einen eben verstorbenen Geizhals, unter dessen hinterlassenen Reichtümern man ein Herz entdeckt. Anscheinend hat der Mann zu Lebzeiten sein Herz mehr an seinen Besitz gehängt, statt diesen den Armen zu verteilen. Die Folge davon ist ebenfalls auf dem Bild zu sehen: Die Seele des schon zu Lebzeiten «herzlosen» Toten wird nun in der Hölle von Dämonen gequält. Eine Art moralisch zu deutender Zeichentrickfilm des Mittelalters, wie Jacqueline Veuve leicht amüsiert feststellt, die kurz darauf durch Verspeisung des Rinderherzens der Versachlichung idealistischer Herz-Vorstellungen selber eine ironische Pointe aufsetzt.

Jacqueline Veuve befasst sich im weiteren Verlauf des Films auch mit der rätselhaften Geschichte des Herzens von Ludwig XVII., das seit 1975 in der Kapelle von Saint-Denis in einer mit Alkohol gefüllten Kristallurne aufbewahrt wird. Es wurde 1795 vom königstreuen Arzt Philippe-Jean Pelletan dem Leichnam des im Alter von zehn Jahren an den Folgen der Kerkerhaft verstorbenen Dauphin, dem Sohn von Ludwig XVI. und dessen Gemahlin Marie Antoinette, entnommen und kam erst nach einer langen Irrfahrt durch Österreich, Italien und Spanien nach Frankreich. Anhand von gentechnischen Vergleichen der DNA des Herzens mit der Erbsubstanz heute noch lebender Nachfahren von Maria Theresia kamen belgische und deutsche Forscher zum Schluss, dass das Herz tatsächlich Ludwig XVII. gehörte. Weniger genau wurde der im Musée du Cœur in Bruxelles liegende Behälter untersucht, der das von himmlischen Pfeilen durchbohrte Herz der Teresa von Avila enthalten soll. Auch hier hat sich Jacqueline Veuve angesehen.

Kultur- und geistesgeschichtliche Exkurse dieser Art wechseln ab mit Themen rund um tatsächliche Herztransplantationen. Jacqueline Veuve unterhält sich mit Pa-

tienten, die eine solche Transplantation hinter sich haben und sich an ihre diesbezüglichen Erlebnisse erinnern: das bange Warten, ob ein mit ihrem eigenen Organismus kompatibles Herz rechtzeitig gefunden wird, die angstvollen Stunden, wenn der eigene Körper das fremde Organ abzustossen scheint, nicht zuletzt aber auch die Frage nach der anonym bleibenden Person des Spenders und dessen möglichem Einfluss auf die eigene Persönlichkeit. Hat man als Intellektueller das Herz eines Rennfahrers erhalten? Als Mann dasjenige einer Frau? Als Weissler dasjenige eines Farbigen? Einzelne Patienten beklagen sich über Nebenwirkungen der unerlässlichen Medikamente, andere über eine überraschende Gewichtszunahme. «Ohne Herz, keine Seele», glaubt einer der Befragten. Wie aber passt sich die eigene Seele dem neuen Herzen an? Jacqueline Veuve sind solche Grundsatzfragen nach der eigenen Identität letztlich erspart geblieben. Doch die Operation zur Einsetzung des Herzschrittmachers sowie die Unterredungen mit ihren Ärzten haben ihre Aufmerksamkeit geschärft und die Voraussetzungen für jene Empathie geschaffen, die sie nun ihren Gesprächspartnern und deren Sorgen entgegenbringt. Damit weckt sie deren Vertrauen und schafft jene Atmosphäre, die der zuweilen kühl anmutenden Stringenz des Dokumentarischen jene Wärme verleiht, die man, um beim Thema zu bleiben, als Herzlichkeit bezeichnen darf.

Gerhart Waeger

Regie: Jacqueline Veuve; Buch: Jacqueline Veuve, Nadejda Magnenat; Kamera: Steff Bossert; Montage: Edwige Ochsenbein; Musik: André-Daniel Meylan; Ton: Blaise Gabioud, Laurent Barbey; Mischung: Denis Séchaud. Produktion: PCT cinéma-télévision Pierre-André Thiébaud; Koproduktion: Aquarius Film Production, La Télévision Suisse Romande, SRG SSR Idée Suisse; mit Unterstützung von: Bundesamt für Kultur, Suissimage, Succès Cinéma, Succès Passage Antenne, Fonds Regio, Sandoz-Fondation de Famille, la Ville de Vevey, l'Etat de Neuchâtel, la Fondation Vaudoise pour le cinéma. Schweiz 2005. 35 mm, Farbe; Dauer: 90 Min. Verleih Deutschschweiz: Cinélibre, Bern; Verleih Suisse romande: PCT cinéma-télévision, Martigny-Combe



WER WAR KAFKA?

Richard Dindo

Von allen Personen, die Richard Dindo in seinen Filmen schon porträtiert hat, stand ihm Franz Kafka wohl am nächsten. Jedenfalls schreibt er in einem zu seinem neuen Film publizierten Text: «Ich fühlte mich ihm so nah wie einem weit weg lebenden Halbbruder, dem ich nie begegnet war, von dem ich immer nur gehört hatte und von dem eines Tages die schreckliche Nachricht kam, dass er gestorben sei. Das schmerzhaft Bewusstsein, ihn nicht gekannt zu haben, hat meine ganze Adoleszenz und viele Jahre meines nachfolgenden Lebens überschattet.» So ist WER WAR KAFKA? möglicherweise eine Arbeit, mit der Dindo der Persönlichkeit Kafkas nicht nur für die Betrachter des Films, sondern auch für sich selber näherkommen wollte. Und er tat dies nicht durch eine spekulative Ausdeutung von Kafkas literarischen Texten, sondern durch das Zeugnis von Menschen, die den Dichter in seinem Alltag persönlich gekannt und in seiner menschlichen Not erlebt haben – sowie durch eine bildhafte «Hinterfragung» der Örtlichkeiten, an denen er lebte.

In diesem Sinne hat sich Dindo auf die Zeugnisse von drei Männern und drei Frauen gestützt, deren Worte er durch Schauspielerinnen und Schauspieler sprechen lässt. Damit verbindet er Elemente des Spielfilms mit jenen des Dokumentarfilms. Was dabei entsteht, ist allerdings nicht das, was man gemeinhin einen «dokumentarischen Spielfilm» nennt, sondern eher eine Form, die man allenfalls, wenn man sie unbedingt benennen wollte, einen «gespielten Dokumentarfilm» nennen könnte. Die sechs Interpreten «spielen» ihre Rollen denn auch nicht, sie kommen einfach in der Rolle der betreffenden Zeugen ins Bild und geben ihr Statement ab.

Auf diese Weise erlebt man, interpretiert durch den Schauspieler *Eckart Alexander Wachholz*, Kafkas Freund Max Brod (1884–1968), der schon 1937 eine Kafka-Biografie schrieb, aus der im Film zitiert wird. Als weiteren wichtigen Zeugen sieht man, dargestellt durch den Schauspieler *Carl Achleitner*,

Gustav Janouch (1903–1968), den Sohn eines Arbeitskollegen von Kafka, der in den zwanziger Jahren seine «Gespräche mit Kafka» niederschrieb, die nach dem Zweiten Weltkrieg publiziert wurden. Auf seine Aussagen geht auch das von Hans-Gerd Koch herausgegebene Buch «Als Kafka mir entgegenkam» zurück. Weitere persönliche Erinnerungen stammen vom Schweizer Schriftsteller und Graphologen Max Pulver (1889–1952), dessen Rolle der Schauspieler *Peter Kaghano-vitch* übernommen hat. Von den mit Kafka befreundeten Frauen ist Felice Bauer (1887–1960) besonders wichtig, mit der der Dichter zweimal verlobt war und der er Hunderte von Briefen geschrieben hat. Im Film wird sie von *Irene Kugler* dargestellt. In literarischen Kreisen berühmt geworden sind die Briefe, die Kafka an die (im Film von *Hana Militka* dargestellte) Journalistin und Übersetzerin Milena Jesenská (1896–1944) schrieb, die 1920 eine Erzählung Kafkas ins Tschechische übertrug und so mit dem Dichter bekannt wurde. Zitiert wird im Film aus ihren Briefen an Max Brod sowie aus einem nach Kafkas Tod in einer Zeitung publizierten Nachruf. Die einzige Frau schliesslich, mit der Kafka (vom September 1923 bis zu seinem Tod am 3. Juni 1924) jemals zusammengelebt hat, war die aus einer chassidischen, ostjüdischen Familie stammende (im Film von *Renata Stachowicz-Brycka* gespielte) Dora Diamant (1904–1952). Der im Film gesprochene Text stammt aus einem Brief, den sie nach Kafkas Tod an Max Brod geschrieben hat. Kafkas eigene Texte werden im Film von *Ulrich Matthes* gesprochen.

Dindo hat es in seinen Filmen immer wieder verstanden, Landschaften, Städte und Häuser, die für die porträtierten Personen einst wichtig gewesen sind, «sprechen» zu lassen. So wird auch WER WAR KAFKA? von alten Stichen und einzelnen Filmaufnahmen jener Plätze, Strassen und Gassen der Quartiere von Prag begleitet, in denen Kafka seine jungen Jahre verbrachte. Darüber hinaus verhartet die Kamera immer wieder auf endlosen Häuserfassaden und leeren Fensterfron-

ten aus heutiger Zeit, um nur gelegentlich den Blick in ein unbewohntes Zimmer freizugeben. So entsteht eine Stimmung der Unbehaustheit, Einsamkeit und Verlorenheit, wie man sie etwa aus den Gemälden des amerikanischen Malers Edward Hopper kennt – und im übertragenen Sinn eben aus den literarischen Werken Kafkas. In seinem bereits erwähnten Text kommentiert Dindo: «Der Film ist ein ständiger Kampf um das Bild, eine eigentliche Reflexion darüber, wie man die Vergangenheit mit Bildern darstellen kann und wie man die geschriebene Sprache oder das gesprochene Wort dazu braucht.»

Dindo lässt den Zuschauer an diesem Kampf um das Bild teilhaben. Aus den Aussagen der Zeugen und aus den mit ihnen alternierenden Filmbildern ergibt sich – oft mehr durch Auslassungen als durch Feststellungen – die Vorstellung eines an der Welt, am Leben und nicht zuletzt an seinem eigenen Körper leidenden Menschen, den wir unwillkürlich lieb gewinnen, auch ohne Bezug zu seinen genialen literarischen Werken. Für die Liebhaber dieser Werke wird Dindos Film zu einer unerlässlichen Ergänzung zu allem, was sie über Kafka schon gelesen und gehört haben.

Gerhart Waeger

Stab

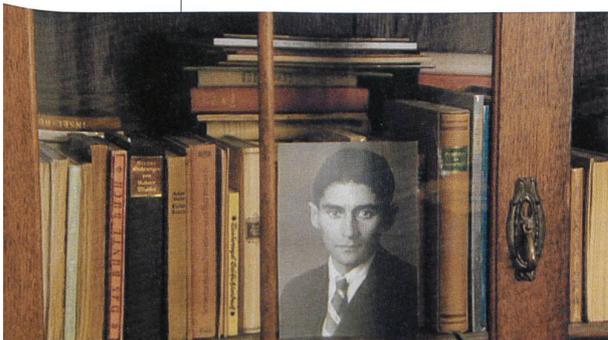
Regie, Buch: Richard Dindo; Kamera: René Baumann; Montage: Anne Lacour, René Zumbühl; Ton: Martin Witz, Dieter Meyer; Mischung: Florian Eidenbenz; Musik: «Mi ha'ia, Psalm 34:13–15 interpretiert von Olga Ceskova, «Das hebräische Lied» von Maurice Ravel interpretiert von Eva Ceskova; Lied in der spanischen Synagoge interpretiert von Kateryna Koltsova-Tlusta

Darsteller (Rolle)

Eckart Alexander Wachholz (Max Brod), Carl Achleitner (Gustav Janouch), Irene Kugler (Felice Bauer), Peter Kaghano-vitch (Max Pulver), Hana Militka (Milena Jesenská), Renata Stachowicz-Brycka (Dora Diamant), Ulrich Matthes liest die Texte von Franz Kafka

Produktion, Verleih

Lea Produktion, Les Films d'Ici, Arte France; SF Schweizer Fernsehen; Produzenten: Richard Dindo, Serge Lanou; Produktionsleitung: Cécile Peyre. Schweiz 2006. 35mm Blow-up, Farbe, Dauer: 98 Min. CH-Verleih: Filmcoopi, Zürich



CAPOTE

Bennett Miller

Die Hauptsensation von *CAPOTE* ist *Philip Seymour Hoffman*. Der rothaarige, pummelige Schauspieler mit dem weichen Gesicht voller Sommersprossen wurde endlich in der längst fälligen Hauptrolle in einem grossen Film besetzt. Hoffman fiel immer wieder auf als Nebendarsteller, der, nicht selten, den restlichen Schauspielern die Show stahl und, egal wie kurz sein Auftritt war, einen bleibenden Eindruck hinterliess. In den Paul-Thomas-Anderson-Filmen *BOOGIE NIGHTS* und *MAGNOLIA* (Hoffman ist festes Ensemblemitglied) sowie in Todd Solondz' *HAPPINESS* zeichnen sich die typischen Rollen des Schauspielers ab: tragische einsame Aussenseiter, auf die man als Zuschauer mit einem Gefühl zwischen Mitleid und Ekel reagiert. Aber auch unausstehliche Fieslinge liegen ihm hervorragend, einen solchen spielt er zum Beispiel in Anthony Minghella's *THE TALENTED MR. RIPLEY*. Die Besetzung des flamboyanten, homosexuellen Schriftstellers und Lebemanns Truman Capote mit Hoffman im ersten Spielfilm des Regisseurs Bennett Miller ist ein Glücksfall; der Schauspieler schwelgt sichtlich in der Rolle und schafft es, Truman Capote facettenreich zu verkörpern, ohne dabei Gefahr zu laufen, seine affektierten Seiten ins Lächerliche zu ziehen. Er wurde für seine Leistung in *CAPOTE* soeben mit dem Golden Globe ausgezeichnet.

Truman Capote, erfolgreicher Autor von «Breakfast at Tiffany's», geniesst es sichtlich, im Mittelpunkt zu stehen. Wenn er in einer New Yorker Bar, umringt von Freunden und Bewunderern, seine oft abstrusen Anekdoten zum Besten gibt – leicht lispelnd und gefolgt von einem schrillen Lachen – ist er in seinem Element. Capote in Millers Film erinnert in seiner Gewitztheit an Oscar Wilde, in seiner zelebrierten Extravaganz an Andy Warhol.

Auf der Suche nach neuen Stoffen stösst Capote auf eine Zeitungsnotiz, die von der brutalen und unerklärlichen Ermordung einer ganzen Familie berichtet. Capote fängt sofort Feuer: die Idee für sein nächstes Buchprojekt, der ersten «Non-Fiction-Novel», wie

er es nennt, ist geboren. Zusammen mit seiner Muse und besten Freundin, der Schriftstellerin Harper Lee («To Kill a Mockingbird»), begibt er sich ins Tatort-Städtchen Holcombe, um über den Mordfall zu recherchieren und die Befindlichkeit der Bewohner zu ergründen. Lee nennt er die einzige Person, die er kenne, die als «Leibwächterin und Recherchierende» gleichzeitig agieren könne. Die Nebenrollen sind in *CAPOTE* ebenfalls grandios besetzt: *Catherine Keener* spielt Harper Lee mit grosser Glaubwürdigkeit, erwähnenswert ist auch *Chris Cooper* (*ADAPTATION*) – auch er ein ewiger Nebendarsteller – als skeptischer Polizeibeamter Alvin Dewey.

Im Laufe von Capotes und Lees Aufenthalt in Holcombe werden die beiden Täter gefasst. Capote erhält die Erlaubnis, für sein Buch die beiden Mörder Perry Smith und Dick Hickock im Gefängnis zu befragen. Die Attraktion, die vom jungen, gut aussehenden Perry Smith auf Capote ausgeht, ist sofort spürbar. Er wird bald einmal zur einzigen Vertrauensperson und zum Freund Smiths. Es besteht eine Seelenverwandtschaft zwischen den beiden, die in den Gefängnis-Sequenzen, die zu den intensivsten Momenten des Filmes gehören, eindrücklich durchschimmert. Dies auch dank der berührenden Verkörperung Perrys durch *Clifton Collins Jr.* Capote meint zu Harper Lee, manchmal habe er das Gefühl, Smith und er seien im selben Haus aufgewachsen, nur habe er es durch die Vordertür verlassen und Smith durch die Hintertür. Smith entwickelt sich mehr und mehr zu einer gefährlichen Obsession Capotes; ob er ihn wirklich nur als wichtige Informationsquelle für seinen Roman versteht – er nennt Smith seinem Verleger gegenüber «eine Goldgrube» – oder ob er sich in ihn verliebt hat, wird immer undurchschaubarer. Spätestens als Capote den beiden Mördern einen besseren Anwalt besorgt, wird klar, dass er stärker in den Fall verwickelt ist, als ihm lieb sein könnte. Die Hinrichtung von Smith und Hickock kann jedoch auch Capote nicht verhindern.

Das Buch «In Cold Blood», das Täter- und Opferseiten eines Mordes beleuchtet, wird ein Grosse Erfolg. *CAPOTE*, dessen Drehbuch auf der gleichnamigen Biografie von Gerald Clarke basiert, vertritt jedoch die Ansicht, dass sich Truman Capote nie gänzlich von den Strapazen, welche die Arbeit an «In Cold Blood» mit sich brachte, erholt hat.

Der dichte Film zeichnet in atmosphärischen Bildern ein Amerika der späten fünfziger Jahre: In den lärmigen Bars meint man den Rauch geradezu riechen zu können; die Verhaftung von Smith und Hickock vor einer Meute Schaulustiger wirkt wie ein Bild des Fotografen Wegee. *CAPOTE* ist ein einfühlsames Porträt eines aussergewöhnlichen und äusserst sensiblen Künstlers, der eigentlich im oberflächlichen Partyleben des New Yorker Jet-Sets zuhause ist, jedoch eine grosse Faszination für die Abgründe, die dunklen Seiten des menschlichen Daseins in sich trägt. Philip Seymour Hoffman schafft es mit seiner Interpretation meisterlich, diese innere Zerrissenheit zum Ausdruck zu bringen.

Sarah Stähli

Stab

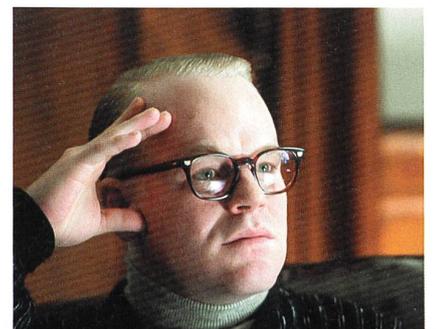
Regie: Bennett Miller; Buch: Dan Futterman; nach der gleichnamigen Biografie von Gerald Clarke; Kamera: Adam Kimmel; Schnitt: Christopher Tellefsen; Szenenbild: Jess Gonchor; Kostüme: Kasia Walicka-Maimone; Musik: Michael Danna

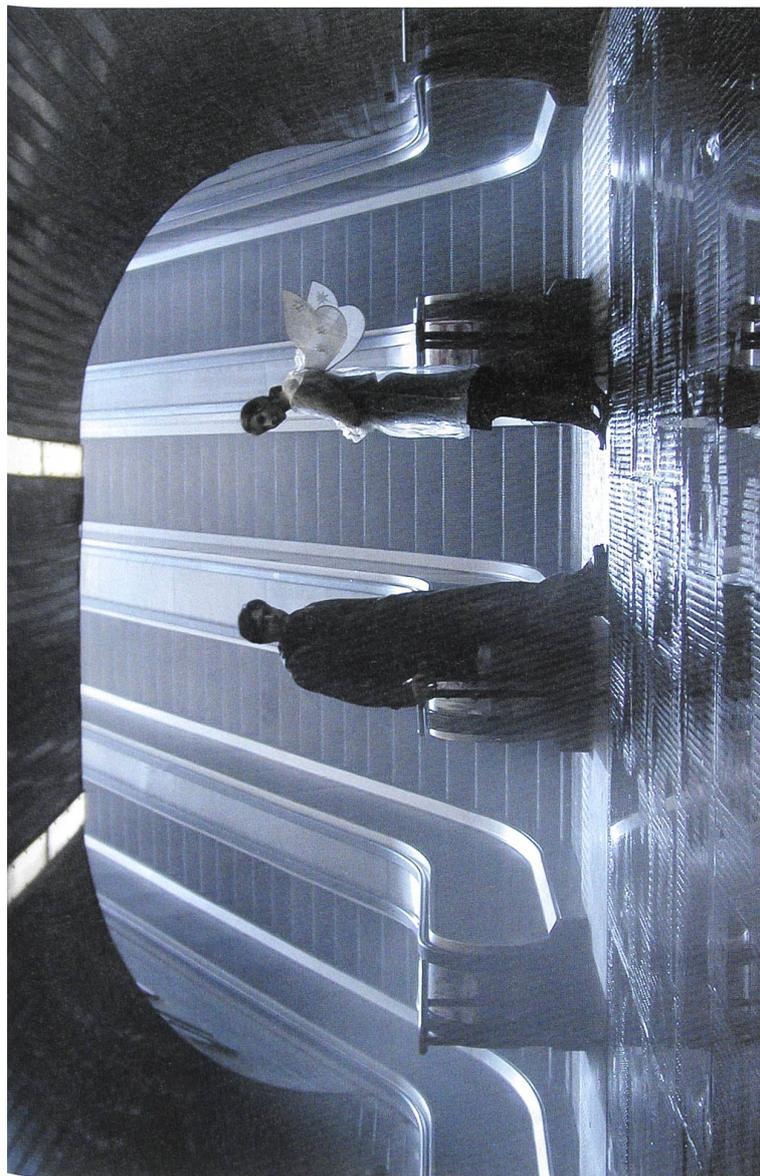
Darsteller (Rolle)

Philip Seymour Hoffman (Truman Capote), Catherine Keener (Nelle Harper Lee), Clifton Collins Jr. (Perry Smith), Chris Cooper (Alvin Dewey), Bruce Greenwood (Jack Dunphy), Bob Balaban (William Shawn), Amy Ryan (Marie Dewey), Mark Pellegrino (Dick Hickock), Allie Mickelson (Laura Kinney), Marshall Bell (Warden Marshall Krutch), Araby Lockhart (Dorothy Sanderson), Robert Huculak (Reporter), Kerr Hewitt (Danny Burke)

Produktion, Verleih

Caroline Baron, William Vince, Michael Ohoven; ausführende Produzenten: Dan Futterman, Philip Seymour Hoffman, Kerry Rock, Danny Rosett. USA 2005. Farbe; Format: Cinemascope 1:2,35; SRD; Dauer: 114 Min. CH-Verleih: Buena Vista International, Zürich; D-Verleih: Sony Pictures Releasing, Berlin





Rückkehr auf leisen Sohlen

Der ungarische Film meldet sich mit Witz, Originalität und unkonventionellen Bildlösungen zurück

In den ersten zwei, drei Jahren nach dem politischen, wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Erdbeben von 1989 fand bei den Filmemachern ein Mentalitätswechsel statt.

Wie in den meisten ehemaligen Ostblockstaaten erschütterten die Wirren der Wende 1989 und die darauf folgenden wilden Jahre des raschen Wandels das Filmschaffen in Ungarn fundamental. Während der unmittelbaren Wendezeit war alles im Fluss, niemand wusste genau, wie die Entwicklung weiter verlaufen würde. Filmprojekte, die damals gerade mitten in der Produktion steckten, wurden entweder unter unsicheren Vorzeichen fortgeführt oder aber abgebrochen. Über Nacht hatten sich die Produktionsbedingungen für das teure Medium Film komplett verändert: Zuvor hatte der Staat die Filmschaffenden zwar mit Zensur gegängelt,

im Gegenzug wurden die Filme aber von der staatlichen Filmförderung voll finanziert.

Nach 1989 zeichnete sich rasch ab, dass sich Filme künftig am Markt behaupten mussten, und dieser wurde kurz nach der Wende vorab mit US-amerikanischem Filmschaffen eingedeckt. Der Durst nach US-Produktionen war nach über vierzig Jahren hinter dem Eisernen Vorhang schier grenzenlos.

In den ersten zwei, drei Jahren nach dem politischen, wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Erdbeben von 1989 fand bei den Filmemachern ein Mentalitätswechsel statt. Neue Themen wie die sozialen Verände-

rungen des Alltagslebens, Prostitution oder Drogensucht kamen auf.

Plötzlich konnte man alles sagen und musste sich nicht mehr zwischen den Bildern und mit Hilfe von Metaphern ausdrücken, wie dies in der Zeit der sogenannten Blumensprache üblich gewesen war. Diese neue Freiheit führte zu einer kurzen Blüte im Filmschaffen. Doch ab Mitte der neunziger Jahre erlebte der ungarische Film – wie praktisch alle Filmnationen des ehemaligen Ostblocks – einen Einbruch der Filmproduktion. Auch das Interesse an diesen zuvor für den Westen exotischen Filmen schwand.

Oscar-Preisträger *István Szabó*, der 1981 mit seinem Film *MEPHISTO* den ersten Oscar nach Ungarn geholt hat und mit dem seither ein grosser Teil des internationalen Kinopublikums ungarischen Film verbindet, ist überzeugt davon, dass der ungarische Film in den neunziger Jahren einen Tiefflug erlebt hat: «Es fehlten Geld, Themen und eine gemeinsame Sprache. Denn die ehemalige Blumensprache funktionierte nicht mehr. Damals reichte ein Satz wie "übers Land fliegen dunkle Wolken", und jeder wusste, dass wir damit etwas politisch kritisieren wollen. Wenn die Leute heute so einen Satz hören, fragen sie höchstens, ob sie einen Regenschirm anziehen sollen. Wir müssen heute lernen, uns klar und deutlich auszudrücken, statt in poetischen Bildern, aber das ist nicht so einfach. Ausserdem hat das Publikum heute viel mehr Auswahl: Es gibt Kabelfernsehen mit über fünfzig Kanälen, und überall werden amerikanische Filme gezeigt.»

Bemerkenswert war in der zweiten Hälfte der neunziger Jahre höchstens das Phänomen der nationalen Hits: Es sind dies Filme, die zwar international keine Chance auf eine Auswertung hatten, in Ungarn selber aber durchaus erfolgreich waren und teilweise sogar Hollywood-Filme an der Kinokasse überrundeten. *Tamás Sas* beispielsweise schuf als Regisseur mit dem Spielfilm *KALÓZOK* (*PIRATEN*, 1998) einen ungarischen Kassenschlager über einen Piratensender in Budapest und die Probleme der Radiopiraten mit den Gesetzeshütern.

Eine Ausnahmeerscheinung dieser Zeit war die Regisseurin *Ibolya Fekete*, die mit *BOLSE VITA* (1997) und *CHICO* (2001) zwei Filme schuf, die sich mit dem Ende der sozialistischen Systeme und dem, was davon übrig blieb, beschäftigten. Sie ist eine der wenigen, die sich diesem Blick zurück erfolgreich gestellt hat und dafür auch internationale Beachtung fand.

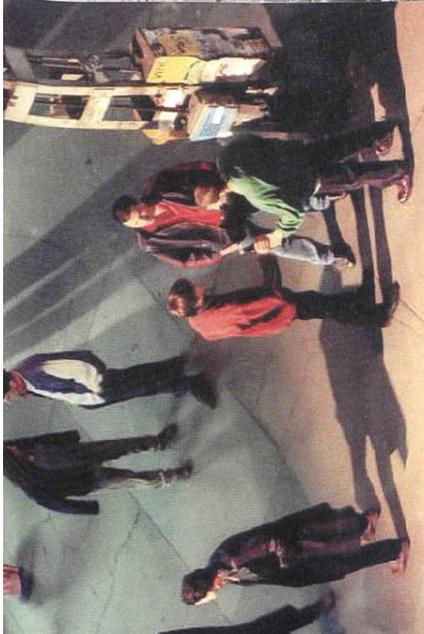
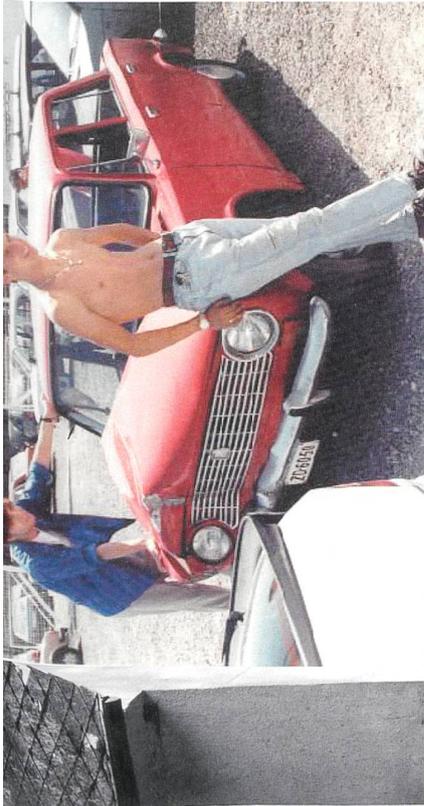
«Ich glaube, diese Vorgänge aus der jüngsten ungarischen Geschichte reichen immer noch zu nah an die Gegenwart heran», hat *István Szabó* zu diesem Phänomen bemerkt. Und: «Die Gesellschaft ist noch nicht aufrichtig genug, um sich damit auseinanderzusetzen. Jeder spielt jetzt einfach eine Rolle. Was die Vergangenheit betrifft, leidet die ganze ungarische Gesellschaft unter einer Amnesie.»

Ungarn traf das Versinken in die filmische Bedeutungslosigkeit besonders hart. Denn vor 1989 war es mit einer gemessen an der Einwohnerzahl relativ hohen Jahresproduktion und zahllosen internationalen Festivalerfolgen ein ausgesprochen starkes Film-land gewesen. Die ungarische Filmkunst galt als besonders systemkritisch und innovativ, und auch wegen ihrer opulenten Bildsprache war sie beim Publikum beliebt. «Ungarisches Kino ist grosses Bilderkino und hat sich innerhalb des mittel- und osteuropäischen Films immer durch seine phänomenalen visuellen Qualitäten ausgezeichnet», ist *Roland Rust*, Direktor des Filmfestivals Cottbus für osteuropäischen Film, überzeugt. In der aktuellsten Ausgabe des Filmfestivals Cottbus stand das ungarische Filmschaffen der letzten Jahrzehnte im Fokus, und in der Tat war augenfällig, wie oft die Filme durch eine ungewohnte, unkonventionelle Bildsprache bestachen. Filme nach Ländern zu sortieren mache in der globalisierten Welt immer weniger Sinn, doch im Falle Ungarns stächen nach wie vor erstaunliche Eigenheiten hervor, findet *Rust*. Das ungarische Kino leiste sich nach wie vor wesentlich mehr Experimente und Extravaganzen, als dies die Film-landschaft in anderen Ländern tut: «Da gibt es etwa die Tradition der ungarischen Kameramänner, zusammen mit dem Regisseur Teil des kreativen Prozesses zu sein. Bestimmte Regisseure arbeiten da immer wieder mit den selben Kameraleuten zusammen, und die Bildebene ist so wichtig, dass es wesentlich mehr ist als die Illustration von mehr oder minder relevanten Themen. Das sieht man auch in Hollywood, das ganz stark von ungarischen Kameraleuten wie dem Oscar-Preisträger *Lajos Koltai* oder *Vilmos Zsigmond*, dem einzigen Kameramann, der sowohl den Oscar als auch den Emmy Award gewann, geprägt ist.»

In der DDR hatte manch ungarischer Film Kultcharakter, und nicht selten bildeten sich Schlangen vor Filmclubs oder dem ungarischen Kulturzentrum in Ost-Berlin, wenn Filme wie etwa *NARCISZ ES PSYCHE* (*NARZISS UND PSYCHE*, 1980) von *Gábor Bódy* liefen. Im Gegensatz zu den «sozia-

1 KONTROLL VON Antal Nimrod (2003) 2 HUKKLE VON György Pálfi (2002) 3 KONTROLL
4 MOSZKVA TÉR VON Ferenc Török (2000) 5 A NYARALO VON Csaba Tóth (1991) 6 MOSZKVA TÉR
7 BOLSE VITA VON Ibolya Fekete (1997)





*Das ungarische Kino leistet sich nach wie vor
wesentlich mehr Experimente und Extravaganzen, als dies
die Filmlandschaft in anderen Ländern tut.*

listischen Bruderstaaten» zeigte sich Ungarn bereits ab den sechziger und verstärkt noch ab den achtziger Jahren wesentlich liberaler und offener. «Unsere Politiker wollten durch die Liberalisierung zeigen, dass die Diktatur in Ungarn nicht so schwer wiegt wie in anderen Ländern. So begann die Zeit des „Gulaschkommunismus“. Und wir konnten das Regime wirklich mit einer gewissen Freiheit kritisieren. Ich will nicht behaupten, dass wir keine Probleme mit den staatlichen Autoritäten bekamen oder einige unserer Filme keine Zensurprobleme hatten, aber wir konnten uns durchsetzen», fasst István Szabó die Situation jener Jahre zusammen. 1989 spürten viele deshalb die Veränderungen des alltäglichen Lebens stärker als den gänzlichen Wegfall der Zensur. Stück für Stück wurden die alten Filmstudios privatisiert, und 1990 gründete man für die Verteilung der staatlichen Fördergelder die Ungarische Filmstiftung. Es wurden lächerlich geringe Budgets vergeben, so dass grosse Kinofilme nicht mehr zu realisieren waren. Manche versuchten, mit einem Mix aus Krimi und Sozialdrama zu beschreiben, was um sie herum vorging. Die meisten Altmeister zogen sich zurück oder suchten Finanzierungen im Ausland: Márta Mészáros zum Beispiel realisierte einige internationale Koproduktionen. Ansonsten wurden in dieser Zeit vor allem kostengünstige Experimentalfilme gedreht, die – wenn überhaupt – nur von Ungaren verstanden wurden und deshalb international kaum Beachtung fanden.

Dabei konnte der ungarische Film auf eine fast unvergleichbare Tradition zurückblicken: Das Medium Film war in Ungarn von Anfang an auf grosse Begeisterung gestossen. Bereits Anfang der zwanziger Jahre gab es eine florierende Filmindustrie. Doch nach dem Machtantritt des faschistischen Horthy-Regimes emigrierten scharenweise ungarische Filmpioniere in die USA und waren dort massgeblich am Aufbau der Filmindustrie in Hollywood beteiligt. So gründeten etwa der Ungare Vilmos Fried Century Fox, und Adolph Zukor war der Vater der Paramount Pictures.

Erst in den sechziger Jahren erholte sich der ungarische Film von den Folgen von Faschismus, Zweitem Weltkrieg und der bis dahin sehr strengen kommunistischen Zensur. Im beginnenden kulturpolitischen Tauwetter gründete István Szabó 1961 zusammen mit Studienfreunden das Béla-Balázs-Studio (BBS), ein experimentelles Filmstudio mit eigenem staatlich finanziertem Budget, das durch seine Unabhängigkeit von der offiziellen kommunistischen Staatsdoktrin bis

zur Wende der wichtigste Ort für Innovation und unkonventionelles Filmemachen in Ungarn blieb. Hier konnten angehende Regisseure nach Studienabschluss erste Projekte realisieren, die in einem staatlichen Filmstudio keine Chance gehabt hätten. Die jungen Filmschaffenden trieben sich gegenseitig an und kritisierten sich hart.

Dies war der Anfang eines bedeutenden Generationenwechsels – der «Neuen Welle» des ungarischen Films. Dazu gehören Debütfilme wie *ÁLMODOZÁSOK KORA* (ALTER DER TRÄUMEREIEN, 1964) von István Szabó, *SODRÁSBAN* (WIRBEL, 1963) von István Gaál oder *HOGY SZALADNAK A FÁK ...* (WIE DIE BÄUME VORBEIHUSCHEN ..., 1966) von Pál Zolnay, und Miklós Jancsó entwickelte seinen international einzigartigen Stil der Historienchoreografien wie in *MÉG KÉR A NÉP* (ROTHER PSALM, 1971, Regiepreis in Cannes).

Damit setzte sich eine ganze Generation vom traditionellen Kino ab und begann, radikal eigene Wege zu gehen. «Die Kamera muss schreiben wie eine Feder, Bilder wie Worte aneinanderfügen zu Sätzen», sagte dazu der «Neue Welle»-Regisseur Zoltán Huszárik. Dies fasst wohl am deutlichsten jene Tendenz zusammen, für die seither das ungarische Kino steht.

In seinem zweiten Film *APA* (VATER, 1966) experimentierte Szabó mit Objekten als Metaphern und setzte Traumsequenzen ein, um die Psychologie einer Vater-Sohn-Beziehung zu reflektieren. Zoltán Huszáriks Kurzfilme wie *ELÉGIA* (ELEGIE, 1965; Hauptpreis für Experimentalfilm, Oberhausen 1966) waren bahnbrechend und inspirieren noch heute nachwachsende Generationen.

In den Siebzigern experimentierten die ungarischen Filmschaffenden zunehmend mit einem dokumentarischen Stil, der später «Budapester Schule» genannt wurde und der wesentlich vom Regiepaar István Darday und Györgyi Szalai geprägt wurde. Amateurschauspieler sollten die Realität ihres eigenen Lebens in die Filme einbringen, die Drehbücher entstanden auf der Basis soziologischer Untersuchungen und dienten nur als Improvisationsgrundlage. *GYURI CSEPLŐ* (1978) von Pál Schiffer oder *ADJ KIRÁLY KATONÁT* (DIE PRINZESSIN, 1982) von Pál Erdöss sind klassische Beispiele für diesen Stil. Allerdings waren diese Filme beim breiten Publikum meist unbeliebt.

1 AMERIKAI ANZIX von Gábor Bódy (1975) 2 ÁLMODOZÁSOK KORA von István Szabó (1964) 3 MEGÁLL AZ IDŐ von Péter Gothár (1981)

4 APA von István Szabó (1966) 5 ADJ KIRÁLY KATONÁT von Pál Erdöss (1982) 6 GYURI CSEPLŐ von Pál Schiffer (1978)

7 MÉG KÉR A NÉP von Miklós Jancsó (1971)





Das Béla-Balázs-Studio blieb bis zur Wende der wichtigste Ort für Innovation und unkonventionelles Filmmachen in Ungarn. Hier konnten angehende Regisseure nach Studienabschluss erste Projekte realisieren, die jungen Filmschaffenden trieben sich gegenseitig an und kritisierten sich hart.

Als Gegenströmung dazu folgten Ende der Siebziger wieder vermehrt pralle Kino-Stories. Einen spektakulären Erfolg hatte MEGÁLL AZ IDŐ (DIE ZEIT BLEIBT STEHN, 1981) von Péter Gothár. Auch Márta Mészáros, Péter Bacsó, Károly Makk oder György Szomjas drehten in diesen Jahren auffallend starke Kinofilme. Man profitierte von den Experimenten der Vergangenheit, die Staatsmacht war noch toleranter geworden und liess "westliche" Einflüsse eher zu, und moderne Literaten liessen sich auf das Schreiben von Drehbüchern ein. Selbst der Schriftsteller Péter Esterházy wagte mit IDŐ VAN (ES IST ZEIT, 1985, Regie: Péter Gothár) einen Ausflug zum Film. Neben der prosperierenden Filmindustrie entwickelte sich im BBS ein breites Experimentierfeld. Die Kunstgattungen begannen einen regen Austausch. Bildende Künstler wie Miklós Erdély und Dóra Maurer realisierten Filmprojekte, der Maler und Underground-Musiker András Wahorn drehte mit seiner Band «Bizottság» (Komitee) den experimentellen Musikfilm JÉGKRÉMBALLETT (EISKREMBALLETT, 1984) und Mitte der achtziger Jahre begann man mit Video-Projekten.

Geistige Inspiration und ständiger Motor dieser avantgardistischen Szenerie war Gábor Bódy, der schon vor dem Filmstudium im BBS experimentelle Filme gedreht hatte und für seinen Diplomfilm AMERIKAI ANZIX (AMERIKANISCHE ANSICHTSKARTE, 1975) in Mannheim den Grossen Preis bekam.

In der unmittelbaren Wendezeit von 1989 bis etwa 1991 drehte eine ganze Reihe von Regisseuren ihren ersten Kinospielefilm. Kurz vor der Wende debütierte Ildikó Enyedi mit ihrem zauberhaften Schwarzweissfilm AZ ÉN XX. SZÁZADOM (MEIN 20. JAHRHUNDERT), der 1989 in Cannes die Goldene Kamera gewann und sie augenblicklich ins internationale Rampenlicht hievte. 1991 folgte Attila Janisch mit seinem Debütfilm ÁRNYÉK A HAVON (SCHATTEN AUF DEM SCHNEE). Zeitgleich debütierte Can Togay mit A NYARALÓ (DER SOMMERGAST) in Locarno. Beide Regisseure entwickelten einen speziellen Erzählstil, der seiner Geschichte nicht geradlinig folgt, sondern in eindrucksvollen Bildern Situationen und Stimmungen vermittelt und das eigentliche Drama nur nach und nach sichtbar werden lässt. Es sind Filme, die Geduld vom Publikum fordern, es aber mit dem Genuss jeder Einstellung entschädigen.

SZÉDÜLÉS (DON'T DISTURB) von János Szász entstand ebenfalls 1989 – ein Erstling, in dem der spätere Szász noch kaum sichtbar ist. András Mész Monori drehte seinen ers-

ten Spielfilm METEO (1991), der in Ungarn ein Kultfilm ist und am ersten Filmfestival des osteuropäischen Films in Cottbus 1991 den Hauptpreis erhielt. Drastisch entwirft der Film ein Untergangsszenario, das – ähnlich wie BRAZIL – heute noch aktuell ist. Und György Fehér adaptierte in SZÜRKÜLET (DÄMMERUNG, 1990) Dürrenmatts «Es geschah am hellichten Tag» in sanftem Grau und quälender Langsamkeit. Auch Ildikó Szabós zweites Werk GYEREKGYLKOSSÁGOK (KINDERMORDE, 1992) fand den Weg in unsere Kinos. Das schienen vielversprechende Anfänge. Doch statt dessen versank der ungarische Film mehr und mehr in der Versenkung. Erst mit dem Jahrtausendwechsel erholte er sich. Nach und nach kümmern sich die Produzenten nun auch um komplexe Aufgaben wie Finanzierung, Marktstrategie und Nachwuchsförderung. Neben dem nach langen Verhandlungen 2003 endlich verabschiedeten neuen Filmgesetz ist dies wohl der entscheidende Grund dafür, dass der ungarische Film sich seit Beginn des neuen Jahrtausends auf leisen Sohlen zurück auf die internationale Bühne vorgearbeitet hat.

Der 2001 verstorbene Produzent Sándor Simó, der schon im Staatsstudio «Hunnia» manches ambitionierte Filmprojekt möglich gemacht hatte, förderte junge Talente wie György Pálfi oder Ferenc Török. Mit dieser Generation, welche die Wende als Halbwüchsige erlebt hat und frei ist von alten Zwängen und Erwartungen, kommt frischer Wind in die ungarische Filmszene. Sie geht unbefangen ans Filmemachen heran, sucht eigene Wege, macht Unmögliches möglich und bringt ihre ganz persönliche Sicht ein. Bis 2002 entstehen so vielversprechende Debütfilme, darunter HUKKLE (HUKKLE – DAS DORF) von György Pálfi, ein internationaler Festivalrenner, der auch in Schweizer Kinos zu sehen war. In diesem Film, der ein Feuerwerk von Bildideen ist, kommen Pálfis Begehung und die seines Kameramannes Gergely Pohárnok bereits voll zur Geltung. Die Mischung aus einer einfachen Geschichte, leiser Ironie, innovativen Elementen und liebevoller Sicht auf die Protagonisten macht den Film unverwechselbar. Ein künstlerisch ambitionierter Publikumsfilm. Ferenc Török produzierte nach seinem Erstling MOSZKVA TÉR (MOSKAUER PLATZ, 2000) mit SZEZON (SAISON, 2003) bereits seinen zweiten bemerkenswerten Film, beides präzise erzählte Generationenporträts für und über junge Leute. Nicht nur für ihn war das Debüt ein guter Start in eine Serie von Projekten. Auch Kornél Mundruczó gehört seit seinem zweiten Spielfilm SZÉP NAPOK (SCHÖNE TAGE,

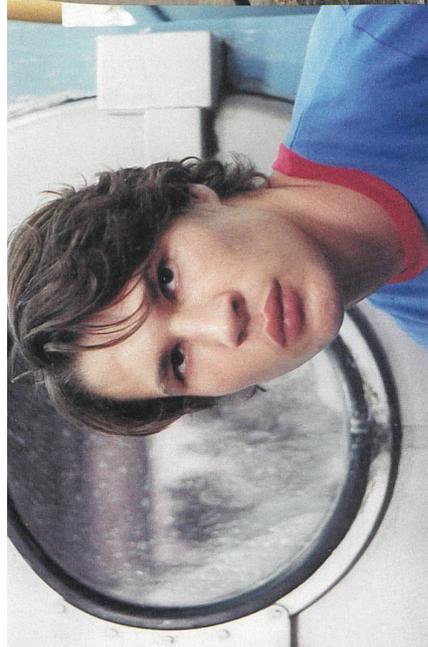
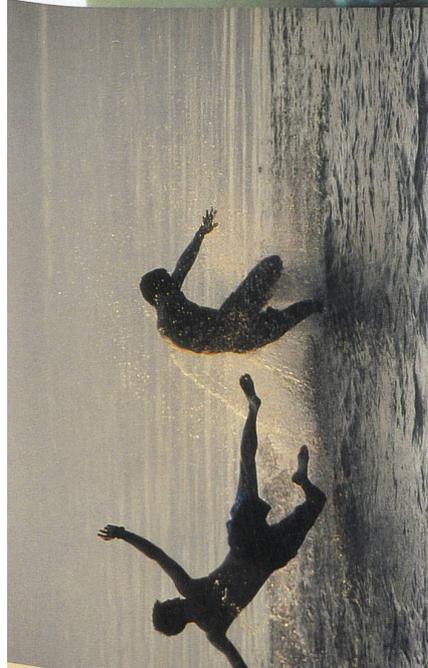
2002), der in Locarno den Silbernen Leopard bekommen hat, zu den international viel beachteten Regisseuren Ungarns. Auf ähnliche Weise eigenwillig und erfolgreich erzählt auch Benedek Fliegauf von den Abgründen heutigen Zusammenlebens. Sein erster Spielfilm RENGETEG (WILDNIS, 2003) wurde vom Berlinale-Forum mit dem Staudte-Preis prämiert. Beide Regisseure fordern viel von ihrem Publikum; sie thematisieren die Kälte in modernen menschlichen Beziehungen und finden für die Beschreibung ihrer Geschichten eine Form des nahezu körperlichen Schmerzes. Ein Stil, der das Publikum spaltet und neben frenetischer Zustimmung radikale Ablehnung hervorruft.

Um sich gegenseitig zu unterstützen, gründen 2003 mehrere junge Regisseure, die bei Sándor Simó in die Filmschule gegangen waren, die Gruppe «Madzag» (Band). Damit schlossen sie an die von der Gruppe der Neuen Welle begründete Tradition an, sich zur gegenseitigen kulturellen Befruchtung zusammenzutun.

Bemerkenswert unter den neuen Talenten ist sicherlich auch Antal Nimrod, der für KONTROLL (KONTROLLE, 2003) nicht nur über zwanzig Festivalpreise gewann, sondern auch in nationalen wie internationalen Kinos beim Publikum gut angekommen ist und auch in der Schweiz zu sehen war. Seine Geschichte über junge Kontrolleure in der Metro, die sich untereinander und mit den Fahrgästen kleine und grössere Duelle liefern, trifft wohl nicht nur im eigenen Land den Nerv der Zeit. Einen noch grösseren nationalen Erfolg hatte der aus der Welt des Werbefilms kommende Mediziner Gábor Herendi mit VALAMI AMERIKA (FAST AMERIKA, 2002), ein Hit aus der Trash-Kiste mit einer halben Million Zuschauern. Zunehmend findet der ungarische Film also wieder Geld und Publikum.

Die Jahrtausendwende hat den ungarischen Film nach einem schwierigen Jahrzehnt wieder aufleben lassen. Eine neue Generation ambitionierter Filmschaffender ist angetreten, und einige von ihnen sind derart talentiert, dass davon auszugehen ist, dass die neue Blüte des ungarischen Films nicht von kurzer Dauer sein wird.

Marc Gebhard



*Um sich gegenseitig zu unterstützen,
gründen 2003 mehrere junge Regisseure,
die bei Sándor Simó in die Filmschule gegangen waren,
die Gruppe «Madzag» (Band).
Damit schlossen sie an die Tradition an,
sich zur gegenseitigen kulturellen Befruchtung zusammensetzen.*

World's Worst Films

Von den über fünfzig Websites, die ich im Internet zum Thema Film zusammengestellt habe (<http://mypage.bluewin.ch/aeppli/film.html>), hat mir keine ein lebhafteres Echo beschert als ein persönliches «Verzeichnis der schlechtesten Filme aller Zeiten». Dies ist auch der Grund, warum ich die Seite – trotz mannigfaltiger Bedenken – weiterhin aufgeschaltet habe. «ORFEU NEGRO gehört für Sie zu den “worst movies”????», mailte kürzlich via Freesurf ein (trotz Nachfrage) anonym gebliebener Sergius gleich mit vier Fragezeichen und fügte lakonisch dazu: «Gute Besserung wünsche ich.» Versöhnlicher nahm sich vor dreieinhalb Jahren der Ton von Jürg von Allmen aus, welcher 1987 an der spanischen Nordküste LOS VIVOS DE SANTANDER gedreht hatte: «Dass du meinen Film auf die Seite der schlimmsten Filme der Welt gesetzt hast, brachte mich zum Schmunzeln», bekannte er. Als ich in der Folge die Gründe für meine Beurteilung darlegte – das Werk war für mich ein unausgeglichenes Gemisch von Ferienfilm und kritischem Sozialreport –, antwortete er mir zu meiner Erleichterung, ursprünglich sei «ein Film über die rechte Macht in Santander, der alten Franco-Garde geplant gewesen», aber nach zwei Tagen hätten ihm die lokalen Behörden nahegelegt, «lieber einen Film touristischer Natur zu drehen.»

Natürlich war und ist mir bewusst, dass meine Zusammenstellung in keiner Weise wissenschaftlichen Kriterien standhält. Die Bewertungen sagen vermutlich mehr aus über meine Befindlichkeit im Moment eines Kinobesuchs als über die tatsächlichen cineastischen Qualitäten eines Werks. ORFEU NEGRO (Marcel Camus, 1959) beispielsweise habe ich nur einmal gesehen, Ende 1970 im Electric Cinema Club an der Portobello Road in London. Es war nicht primär der ungeheizte Kinosaal (vielleicht erinnern Sie sich an meine Kolumne an dieser Stelle über Kinoausstattung und Filmwahrnehmung), der dem Sozialdrama die miese Einstufung bescherte, sondern die Tatsache, dass mir als wild-kritischem Achtundsechziger seinerzeit die Innenausstattung des Films mit seiner farbenträchtigen Armleute-Hütte sauer aufstiess. ORFEU NEGRO war, kurz gesagt, zu wenig klassenkämpferisch, was wohl ungefähr zur selben Zeit auch CARMEN JONES (Otto Preminger, 1954) den Eintrag in meine Zusammenstellung einbrachte. Ganz ähnlich mochte ich wegen des ideologisch “falschen” Indianerbildes lange Zeit keine Western, und aus diesem Grunde wusste ich mit Spaghettiwestern erst recht nichts anzufangen. Insofern war es nur folgerichtig, dass 1972 TRINITY IS STILL MY NAME (Enzo Barboni) ohne Umschweife den «Top Ten» meiner Worst Films zugeteilt wurde.

Dazu kommen statistische Verzerrungen: Meine Liste enthält auffallend viele Produktionen aus der Schweiz, was natürlich nicht bedeutet, dass hierzulan-

de überdurchschnittlich viele schlechte Filme gedreht werden, sondern damit zusammenhängt, dass ich als Wissenschaftler mit Forschungsschwerpunkt Schweizer Sozialgeschichte häufig Filme als historische Quellen beiziehe. Dies geschieht jeweils unabhängig vom künstlerischen Wert eines Werks, obgleich ich danach alle gesehenen Filme in meiner Access-Datenbank “bewerte”. Bei ausländischen Filmen hingegen, die ich im Kino besuche, treffe ich aufgrund von Festivalberichten und Zeitungsrezensionen eine rigorose Vorauswahl dessen, was ich mir anschau. “Schlechtes” fällt da von vornherein weg.

Trotz allem gab und gibt es in meiner Zusammenstellung immer auch Veränderungen. Dies trifft zum Beispiel für ULI DER KNECHT oder JAKOBLI UND MEYELI (Franz Schnyder, 1954 und 1961) zu, welche ich ursprünglich als reaktionäre Bauern Dramen aus der Zeit des Kalten Kriegs abgelehnt hatte, welche mir aber aufgrund der stringenten Erzählweise und der exzellenten Schauspielerführung bei einer spätern Vorführung gut gefallen. Und dies gilt namentlich für diverse filmische Experimente, etwa für Jean-Marie Straubs GESCHICHTS-UNTERRICHT (1973) oder für einzelne frühe Beiträge der «Nouvelle vague», für deren Verständnis mir beim ersten Besuch schlicht und einfach die Voraussetzungen gefehlt hatten.

Andere Titel schmoren hingegen auch nach wiederholter Visionierung in meiner virtuellen filmischen Vorhölle: Franz Schnyders DIE 6 KUMMER-BUBEN (1968) genau so wie WENN D’FRAUE WÄHLE (Umberto Bolzi, Ludy Kessler, Megge Lehmann, 1960), DAS GEHEIMNIS VOM BERGSEE (Jean Dréville, 1952), POISONS (Pierre Mailland, 1987), KEINE ANGST LIEBLING, ICH PASS SCHON AUF (Erwin Strahl, 1970), BARRY (Karl Anton/Richard Pottier, 1949) oder Lina Wertmüllers LA FINE DEL MONDO NEL NOSTRO SOLITO LETTO IN UNA NOTTA PIENA DI PIOGGIA (1977). Die Schwächen dieser Filme sind unterschiedlicher Art, der eine kommt mit dem Erzähltempo nicht zu Rande, der nächste schwankt zwischen verschiedenen Erzählkategorien, ein dritter kriegt das Bewusstsein der Protagonisten nicht in den Griff. Etwas aber ist allen gemeinsam: Die Details stimmen nicht. Sie alle verletzen damit eine Grundeinsicht in das Wesen des Films, die Orson Welles vor mehr als einem halben Jahrhundert formulierte: «In film, detail is the most important thing. The big things take care of themselves.»

Felix Aeppli




Die Bewertungen sagen vermutlich über meine Befindlichkeit im Moment eines Kinobesuchs mehr aus als über die tatsächlichen cineastischen Qualitäten eines Werks.

Frenetisch gefeiert von Hollywood bis Taipeh – Ang Lee ist ein Regisseur in Höchstform. Sein Geheimnis: Er vermittelt explosive Inhalte in einem unaufgeregten Stil. Mainstream, der sich selbst unterläuft. **du** lädt Sie ein auf eine Reise quer durch Ang Lees Filmwelten, von «Eat Drink Man Woman» über «Crouching Tiger, Hidden Dragon» bis «Brokeback Mountain», und trifft den Meister in New York bei seiner Lieblingsbeschäftigung, dem Kochen. Augenschmaus garantiert. **du763–Ang Lee und sein Kino. Poesie im Grossformat:** Jetzt im Buchhandel und an ausgewählten Kiosken. Einzelheftbestellungen und Abonnemente unter Telefon +41 (0)71 644 71 12, Fax +41 (0)71 644 91 90 oder unter www.dumag.ch

du763 – Ang Lee und sein Kino.
Poesie im Grossformat

Zeitschrift für Kultur
Nr. 1, Februar 2006



Die SZ-Cinemathek hat ein Happy End – sie geht weiter.



Sofia Coppola
Lost in Translation
51



Sam Peckinpah
The Wild Bunch
52



John Carpenter
Die Klapperschlange
53



Jacques Tati
Playtime
54



Lars von Trier
Breaking the Waves
55



Francis Ford Coppola
Rumble Fish
56



Samuel Fuller
Vierzig Gewehre
57



Rainer Werner Fassbinder
Die Sehnsucht der Veronika Voss
58



David Lean
Doktor Schiwago
59



Claude Sautet
Die Dinge des Lebens
60



Robert Altman
MacCain & Mira, Millas
61



Roberto Rossellini
Rom, offene Stadt
62



Paul Schrader
American Gigolo
63



Joel Coen
Fargo
64



Frank Beyr
Spur der Steine
65



John Schlesinger
Der Marathon Mann
66



Takashi Kitano
Hana Bi
67



Sergio Leone
The Good, the Bad and the Ugly
68



Charles Laughton
Die Nacht des Jägers
69



Sidney Lumet
Prince of the City
70



Razul Walsh
Verfolgt
71



Alain Resnais
Hiroshima mon amour
72



Frank Capra
Arsen und Spitzenhäubchen
73



Robert Bresson
Pickpocket
74



Zhang Yimou
Leben!
75



Michael Cimino
The Deer Hunter
76



Luis Buñuel
Belle de jour
77



Frank Tashlin
Sirene in blond
78



Jean-Pierre Melville
Die Millionen eines Gehetzten
79



Paul Verhoeven
Indien
80



John Ford
Rio Grande
81



John Frankenheimer
The Manchurian Candidate
82



Tim Burton
Batman
83



Oliver Stone
Wall Street
84



John Boorman
Point Blank
85



Curtis Hanson
L.A. Confidential
86



Carol Reed
Der dritte Mann
87



Ridley Scott
Alien
88



Robert Aldrich
Was geschah wirklich mit Baby Jane?
89



Henri-Georges Clouzot
Lohn der Angst
90



Louis Malle
Fahrstuhl zum Schafott
91



George Roy Hill
Butch Cassidy und Sundance Kid
92



Akira Kurosawa
Rashomon
93



Jean Renoir
Die große Illusion
94



Woody Allen
Manhattan
95



Mark Sandrich
Top Hat
96



Douglas Sirk
In den Wind geschrieben
97



Fritz Lang
M – Eine Stadt sucht einen Mörder
98



Wong Kar-Wai
In the Mood for Love
99



Charles Chaplin
Der große Diktator
100

Freuen Sie sich auf 50 weitere Lieblingsfilme der SZ-Kinoredaktion. Ab 18. Februar ergänzt jede Woche ein neues Kino-Highlight die 100-teilige Edition. Kompetent zusammengestellt und liebevoll ausgestattet. Erhältlich für 9,90 Euro* pro Film im Buch- und DVD-Handel. Jetzt vorbestellen unter 0 18 05-26 21 67 (0,12 €/Min.) und www.sz-mediathek.de.

Großes Kino. Sammeln.

www.sz-mediathek.de

Süddeutsche Zeitung | Cinemathek

* Unverbindliche Preisempfehlung